



LEIA Vol. 21

Liminaires – Passages interculturels

Bénédicte Mathios (éd.)

Le sonnet et les arts visuels:
dialogues, interactions, visibilité

Peter Lang

Liminaires – Passages interculturels

Cet ouvrage questionne le sonnet au sujet de ses relations aux arts visuels que sont le dessin, la peinture, la sculpture, la photographie, le cinéma. Les champs linguistiques et culturels concernés appartiennent majoritairement aux domaines français et hispanophone, ponctuellement italien et anglophone, le sonnet constituant le fil conducteur essentiel des quatre principaux axes du volume. L'étude examine tout d'abord l'*ekphrasis*, inscrite dans l'économie de sonnets qui décrivent un tableau, voire en dérivent, puis les combats et dialogues entre l'image artistique et le sonnet de la Renaissance à l'époque contemporaine. Une troisième modalité analyse diverses mises en mots du visuel dans un sonnet devenu «figure de l'imaginaire», espace où les poètes dessinent, sculptent, peignent, photographient, filment «avec des mots». Enfin, dans un quatrième temps, la visibilité du sonnet est privilégiée, aussi devient-il «objet d'art visuel», singulièrement à l'époque contemporaine.

Bénédicte Mathios est professeur à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand (France). Ses publications portent sur le devenir des formes fixes (sonnet, épopée, élégie), la métapoésie, les pratiques transesthétiques, la poésie visuelle, dans l'œuvre de poètes contemporains hispanophones. Elle a écrit et publié une thèse sur le sonnet à l'époque franquiste. Elle a récemment publié une monographie sur le poète contemporain espagnol Ángel González (2009, Peter Lang), ainsi qu'un livre sur l'œuvre poétique de Miguel Hernández (2010) et un ouvrage collectif intitulé *Le Cid, figure mythique contemporaine?* (2011). Elle coédite actuellement un ouvrage collectif pluridisciplinaire sur la poésie spatialisée contemporaine (programme ANR LEC).

Le sonnet et les arts visuels:
dialogues, interactions, visibilité

Liminaires – Passages interculturels

Collection dirigée par Silvia Fabrizio-Costa

Domaine italien: Paolo Grossi

Domaine espagnol: Teresa Orecchia-Havas

Domaine français : Anne Surgers

«Liminaires – Passages interculturels» est une collection publiée par le LASLAR (Lettres Arts du Spectacle Langues Romanes) de l'Université de Caen-Basse Normandie. Le LASLAR rassemble des francisants, des italianistes, des hispanistes dont les champs d'intérêt et de recherche traversent de nombreuses disciplines et portent sur différentes époques de notre culture, du Moyen Age au XXI^{ème} siècle.

Cette collection prend, sans solution de continuité, la suite de «Liminaires-Passages interculturels italo-ibériques» et présente des travaux conduits dans ce nouveau cadre institutionnel où les chercheurs romanistes du LEIA construisent leurs recherches de façon féconde avec des chercheurs en littérature française et arts du spectacle (théâtre et cinéma).

«Liminaires – Passages interculturels» accueille des ouvrages en langues romanes répartis en trois grands domaines (italien, espagnol et français): des actes de colloques, des cycles de conférences, des thèses de doctorat, des recherches de jeunes chercheurs ou de collaborateurs universitaires ou non, des éditions de textes dans une perspective pluriculturelle.

Le sonnet et les arts visuels: dialogues, interactions, visibilité

Bénédicte Mathios (éd.)

LEIA

Université de Caen
Vol. 21 – 2012



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Information bibliographique publiée par «Die Deutsche Nationalbibliothek»
«Die Deutsche Nationalbibliothek» répertorie cette publication dans la
«Deutsche Nationalbibliografie»; les données bibliographiques détaillées sont
disponibles sur Internet sous <http://dnb.d-nb.de>.

Publication réalisée avec le soutien du Centre de recherches sur les
Littératures et la sociopoétique (CELIS) de l'Université Blaise Pascal (Clermont II)
et de l'Office Culturel de l'Ambassade d'Espagne.



Image de couverture : Salomé dansant dite « Salomé tatouée »,
vers 1876, Cat. 211, Moreau Gustave (1826-1898).
Localisation : Paris, Musée Gustave Moreau. © RMN / René-Gabriel Ojéda

ISBN 978-3-0343-1020-8
ISSN 1660-1505
E-ISBN 978-3-0352-0114-7

© Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, Berne 2012
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Berne, Suisse
info@peterlang.com, www.peterlang.com

Tous droits réservés.

Cette publication est protégée dans sa totalité par copyright.
Toute utilisation en dehors des strictes limites de la loi sur le copyright est
interdite et punissable sans le consentement explicite de la maison d'édition.
Ceci s'applique en particulier pour les reproductions, traductions, microfilms,
ainsi que le stockage et le traitement sous forme électronique.

Imprimé en Suisse

Table des matières

Bénédicte Mathios
Avant-propos..... 1

Contacts entre arts visuels et sonnet: ekphrasis et variations

Jean-Baptiste Crespeau
Poésie, image et dévotion à la fin du Moyen Âge: le cas
des sonnets religieux du marquis de Santillane (1398-1458) 9

Agnès Rees
Le sonnet ronsardien entre métaphore artistique et «vive
représentation»: les arts visuels dans les Amours de 1552..... 23

Dominique Lepage
Baudelaire: les sonnets d'un critique d'art..... 39

Virginie Pouzet-Duzer
Peinture, tissage, sonnets: figures de Salomé 59

Combats et dialogues entre l'image artistique et le sonnet: *ut pictura poiesis ?*

Louis Picard
Sonnet pétrarquaisant et représentation artiste 77

Sandra Contamina
De l'ambiguïté esthétique-morale des sonnets autoportraits.
Trois exemples du Siècle d'or espagnol: Paravicino, Góngora
et Sor Juana Inés de la Cruz 93

VI

Dora Leontaridou

Beauté et mort.

Convergences et interactions dans les représentations
poétiques et picturales de la fin du XIX^e siècle..... 111

Bernadette Hidalgo-Bachs

Gerardo Diego: Picasoneto..... 133

Annick Allaire

Ce que la peinture sait de la poésie:

«Velázquez, con un estrambote en prosa» de Ramón Gaya..... 145

Bertrand Degott

L'Age mûr par Taslitzky et Guillevic 161

Le sonnet, figure de l'imaginaire: dessiner, sculpter, peindre, photographe, filmer avec des mots...

Marie Roig Miranda

Portrait de Lisi en sonnets,

ou comment Quevedo peint avec des mots..... 179

Dominique Chaigne

«Mes yeux sont éblouis par tant de splendeur»:

le sonnet au XVII^e siècle ou l'art de révéler..... 195

Sophie Tonolo

«A l'ombre du verre». Le sonnet de bamboche chez Saint-Amant:

un nouveau genre de tableau méditatif..... 209

Aurélia Hetzel

Théodore de Banville et le sonnet: un art de l'image 227

Françoise Morcillo

La renaissance d'un Humanisme contemporain –

«La liberté d'usage» dans le sonnet européen contemporain

chez Jaime Siles et Luis Antonio de Villena..... 241

Marie-Claire Zimmermann

Photographies, portraits et autoportraits dans un recueil
de sonnets de Luis Antonio de Villena: *Desequilibrios* 261

Bénédicte Mathios

Les sonnets de *Amor en vilo* (2006) de Pere Gimferrer, surfaces
artistiques et engouffrement du sujet: un art de la «toile»? 279

Sonnet visible, sonnet lisible?

Nadine Ly

Sonnets espagnols: du visible au lisible..... 305

Laurent Robert

Monochrome et ‘bronze en toc’:
l’art ironisé dans deux sonnets de Georges Fourest..... 343

Lucie Lavergne

Les arts visuels dans les sonnets de Rafael Alberti:
pistes transesthétiques vers une écriture de l’image 363

Liste des auteurs 385

Index des poètes et des artistes 389

Avant-propos

BÉNÉDICTE MATHIOS

CELIS – Université Blaise Pascal Clermont-ferrand II

Le sonnet entretient-il une relation particulière avec les arts visuels? Le cas échéant quel est l'impact d'une telle confrontation sur le poème codifié qu'est le sonnet? Le point commun des différents types de réponses proposées ici à ces questions, est que le sonnet est «un rectangle», comme le rappelle Nadine Ly dans son article, un «presque» carré qui tient dans le rectangle d'une page quelle qu'en soit la taille ou la nature (l'écran de cinéma est aussi une page). Autrement dit, on l'embrasse d'un regard, à l'égal d'un tableau, d'un dessin, des scènes successives d'un film, mais non, il est vrai, de tous les angles d'une sculpture¹. Il était donc inévitable que se posât la question de sa visibilité, de sa visibilité, devenu la silhouette reconnaissable en quatre strophes (ou douze et deux depuis Shakespeare) que nous lui connaissons le plus souvent. En outre, comme le rappelle Raymond Queneau dans ses célèbres *Cent mille milliards de poèmes*, seules quarante cinq secondes suffisent à la lecture d'un sonnet. Ainsi son bref temps d'appréhension n'entrave pas sa nature visuelle, sur laquelle travaillent d'ailleurs intensément les *Cent mille milliards de poèmes*, grâce à leur mise en livre si particulière, en lignes/pages aux multiples combinaisons. Quant à l'équilibre, l'opposition ou la coordination des systèmes, l'éventuel poids du dernier vers, bien que fonction d'une certaine chronologie, ils sont suffisamment resserrés pour que le lecteur garde à l'esprit l'ensemble du poème comme conjonction indissociable d'éléments.

1 Comme cette dernière a pour surface celle de la pierre ou du métal qui en fait la matière, et qu'elle a de ce fait une parenté avec l'espace paginé, et même s'il s'y ajoute une troisième dimension, on peut, même d'un seul côté, l'appréhender d'un regard.

Moyennant cela, il s'agit, au fil des vingt contributions qui suivent, de chercher si la visibilité du sonnet implique ou non une relation privilégiée aux arts visuels que sont le dessin, la gravure, la peinture, la sculpture, la photographie, le cinéma. Quatre modalités de relation au visuel dans le sonnet, principalement espagnol et français, mais aussi, ponctuellement, italien et anglais, émergent des études qui composent ce volume. A leur tour, ces catégories sont nuancées par la praxis de l'analyse et les exemples de corpus choisis.

L'*ekphrasis*, dans le cas de sonnets qui, à leur manière, décrivent un tableau, ou, pour être plus juste, en dérivent, s'inscrit dans l'économie du poème, et définit une première approche de la relation des sonnets à l'art visuel, la plus «classique», mais qui demeure passionnante. Elle met en contact par l'intermédiaire d'une «empreinte iconographique» que signale Jean-Baptiste Crespeau au sujet de Santillana, le travail d'un poète et un tableau existant, reconnaissable. Elle semble être une modalité inspiratrice, car le tableau «pousse» le poète vers une forme d'esthétique qu'il lui suggère, et c'est ainsi que «la pratique picturale influence la construction poétique» nous dit Dominique Lepage à propos de certains sonnets de Baudelaire. A différentes époques, le sonnet est un poème qui, entre autre grâce à sa visualité matérielle, signalée plus haut, est considéré comme susceptible de figurer par les mots une œuvre d'art, et de représenter, le plus souvent, un sujet unitaire (souvent un portrait, ou un autoportrait, ou encore un paysage, une scène d'intérieur), même si dans certains cas, «[...] la suggestion [...] est préférée à l'inscription», comme le constate Virginie Puzet-Duzer dans l'œuvre de Théodore de Banville. La brièveté du sonnet le rend d'autant plus apte à suggérer l'œuvre picturale que, ne pouvant entrer dans trop de détails descriptifs, il laisse tout son espace expressif et signifiant (syntaxique, métrique, métaphorique, sonore) à la voix poématique faisant le portrait d'une nature passée par l'œil du peintre avant d'être «fantastiquée et recréée» par le poète conclut Agnès Rees, au sujet des *Amours* de Ronsard.

Parfois proche de l'*ekphrasis*, mais problématique, car complexe selon les époques et les poètes en présence, la seconde modalité proposée

par les auteurs des articles, que nous avons intitulée «Combats et dialogues entre l'image artistique et le sonnet: *ut pictura poesis?*», concerne les sonnets dont le contact ou l'interaction avec l'œuvre d'art visuelle font débat, ne vont pas de soi, ce que la forme duelle des poèmes, entre autre, est amenée à refléter. Historiquement, deux périodes se dessinent à ce propos: la première, pétrarquiste en Italie, puis renaissante en Espagne, entre autre, marque la domination indiscutable du mot sur l'image, indispensable au sacre du poète comme artiste ayant la capacité de synthétiser tous les arts, en particulier par l'entremise de la métaphore: «C'est donc par analogie que le sonnet peut tirer à lui l'ensemble des modes de création» écrit Louis Picard à propos de Pétrarque, Marino, Agrippa d'Aubigné, Ronsard, Shakespeare. Cette «prééminence artistique» du sonnet à l'époque classique, que relève Sandra Contamina dans le sonnet «autoportrait» de poètes du Siècle d'or espagnol, se complète d'autres possibilités de confrontation, qui vont se situer, dans une deuxième période, au XIX^e siècle et au-delà, à l'époque contemporaine. Dans le contexte de la fin du XIX^e siècle, où «le langage poétique et l'expression picturale partagent [...] des principes esthétiques», rappelle Dora Leontaridou sur Dante Gabriel Rossetti, Gustave Moreau, Théodore de Banville, Albert Samain, Huysmans, on note des différences quant à la représentation de mêmes sujets par la peinture et par la poésie, chaque art privilégiant alors, par exemple dans le cadre de thèmes mythiques, donc universaux, certains aspects de la représentation usuelle de ces mythes. Au XX^e siècle, le cadre de l'hommage que peut rendre un poète – Gerardo Diego – à un peintre – Picasso –, tout en tentant d'adopter son langage pictural avec l'outillage verbal qui est le sien, débouche sur une possible «plastique du sonnet» où «le verbal et le visuel entrent [...] en concordance», selon les termes de Bernadette Hidalgo-Bachs. Le débat peut également s'avérer intérieur, et l'artiste manifeste alors, par la double pratique de la peinture et de la poésie, les doutes qu'il traverse, faisant successivement confiance à l'expression picturale puis poétique, et inscrit dans son sonnet une «double perspective» induisant finalement que «les deux arts ne peuvent être entièrement confondus», selon les termes d'Annick Allaire à propos du peintre et poète Ramón Gaya. Quant à «l'interaction» complexe et subtile entre deux artistes

qu'évoque Bertrand Degott, au sujet de *L'Age mûr* de Taslitzky et Guillevic, œuvre où coexistent sonnets et images, et où la place de chaque mode d'expression évolua au fil du temps, elle révèle les frontières mouvantes laissées entre l'espace de chacun, tour à tour visuel et langagier. A l'époque contemporaine moins fréquentes sont les situations de «rivalité» entre texte et image, du moins n'ont-elles pas la dimension quasi morale de l'époque pétrarquiste et renaissante, période où s'individualisent les artistes; si cependant il y a rivalité, c'est pour que soit mis au jour le débat des artistes entre eux ou de l'artiste avec lui-même au sujet de la nature de chaque art. C'est ce que le lecteur actuel, nourri de transesthéticité via l'hypertextualité telle que la conçoivent non seulement la critique mais aussi l'informatique, voit et lit ici en effet.

Une troisième modalité établit des mises en mots du visuel, sans être ekphrastique au sens strict. Le sonnet est alors «figure de l'imaginaire», ce qui amène le poète, acquis à la cause du visuel (donc pas avant le XVII^e siècle), pour des raisons parfois sans lien essentiel avec l'esthétique, mais bien plus avec l'éthique, à dessiner, sculpter, peindre, photographier, filmer «avec des mots» selon une grande variété de combinaisons verbales. «L'effet de tableau» qui émane alors du sonnet, est rendu par diverses pratiques textuelles, dont «la stylisation, la focalisation, l'immobilisation», relevées par Sophie Tonolo chez Saint-Amant, et «l'ordonnancement pictural», «l'amplification de détails sensibles», en clair «un processus de pensée fondamentalement iconique qui se mesure, notamment, à la puissance monstrative de son discours», défini par Dominique Chaigne à propos de Saint-Amant, Claude de Malleville, Guillaume Colletet, Isaac de Benserade, La Ceppède etc. Dans un but moins pratique que celui d'amener à la méditation ou de persuader, mais peut-être plus directement esthétique, le poète espagnol Francisco de Quevedo «utilise de préférence le sonnet, qui a des caractères analogues à ceux de son regard: on y passe de la surface à la profondeur, du concret à l'abstrait», ainsi que le commente Marie Miranda. Aussi ce poème peut-il entre autre «enfermer pour son amant [la] beauté tout entière [de Lisi]», et l'image, «surgir comme une projection intérieure dans l'esprit de chacun des

lecteurs, guidée par les mots du poème mais cadrée par la forme fixe» ajoute Aurélia Hetzel sur Théodore de Banville. La «liberté de l'imagination» préside à l'élaboration d'un sonnet, «fenêtre baroque» ouverte sur l'«horizon d'attente» de certains poètes contemporains dont Jaime Siles, alors que pour Luis Antonio de Villena, le sonnet entraîne une méditation «face à la solitude de la création», écrit Françoise Morcillo. Plus précisément, chez Luis Antonio de Villena, dans le recueil *Desequilibrios* (2004), la pratique de l'autoportrait dans un sonnet isométrique ou non, dénote, écrit Marie-Claire Zimmermann, la quête d'une «identité complexe», d'une «autodéfinition», et le sonnet, par l'entremise de l'anagramme du nom de l'auteur, devient son double inversé, son image, participant ainsi de l'art visuel. La référence aux arts visuels, dont le cinéma, ondoyant au sein d'une «esthétique de la planéité» basée sur le placement des mots (accents, antanaclasses à la rime, chiasmes etc.), est également fondatrice pour le sujet d'un autre poète contemporain espagnol, Pere Gimferrer, par un phénomène de fusion et de dissolution des sujets grammaticaux de la première et de la seconde personne, «dans un réseau de références où le sujet lyrique fait presque disparaître son existence tout en émergeant de ces alliances» indique Bénédicte Mathios, ce qui porte à son comble l'action de la transestheticité sur la poéticité du sonnet.

Sonnet visible, sonnet lisible? Poser cette question en un quatrième temps ramène au point de départ de ce parcours, car si le sonnet est devenu au fil du temps chose visible, on le voit avant de le lire. C'est alors qu'il devient un «objet d'art visuel» (Nadine Ly), par exemple quand Picasso met en page les sonnets de Góngora et donne à voir la lettre du poème. Souligner la visibilité du sonnet peut aussi manifester une volonté de subversion, remettre en cause les perversions d'un art bourgeois, et amener le poète, comme dans le «Pseudo-sonnet que les amateurs de plaisanterie facile proclameront le plus beau du recueil» de Georges Fourest, composé exclusivement de lignes de «x», «à peindre [...] sinon avec des mots, du moins avec des signes graphiques», préfigurant ainsi entre «ludisme» et «sérieux», la notion contemporaine de monochrome pictural, comme nous le suggère Laurent Robert. Certaines œuvres, au XX^e siècle, vont jusqu'à aborder

toutes les modalités évoquées jusqu'à présent, c'est le cas entre autre de Rafael Alberti dont Lucie Lavergne commente des sonnets passant de l'art visuel comme référent, au sonnet comme «tableau», «par le biais de la typographie et de la lettre». Le sonnet semble donc depuis ses débuts avoir un mot particulier à dire non seulement sur ses rapports avec l'image, mais aussi sur le devenir de l'image en soi, au-delà du *ut pictura poiesis*. Sa relation aux arts visuels est finalement aussi bien esthétique que critique, c'est en ce sens une forme poétique charnière – ce qui est l'une de ses caractéristiques principales au cours de son histoire et le secret de sa persistance –, tout à la fois énoncé poétique, discours sur l'image, et finalement image dialoguant avec l'image.

Contacts entre arts visuels et sonnet:
ekphrasis et variations

Poésie, image et dévotion à la fin du Moyen Age: le cas des sonnets religieux du marquis de Santillane (1398-1458)

JEAN-BAPTISTE CRESPEAU
ENS-LSH / CIHAM (UMR 5648)

Dios vos fizo sin emienda
de gentil persona y cara
e, sumando sin contienda,
qual Joto non vos pintara.¹

Telle serait la première allusion, sous la plume du marquis de Santillana, à un peintre réel, dans la littérature de langue castillane. Mais le poète n'a sans doute jamais vu aucune œuvre du peintre florentin, et ne le connaît que par ses lectures – Dante ou Boccace; la comparaison reste purement rhétorique, de la même manière que les poètes du Siècle d'or évoquent Apelle à l'envi. Il serait donc exagéré d'y percevoir l'expression d'une nouvelle sensibilité face à la peinture, au sens moderne du terme². Celle-ci n'est pas encore perçue, à la fin du

-
- 1 «Dieu vous a faite sans défaut, d'allure et visage charmants, en somme, sans vouloir l'offenser, telle que Giotto ne vous aurait pas peinte», *Canción a la Reina Doña Isabel de Portugal*, dans Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras completas*, éd. Maxim P. A.M. Kerkhof et Ángel Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003 (col. Clásicos Castalia, 270), p. 110 (c'est l'édition que je citerai désormais pour les poèmes du marquis).
 - 2 Ce que semble suggérer Ángel Gómez Moreno: «[...] don Íñigo fue el primer literato español que mostró su sensibilidad respecto de la pintura al incorporarla como motivo en uno de sus poemas. Más concretamente, se hizo eco de la perfección de la pintura de un artista cuya obra, de seguro, no conoció personalmente, pero que había merecido el elogio de sus admirados Dante (en su *Commedia*, Purgatorio, XI, vv. 94-96) y Boccaccio (en el *Decameron*, V, 5, y la *Amorosa Visione*, IV, 16)», dans «Don Íñigo López de Mendoza, sus libros y su empresa cultural», *El Marqués de Santillana, 1398-1458. Los albores de la Es-*

Moyen Age, comme un art singulier; les peintres restent considérés comme des artisans, des professionnels de l'image caractérisés par leur polyvalence; en outre, les arts de l'image jouissent, dans l'ordre des représentations, d'un prestige secondaire, puisqu'ils font partie des arts mécaniques³. Pourtant, les hommes du Bas Moyen Age, et à plus forte raison des aristocrates comme Santillane, vivent entourés d'images⁴ – peintures, fresques, statues, tapisseries, miniatures. Plus encore, les hommes de haut rang – petits et grands nobles ou bourgeois enrichis – jouent un rôle moteur dans la création artistique⁵, au cours d'une étape essentielle de l'histoire de l'art, qui voit émerger précisément la figure de l'artiste⁶. En effet, le développement de la dévotion individuelle à la fin du Moyen Age, ainsi que la place accrue qu'occupe l'image dans la religiosité, accentuent l'importance de l'initiative privée dans le processus de création artistique. Princes, nobles et bourgeois se substituent à l'Eglise dans les commandes d'œuvres picturales religieuses, et investissent un espace culturel jusque-là réservé aux clercs, quand ils n'importent pas le culte dans

pañna moderna (ouvrage collectif), Hondarribia, Editorial Nerea, 2001, Vol. 3: «El humanista», p. 78.

- 3 Comme le remarque Joaquín Yarza Luaces, dans *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid, Ediciones El Viso, 2003, p. 28.
- 4 J'emploie ici ce terme dans son sens le plus général, mais je l'emploierai désormais tel qu'il est utilisé en histoire de l'art médiéval, dans le sens d'image religieuse, qui suppose une forme et un contenu codifié, une fonction dévotionnelle, et une multiplicité de supports (peinture, miniature, sculpture, puis image imprimée ou xylographique, au XV^e siècle) – voir Jean Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècles)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, et Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998.
- 5 Joaquín Yarza Luaces, *op. cit.*, offre une étude magnifiquement illustrée de ce phénomène en Castille.
- 6 Georges Duby décrit magistralement les conditions de l'émergence de la figure de l'artiste à la fin du Moyen Age dans la dernière partie du *Temps des cathédrales. L'Art et la société, 980-1420*, dans *L'art et la société. Moyen Age. XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2002, «Quarto». Sur la rupture que suppose, dans l'histoire de l'art, la «naissance» de l'artiste, voir Hans Belting, *op. cit.*, notamment l'avant-propos, p. 5.

l'espace privé⁷. L'individualité des commanditaires, particuliers ou collectifs, dans le cas des confréries, imprime sa marque sur les œuvres, et entraîne une valorisation de l'individualité des artistes⁸.

La forme la plus emblématique de ce développement de l'image privée à caractère dévotionnel est bien sûr le retable. Le marquis de Santillane est lui-même à l'origine d'un exemple singulier, qui mêle, précisément, poésie et peinture. Il s'agit du retable dit «de Buitrago», du nom de l'hôpital dans la chapelle duquel il devait se trouver, ou des «Joies de Notre Dame» d'après le poème qui y est inclus, ou encore «Des anges», selon les propres termes du commanditaire dans un codicille à son testament rédigé en 1455. L'œuvre, commandée à Jorge Inglés, peintre d'origine nordique qui aurait aussi exercé comme miniaturiste du marquis, de style hispano-flamand, offre un schéma original. Outre une prédelle représentant les pères de l'Eglise, le retable est occupé pour moitié par les portraits du marquis et de sa femme en orants, encadrant une statue de la Vierge; la moitié supérieure est occupée par un groupe d'anges qui portent chacun un parchemin contenant une strophe d'un poème du marquis. Si ce schéma global a des antécédents, l'inclusion d'un texte vulgaire écrit par le commanditaire lui-même ne manque pas d'intriguer. Il s'agit d'une véritable mise en scène du marquis comme poète au sein d'une image à caractère dévotionnel; plus précisément, le donateur, au-delà du financement et de possibles indications formelles, impose sa propre marque dans la composition du tableau, dont il est partie prenante non seulement comme commanditaire représenté, mais aussi comme poète, possesseur d'un savoir technique qui fait presque jeu égal avec le peintre. En outre, dans ce retable, poésie et peinture sont associées non seulement

7 Hans Belting, *op. cit.*, développe des aspects de cette «privatisation de l'image» dans le chapitre 19, «Le dialogue avec l'image. L'ère de l'image privée à la fin du Moyen Age».

8 Sur le lien entre individualité du client, de l'œuvre et de l'artiste, voir Georges Duby, *op. cit.*, p. 852-853, et Jean Wirth, *op. cit.*, p. 283. Dans une perspective moins historique et plus philosophique, Tzvetan Todorov développe à partir du cas de la peinture flamande l'idée de la «naissance de l'individu» dans son essai *Eloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Le Seuil, 2004.

dans l'espace, mais aussi par une intention commune: le désir d'atteindre le salut après la mort. Le retable fait lui-même partie d'une série de commandes d'œuvres picturales et de fondations monastiques que lance le marquis dans les dernières années de sa vie, sans doute préoccupé par son sort dans l'au-delà⁹. Enfin, cette fusion remarquable entre poésie et peinture, sans doute liée à la haute estime qu'exprime le marquis pour la poésie, reste exceptionnelle. Elle témoigne cependant d'une familiarité étroite du poète avec l'image religieuse, dont on pourrait chercher trace dans ses propres textes. Un corpus semble s'y prêter: celui de ses sonnets religieux.

Le marquis de Santillane est précisément le premier à avoir pratiqué la forme du sonnet en langue castillane¹⁰. On lui doit en effet un corpus de quarante-deux sonnets «al ytálico modo», qui témoigne d'une tentative d'adaptation de cette forme poétique à la poésie castillane. Les critiques en ont souligné l'aspect expérimental, qui explique un certain nombre de défauts formels, par exemple dans la versification¹¹. De

9 María Teresa Fernández Madrid, «Una familia de mecenas: la casa de Mendoza», pp. 129-153. D'autres exemples de «mécénat» aristocratique, notamment religieux, dans Yarza Luaces, *op. cit.*

10 Mais il faut attendre le début du xvi^e siècle et la génération de Boscán et Garcilaso pour que la forme s'enracine vraiment dans la littérature de langue castillane. Fernando de Herrera, dans son commentaire à Garcilaso, lui rend néanmoins hommage en lui reconnaissant un rôle de pionnier dans la pratique du sonnet: «Pero no conocemos la deuda de avella recebido a la edad de Boscán, como piensan algunos, que más antigua es en nuestra lengua, porque el Marqués de Santillana, gran capitán español y fortíssimo cavallero, tentó primero con singular osadía i se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido, i bolvió a su nación con los despojos de las riquezas peregrinas. Testimonio d'esto son algunos sonetos suyos dinos de veneración por la grandeza del que los hizo i por la luz que tuvieron en la sombra i confusión de aquel tiempo [...]» (Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, éd. Inoria Pepe et José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001 «Letras hispánicas», 516, p. 278).

11 Pour une appréciation sur l'essai de Santillana de transplanter le sonnet dans la littérature castillane, et sur ses limites, voir par exemple l'étude de référence sur l'œuvre de Santillana: Rafael Lapesa, *La obra literaria del marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, pp. 179-202, ou l'introduction de Maxim P. A.

plus, il ne s'agit pas d'un corpus systématique ni thématiquement cohérent. D'une part, leur écriture s'échelonne sur plus de vingt ans; d'autre part, le marquis y fait preuve du même éclectisme thématique qui caractérise l'ensemble de son œuvre. Si la majorité touchent à des thèmes amoureux, on en trouve aussi des politiques, des moraux ou des religieux. Or, d'après Rafael Lapesa, la répartition des thèmes semble suivre la chronologie. Ainsi, les sonnets amoureux, très fréquents au début de sa pratique, semblent laisser le pas aux religieux à la fin de sa vie, ce nouvel intérêt coïncidant avec la période d'activité dévotionnelle dont il fait preuve. Ces sonnets doivent d'autre part être rapprochés d'autres poèmes religieux, deux à thématique mariale (dont celui inclus dans le retable), un troisième, plus audacieux, consistant en une représentation du marquis lui-même assistant à la canonisation du dominicain Vincent Ferrier et du franciscain Pedro de Villacreces, propagateur de l'Observance en Castille¹². Deux des sonnets religieux leur sont parallèles: le 36 («Virginal templo do el Verbo divino», p. 178), condensé de louanges à la Vierge, et le 41 («De sí mesma comiença...», pp. 181-182), prière à Vincent Ferrier, désormais saint, de favoriser la canonisation de Pedro de Villacreces. Ces deux sonnets mis à part, se dégage un groupe de cinq sonnets¹³ dont les caractéristiques communes en font un corpus autonome tant par rapport aux autres sonnets qu'au reste de la poésie religieuse du marquis.

Les sonnets 34, 35, 38, 39, et 42 sont tous dédiés à une figure – respectivement Sainte Claire, Saints Michel, Christophe, Bernardin de Sienne, et l'Ange Gardien. Ils partagent en outre une structure commune, bi-partite: à une description des figures, formée par une série

Kerkhof à son édition de la *Comedieta de Ponça* et des *Sonetos «al itálico modo»*, Madrid, Cátedra, «Letras hispánicas», 249, 1986, pp. 45-55.

12 *Canonización de los bienaventurados santos maestre Vicente Ferrer, predicador, e maestre Pedro de Villacreces, frayre menor*, pp. 563-574; *Los gozos de nuestra señora*, pp. 574-579; *Coplas del Marqués a Nuestra Señora de Guadalupe*, pp. 579-582.

13 Je n'inclus pas les sonnets 37 (pp. 178-179) et 40 (p. 181), à thématique amoureuse, malgré les références religieuses (au Christ et à Saint André) qui lui sont subordonnées.

d'épithètes, qui occupe les quatrains, voire en déborde, succède une prière finale, dans les tercets ou dans le dernier vers (34, v. 14: «Pues `ora pro me', beata Clara»; 35, v. 11-12: «e por ellos mesmos te rogamos / que ruegues al Señor Omnipotente»; 38, v. 12: «faz, por tus ruegos...»; 39, v. 14: «por mí te ruego ruegues, Bernaldino»; 42, v. 9: «E así te tuego, Ángel...»). Cette structure votive, où l'on voit que Santillana tente de profiter de l'articulation du sonnet plus ou moins exactement, n'est pas sans évoquer les images des retables, où représentation d'un saint et intention votive d'un commanditaire sont étroitement associées, celle-ci étant parfois explicitée au sein de l'image, soit par la représentation du donateur en orant, soit par l'inclusion d'un texte plus ou moins long. Le parallèle entre image et sonnet ne se limite pas à cette convergence somme toute logique, puisqu'elle dérive d'une intention commune. On peut en effet déceler dans ces sonnets des coïncidences de détail qui pourraient révéler une empreinte iconographique.

Les sonnets 35 (p. 177) et 38 (pp. 179-180), dédiés à Saint Michel et à Saint Christophe, offrent une description très topique de ces figures: l'Archange est décrit en termes guerriers comme «del çelestial ejército patrón» (v. 1), «duque glorioso» (v. 4), «muy digno alférez del sacro pendón, / invencible cruzado victorioso» (v. 5-6)¹⁴; quant à Christophe, il est représenté comme géant faisant passer la rivière au Christ. Notons l'épithète liminaire, «Leño felice», italianisme poétique repris de Pétrarque, par lequel le géant est comparé à un bateau; peut-être pourrait-on aussi y voir une allusion au tronc d'arbre qui lui sert de bâton avec lequel il est généralement représenté. Dans les deux cas, la description des figures fait écho aux images où elles sont représentées – rien d'étonnant cependant, car l'éventail de représentations offert par ces deux figures reste pauvre, tant elles sont identifiées à un épisode ou une fonction. Le sonnet à l'Ange Gardien n'offre, quant à lui, aucun trait descriptif puisqu'il est dédié à une entité beaucoup plus abstraite. Pourtant, l'image n'est sans doute pas loin, du moins dans le choix du thème lui-même: c'est en effet au XV^e siècle que naît une

14 «Chef de l'armée céleste», «glorieux duc», «digne porte-étendard du pennon sacré, / invincible croisé victorieux».

véritable dévotion envers cette figure, qui suscite un certain nombre de représentations iconographiques qui sont à l'origine même de son culte¹⁵. Remarquons enfin l'intention commune qui unit ces sonnets: les trois figures sont invoquées à cause de leur pouvoir psychopompe.

Les sonnets 34 (pp. 176-177) et 39 (p. 180) constituent un deuxième sous-groupe: ils sont tous deux dédiés à des saints d'obédience franciscaine, Sainte Claire et Saint Bernardin de Sienne; le marquis y manifeste sa proximité avec les frères mineurs. Le premier est caractérisé par sa forme particulièrement soignée: la césure entre les quatrains et les tercets est très marquée par une apostrophe à la Sainte, qui articule description et prière; on remarque aussi sa structure fermée, puisqu'il s'ouvre et se ferme sur le nom de «Clara» qui semble encadrer l'ensemble. Cependant, contrairement aux figures stéréotypées que sont l'Archange Michel et Saint Christophe, figés dans une scène emblématique, Sainte Claire est évoquée en termes abstraits, dans une série de métaphores qui soulignent sa perfection. Rien de pictural en apparence. Un détail du premier tercet ne manque cependant d'intriguer:

Tú, virgen, triumphas del triumpho triunphante
e glorioso premio de la palma (v. 9-10).

Le poète y exprime, dans un élan d'exaltation, au moyen du polyptote autour du triomphe et de l'image de la palme, la sainteté de Claire. Pourtant, si l'on se rappelle que les représentations religieuses sont très codifiées, et que chaque attribut a une signification, on peut s'étonner de la mention de la palme, attribut traditionnellement réservé aux martyrs. L'image pourrait certes signifier, de manière vague, la sainteté. Mais on sait aussi que, dans l'iconographie de Claire, la sainte a été représentée, de manière exceptionnelle, avec une palme, l'un de ses multiples attributs¹⁶. Il pourrait s'agir tant d'une déforma-

15 Gabriel Llompart, «El Ángel Custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)», dans Alfonso Esteban et Jean-Pierre Etievre (dir.), *Fiestas y liturgia. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid, Casa de Velázquez - Universidad Complutense, 1988, pp. 249-269.

16 Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, Tome 3: «Iconographie des saints», vol. 1, pp. 316-319.

tion d'autres attributs floraux qui lui sont propres, rameau d'olivier ou branche de lys, symbole de pureté, typique de la tradition siennoise¹⁷, ou bien d'une allusion à un épisode de sa vie rapporté par l'hagiographe franciscain Thomas de Celano, au cours duquel Claire d'Assise reçut, un dimanche des Rameaux, la palme de la main de l'évêque Guido, annonce de son destin de sainte. Une telle représentation de la sainte avec une palme est rare, mais elle est attestée en terres hispaniques – l'un des exemples les plus connus en est la représentation sur les fresques du monastère de Pedralbes, près de Barcelone, peintes en 1346 par Ferrer Bassa, peintre représentatif de la peinture gothique italianisante catalane¹⁸. La mention de la palme dériverait-elle d'une telle représentation qu'aurait pu voir le marquis?

La possibilité d'un modèle iconographique est peut-être plus manifeste dans le sonnet 39, invocation à Saint Bernardin de Sienne, champion de l'Observance, mort en 1444 et canonisé en 1450 – ce qui permet de dater ce sonnet. Le poète y souligne la fidélité du prédicateur franciscain à l'idéal de pauvreté. Le cas de Bernardin est assez intéressant pour notre propos: en tant que saint récent, sa représentation n'est par conséquent pas encore traditionnelle, répétée. Elle est pourtant déjà très codifiée, sans doute parce que le saint a su lui-même se mettre en scène dans son activité de prédication, comme d'autres prédicateurs contemporains¹⁹, notamment en utilisant le monogramme représentant le nom de Jésus, inscrit dans un disque rayonnant. Cette

17 C'est ainsi que la représente Simone Martini sur les fresques de la chapelle de Saint Martin, dans l'église inférieure de la basilique de Saint François à Assise (1315-1317).

18 L'image est reproduite dans Jacques Lassaing, *La peinture espagnole, des fresques romanes au Greco*, Genève: Skira, 1952, p. 42. D'autres exemples dans Nuria Torres Ballesteros, «Iconografía de Santa Clara en la España medieval», *Verdad y vida*, vol. 52, 207-208, p. 597-635, est une typologie des représentations de la sainte en donnant des exemples hispaniques. Pour le cas de la palme, pp. 614-615; outre la fresque de Pedralbes, elle mentionne les exemples d'un retable anonyme de la deuxième moitié du XIV^e siècle dans l'église de Farfanya, à Noguera (province de Lérida), et d'une sculpture en pierre de la chapelle de Chaos, dans la région de Santarém, au Portugal.

19 María Dolores Fraga Sampedro, «El poder de la palabra: imágenes de predicación en la edad media hispana», *e-Spania*, 3, juin 2007.

image lui est tellement associée qu'elle s'impose très rapidement dans l'iconographie naissante du saint. Celle-ci se diffuse en outre très rapidement, et on en trouve très tôt des représentations iconographiques en péninsule ibérique, en Aragon et en Catalogne²⁰, mais aussi en Castille dès les années 1450, notamment dans l'église du monastère de Santa Clara de Tordesillas, où le prédicateur figure dans la galerie de saints peints par Nicolás Francés à la base du riche plafond de style mudéjar; certains historiens de l'art datent ces peintures de la période 1450-1454²¹. Cette représentation atteste la diffusion précoce de l'iconographie de saint Bernardin en Castille. Comment apparaît-il dans notre sonnet? Observons le premier quatrain:

Ánima devota, que en el signo
e santo nonbre estás contenplando,
e los sus rayos con viso aquilino
solares miras fixo, non vagando²² [...]

Deux éléments attirent notre attention. D'une part, le quatrain concentre des éléments qui pourraient faire écho à l'iconographie du saint²³: le disque rayonnant portant le monogramme du Christ, bien entendu, attribut essentiel du prédicateur de son vivant, repris par l'iconographie; le «viso aquilino», qui pourrait signifier le regard perçant du saint qui voit la figure du Christ au-delà du symbole, mais qui pourrait aussi faire écho à un autre élément de l'iconographie du saint, généralement représenté âgé et le visage émacié; enfin, son attitude même, dans laquelle l'image a pu le figer. D'autre part, l'utilisation du présent progressif tranche avec les épithètes utilisées dans les autres sonnets, et confère à ce premier quatrain une efficacité visuelle remarquable: on a l'impression que le poète y décrit le saint figé dans son

20 D'après María del Carmen Lacarra Duray, «Blasco de Grañén y la pintura del gótico internacional en Aragón», dans *La pintura gótica en tierras de Aragón durante el siglo XV y en otros territorios peninsulares*, dir. María del Carmen Lacarra Duray, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2007, pp. 42-44.

21 F. J. Sánchez Cantón, *Maestre Nicolás Francés*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1964 (col. Artes y artistas), p. 21.

22 «Ame dévôte, qui contemples le signe et le saint nom, et regardes, d'un regard aquilin, fixement et non vaguement, ses rayons solaires [...]».

23 Louis Réau, *op. cit.*, pp. 219-221.

action, à tel point que l'on peut se demander si ce que décrit le marquis, ou plutôt ce qu'il semble voir, à travers ce présent d'actualité, n'est pas, plus que le saint lui-même dans un acte d'imagination, une image du saint. Le caractère pictural du sonnet peut être mis en évidence si on le compare avec une œuvre précise, par exemple le *Retable de Saint Bernardin et de l'Ange Gardien* peint par le Catalan Jaume Huguet entre 1462 et 1470 pour une confrérie de Barcelone²⁴ : le saint y est représenté dans son attitude de prédicateur, portant à gauche un livre ouvert, montrant de la main droite le disque rayonnant, qui se détache du fond doré, et qu'il fixe des yeux ; le visage est sévère, les traits fins : nez aquilin, lèvres serrées, joues creusées, crâne tonsuré ceint d'une couronne de cheveux gris ébouriffés. Au-delà des détails, attitude générale, caractères et attributs sont identiques, témoignant de la reprise des mêmes conventions iconographiques dans le sonnet et dans le retable. Le marquis aurait bien sûr pu en prendre connaissance de manière verbale, plus par ouï-dire qu'à travers des textes, mais la diffusion exceptionnellement rapide de l'iconographie du saint implique une primauté de l'image dans sa représentation.

Il n'est bien sûr pas possible d'assigner à un sonnet une référence picturale précise. Nombre d'images réalisées en Castille, qu'aurait pu connaître le marquis, ou qui auraient pu témoigner de la diffusion d'une tradition iconographique précise dans son entourage, ont disparu. Il faut aussi tenir compte de la multiplicité des supports – retables, mais aussi miniatures, notamment dans les recueils hagiographiques de type *Flos sanctorum* ou *Legenda aurea* présents dans les bibliothèques nobiliaires, dont celle de Santillana, dont il pourrait être intéressant d'étudier les images le cas échéant. Enfin, l'image religieuse, avant d'être particularisée par un artiste précis en un temps et un lieu singuliers, est d'abord un stéréotype²⁵, ensemble de signes, caractères,

24 Conservé aujourd'hui au musée de la cathédrale de Barcelone. Le détail du visage du saint est reproduit dans Jacques Lassaïgne, *op. cit.*, p. 65.

25 L'image médiévale est en effet déterminée par des normes, qui n'empêchent pas cependant que se déploie une certaine créativité, ou qui acceptent les variations. Jérôme Bachet, dans *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008 (Folio histoire), et Jean-Claude Schmitt, dans *Le corps des images. Essais sur la cul-*

attributs et scènes narratives topiques, qui peuvent être développés tant verbalement que visuellement. Texte et image peuvent alors coïncider, sans qu'il soit possible d'en déduire un modèle iconographique défini – c'est le cas par exemple des sonnets à l'Archange Michel, à Saint Christophe et à l'Ange Gardien. Cependant, une variation propre à la tradition iconographique, comme dans le sonnet à Sainte Claire, peut dénoter un tel modèle. Enfin, dans le cas du sonnet à Bernardin de Sienne, figure dont la représentation est fortement liée à la tradition iconographique, surtout à une telle date, le modèle pictural est probablement déterminant.

Au-delà de ces possibles coïncidences thématiques, on peut aussi noter que, dans le cas du marquis de Santillane, sonnets et commandes artistiques participent d'un même dessein, d'une même intention votive, et obéissent à un même programme. C'est peut-être là que réside la singularité du marquis: lorsqu'il manifeste sa dévotion à travers commandes et fondations pieuses, comme tous les aristocrates de son temps, il implique aussi sa pratique de la poésie, comme on le voit dans le retable de Buitrago. Ainsi, les sonnets à l'Archange Michel ou à Saint Christophe répondent aux préoccupations funéraires du marquis, tandis que ceux à Claire et Bernardin, reflets de sa sensibilité franciscaine et de sa proximité avec l'Observance, sont à rapprocher de son action en faveur du monastère de San Francisco de Guadalajara, qui accueille le panthéon familial des Mendoza²⁶.

Le choix même de la forme du sonnet contribue sans doute, à son tour, à la picturalité de leur contenu. En effet, si les sonnets religieux forment un groupe caractérisé, c'est d'abord qu'ils n'ont pas d'antécédent dans la littérature de langue castillane: les autres poèmes religieux du marquis suivent un modèle bien établi, vision allégorique inspirée de Dante pour la *Canonización...*, ou modèle liturgique pour les poèmes à la Vierge – litanies ou hymne aux «Joies de la Vierge»,

ture visuelle au Moyen Age, Paris, Gallimard, 2002 (Le temps des images), insistent sur l'importance de l'association entre norme – souvent fixée par l'usage, et pas seulement par des textes – et liberté des artistes comme caractéristique de l'art médiéval.

26 Sur les fondations de la famille Mendoza, voir María Teresa Fernández Madrid, *art.cit.*

genre bien implanté dans la littérature péninsulaire²⁷. Le sonnet marial en reprend d'ailleurs des formules, qu'il coule dans le moule du sonnet. Or, contrairement à ces autres poèmes, qui s'inscrivent dans une tradition tant pour leur forme que pour leur contenu, ces sonnets religieux sont bien le résultat d'une expérimentation; la brièveté de la forme empêche d'y déployer un contenu narratif qu'aurait pu fournir la littérature hagiographique. Le modèle ne serait-il pas alors iconographique? Enfin, cette brièveté caractéristique du sonnet, obligeant à une certaine effacité dans l'expression, favorise peut-être leur aspect visuel, et en fait de véritables petits tableaux de dévotion, à l'image de ces panneaux de saints qui peuplent retables et chapelles²⁸.

Au-delà de toute comparaison précise entre texte et image, les sonnets religieux du marquis de Santillana sont à comprendre dans un contexte où, selon les mots de Jean Wirth, l'«adoration des images», devenue «la forme essentielle de la religion», «passe au centre de l'investissement culturel»²⁹.

Bibliographie

El Marqués de Santillana, 1398-1458. Los albores de la España moderna (ouvrage collectif), Hondarribia, Editorial Nerea, 2001, Vol. 3: «El humanista».

BACHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, «Folio histoire», 2008.

BELTING Hans, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998.

27 Pour un aperçu de la poésie religieuse en langue castillane au Moyen Age, voir Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age. Première partie: les thèmes et les genres*, Rennes, Plihon éditeur, 1949.

28 Notamment celle que fonde le marquis dans l'hôpital de Buitrago, où le retable déjà évoqué est accompagné de deux autres retables, l'un consacré à Saints Jacques, Sébastien et Georges, figures guerrières, l'autre à Saint François et aux franciscains Saints Louis de Toulouse et Antoine de Padoue (d'après le codicille de 1455, reproduit dans María Teresa Fernández Madrid, *art.cit.*, p. 181).

29 Jean Wirth, *op. cit.*, p. 278.

- BOTTINEAU-FUCHS Yves, *Peindre en France au XV^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2006.
- DUBY Georges, *Le temps des cathédrales. L'Art et la société, 980-1420*, dans *L'art et la société. Moyen Age. XX^e siècle*, Paris, Gallimard, «Quarto», 2002.
- FERNÁNDEZ MADRID María Teresa, «Una familia de mecenas: la casa de Mendoza», dans *El Marqués de Santillana, op. cit.*, pp. 129-153.
- FRAGA SAMPEDRO María Dolores, «El poder de la palabra: imágenes de predicación en la edad media hispana», *e-Spania*, 3, juin 2007. (<http://e-spania.revues.org/index15133.html>).
- GÓMEZ MORENO Ángel, «Don Íñigo López de Mendoza, sus libros y su empresa cultural», dans *El Marqués de Santillana, op. cit.*, pp. 59-81.
- LACARRA DURAY María del Carmen, «Blasco de Grañén y la pintura del gótico internacional en Aragón», dans *La pintura gótica en tierras de Aragón durante el siglo XV y en otros territorios peninsulares*, dir. María del Carmen Lacarra Duray, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2007, (http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/75/_ebook.pdf), pp. 7-72.
- LAPESA Rafael, *La obra literaria del marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.
- LASSAIGNE Jacques, *La peinture espagnole, des fresques romanes au Greco*, Genève, Skira, 1952.
- LE GENTIL Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes, Plihon éditeur, 1949-1953 (2 tomes).
- LLOMPART Gabriel, «El Ángel Custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)», dans Alfonso Esteban et Jean-Pierre Etienvre (dir.), *Fiestas y liturgia. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1988, pp. 249-269.
- LÓPEZ DE MENDOZA Íñigo, Marqués de Santillana, *Poesías completas*, éd. Maxim P.A.M. Kerkhof et Ángel Gómez Moreno, Madrid, Castalia, «Clásicos Castalia», 270, 2003.
- PÉREZ PRIEGO Miguel Ángel, «La obra literaria del Marqués de Santillana», dans *El Marqués de Santillana, op. cit.*, pp. 83-99.
- REAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955-1959 (6 vol.).
- SÁNCHEZ CANTÓN Francisco Javier, *Maestre Nicolás Francés*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, «Artes y artistas», 1964.
- SCHMITT Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, Gallimard, «Le temps des images», 2002.
- SILVA MAROTO Pilar, «El arte en España en la época del primer Marqués de Santillana (1398-1458)», dans *El Marqués de Santillana, op. cit.*, pp. 155-191.
- TODOROV Tzvetan, *Eloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Le Seuil, «Points Seuil», 514, 2004.
- TORRES BALLESTEROS Nuria, «Iconografía de Santa Clara en la España medieval», *Verdad y vida*, vol. 52, 207-208, pp. 597-635.

- WIRTH Jean, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècles)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- YARZA LUACES Joaquín, «Hombres de poder, gentes del libro, «viri litterati» y encargos artísticos», dans *El Marqués de Santillana, op. cit.*, pp. 9-34.
- , *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid, Ediciones El Viso, 2003.

Le sonnet ronsardien entre métaphore artistique et «vive représentation»: les arts visuels dans les *Amours* de 1552

AGNÈS REES

Université de Reims-Champagne-Ardenne

La publication du premier livre des *Amours* de Ronsard – ou «*Amours* de Cassandre» –, en 1552, constitue une date importante pour l'histoire des rapports entre sonnet et arts plastiques. Publié peu après *L'Olive* (1549) et *L'Olive augmentee* (1550) de Du Bellay, et sur le même modèle du *Canzoniere* de Pétrarque, ce recueil n'est pas le premier du genre en France; il ne s'en distingue pas moins par la place importante qu'il accorde aux arts visuels et, plus généralement, à une rhétorique de la vision qui traduit la volonté de «donner à voir» l'objet qu'il célèbre dans ses vers. La référence artistique souligne ainsi la capacité du poète de se faire à son tour «peintre» et créateur de son œuvre. C'est dans cette perspective, plus poétique que comparatiste, que nous souhaiterions examiner le statut des arts visuels dans le recueil des *Amours* de 1552: il s'agira moins de rapprocher l'esthétique de Ronsard des arts visuels de son temps, que de montrer comment la référence artistique informe l'écriture descriptive des *Amours*, s'inscrivant à la fois comme indice et modèle de la représentation poétique.

Le syndrome de Pygmalion: le peintre et le poète des *Amours*

L'importance des arts visuels dans les *Amours* de 1552 s'impose littéralement, dès les premières pages du volume, aux yeux du lecteur. Le

recueil s'ouvre sur un double portrait gravé de Ronsard et de Cassandre, surmontant deux épigrammes en grec du poète Jean-Antoine de Baif, condisciple et ami de Ronsard; la disposition des vers simule un début de dialogue entre les deux amants, comme pour établir d'entrée de jeu le lien étroit entre la voix lyrique et la création d'une image visuelle. Les éditions posthumes des *Amours* choisiront quant à elles de souligner la part d'émulation suggérée par ce frontispice; à partir de 1609, l'épigramme commentant le portrait de Cassandre est en effet remplacée par le quatrain suivant:

L'Art la Nature exprimant
 En ce pourtrait me fait belle
 Mais si ne suis-je point telle
 Qu'aux escrits de mon amant.¹

De fait, le dialogue entre les arts se poursuit tout au long du recueil de 1552: inauguré par le double portrait du poète et de Cassandre, celui-ci se clôt sur un sonnet adressé à Ronsard par Nicolas Denisot, alias le «Conte d'Alsinois», peintre et poète, proche de la Pléiade et auteur présumé du portrait de Cassandre². Or, au sein même du recueil, pas moins de trois sonnets font allusion à un portrait de Cassandre, réel ou imaginaire, exécuté par ce même Nicolas Denisot, «homme entre autres de singulières graces, excellent en l'art de peinture», selon Marc-Antoine de Muret, le commentateur de la seconde édition des *Amours* (1553)³. La première évocation du portrait se situe dans le sonnet IX, où le poète se met en scène dans une nature sauvage et solitaire, contemplant l'image de la femme aimée:

-
- 1 *Les Œuvres de P. de Ronsard gentilhomme vendomois...*, Paris, N. Buon, 1609 (page non numérotée). Pour une description plus précise du recueil de 1552, et de la réédition de 1553, commentée par Marc-Antoine de Muret, voir Jean-Paul Barbier-Mueller, *Ma bibliothèque poétique*, II: *Ronsard*, pp. 28-42, et Daniel Maira, *Typosine, la dixième muse: formes éditoriales des Canzonieri français, 1544-1560*, Genève, Droz, 2007, pp. 219-258.
 - 2 C'est l'hypothèse de Paul Laumonier, *Ronsard poète lyrique. Une étude historique et littéraire*, Paris, Hachette, 1909, pp. 84-85.
 - 3 Marc Antoine de Muret, commentaire des *Amours de P. de Ronsard, op.cit.*, Paris, Mme Vve de la Porte, 1553, p. 10.

Là, renversé dessus leur face dure
 Hors de mon sein je tire une peinture,
 De tous mes maux le seul allègement,
 Dont les beautés par Denisot encloses,
 Me font sentir mille métamorphoses
 Tout en un coup, d'un regard seulement.⁴

Une nouvelle mention d'un «portrait» de Cassandre apparaît au sonnet XXXIV; il s'agit toujours, à en croire Muret, du même portrait, exécuté par Nicolas Denisot, «lequel portrait ne peut donner suffisante allégeance [aux] maux [de l'amant]»⁵:

Puis je me plain d'un portrait inutile,
 Ombre du vrai que je suis adorant,
 Et de ces yeux qui me vont devorant
 Le cœur brûlé d'une flamme gentille.⁶

La référence picturale établit ainsi un lien entre les sonnets et leur paratexte, entre le réel – la gravure à l'effigie de Cassandre – et la fiction – le portrait évoqué dans les sonnets –, instituant un échange entre le peintre-poète Nicolas Denisot et le poète lui-même, tour à tour commanditaire et dédicataire de l'artiste. Dans les deux sonnets cités, la mention du tableau de Denisot souligne déjà une forme d'émulation entre le portrait pictural et le portrait poétique. Le sonnet IX oppose, par le double jeu de la rime (*encloses/métamorphoses*) et de l'hyperbole (*mille métamorphoses*), la forme «close» du tableau et la variété du texte poétique, qui d'un regard porté sur les beautés de la femme aimée fait naître une infinité d'images⁷. Le sonnet XXXIV dénonce quant à lui, avec des accents platoniciens, l'«inutilité» du

4 Ronsard, *Les Amours* (1552), IX, v. 9-14, *Œuvres complètes*, IV, édition P. Laumonier, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1992 (1^e éd. 1925), pp. 13-14. Les citations suivantes des *Amours* de 1552 sont tirées de la même édition.

5 Marc Antoine de Muret, commentaire au sonnet XXXIV des *Amours*, éd. citée, p. 41.

6 *Les Amours* (1552), XXXIV, v. 5-8.

7 Sur cette question, voir aussi Cécile Alduy, *Politique des «Amours»: poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, pp. 330-333, qui voit dans la forme close et dans l'unité du portrait gravé «l'horizon rêvé» du recueil, voué à la discontinuité.

portrait peint, «ombre» de la «vraie» Cassandre, mais aussi, peut-être, du seul «vrai» portrait possible, que tente, de sonnet en sonnet, de réaliser le poète. Les expressions «vaine peinture» (CXXIV, 8), «image incertaine» (CXXV, 7), «idole feinte» (XCIII, 12) traduisent à plusieurs reprises, dans les sonnets de 1552, l'insuffisance de la représentation plastique «figurative», qu'elle soit le produit de l'art du peintre ou celui de l'imagination du poète, pour restituer la «vraie» et «divine» beauté de Cassandre.

Aussi le dernier sonnet lié à la figure de Nicolas Denisot, et le seul du recueil qui lui soit adressé (CVI) est-il une invitation à la contemplation; il s'agit de peindre Cassandre sur le modèle le plus parfait qui soit:

Haulte ton aile, et d'un voler plus ample,
 Forçant des vents l'audace et le pouvoir,
 Fay, Denisot, tes plumes esmouvoir,
 Jusques au ciel où les Dieux ont leur temple.
 Là, d'œil d'Argus, leurs deitez contemple,
 Contemple aussi leur grace, et leur sçavoir,
 Et pour ma Dame au parfait concevoir,
 Sur les plus beaux fantastique un exemple.
 Moissonne après le teint de mille fleurs,
 Et les detrampe en l'argent de mes pleurs,
 Que tiedement hors de mon chef je ruë:
 Puis attachant ton esprit et tes yeux
 Dans le patron desrobé sur les dieux,
 Pein, Denisot, la beauté qui me tue.⁸

Le poète suggère à Denisot de s'élever en pensée jusqu'au monde des dieux, pour se forger ou plutôt «fantastiquer» – «imaginer en son esprit», selon Muret⁹ – une idée de la plus parfaite beauté. Ronsard s'est probablement inspiré de deux sonnets de Pétrarque consacrés au peintre Simone Martini, auteur d'un portrait de Laure; le premier louait le peintre pour avoir su s'élever jusqu'au paradis et y trouver le modèle de son portrait; le second, consacré à ce même portrait, exprimait le regret de ne pouvoir donner vie à l'image de la femme aimée,

8 *Les Amours*, CVI.

9 Commentaire des *Amours*, 1553, éd. citée, p. 153

comme l'eût fait Pygmalion¹⁰. On retrouve dans le sonnet de Ronsard le même arrière-plan néo-platonicien, qui fait de la «vraie» beauté une Idée divine qui transcende l'humain. Cependant, alors que Pétrarque plaçait la beauté toute spirituelle de Laure dans le monde céleste, Ronsard s'éloigne de la stricte opposition entre le divin et l'humain. Au mouvement ascensionnel évoqué dans les quatrains succède, dans le premier tercet, un mouvement descendant: après avoir contemplé la beauté des dieux, le peintre se tourne vers la nature, à laquelle il emprunte les couleurs de son tableau («le teint de mille fleurs»), et vers le corps même du poète, qui dilue la peinture de ses «pleurs». Le dernier tercet fait de la représentation de Cassandre une synthèse entre une forme idéale (le «patron»), appréhendée par «l'esprit» du peintre, et les couleurs de la nature qui se présentent à ses «yeux». Alors que le portrait de Laure s'offrait comme la reproduction d'un modèle unique et parfait, le portrait de Cassandre fait ainsi l'objet d'une imitation sélective et créatrice: le peintre «fantastique» l'idée de la beauté, plus qu'il ne la reproduit¹¹. Enfin, en valorisant l'imagination créatrice du peintre, le poète se place lui-même en position de créateur: à la différence de Pétrarque qui évoquait un tableau déjà achevé, Ronsard se met en scène comme commanditaire d'une œuvre à venir: le mode injonctif, associé au temps présent des verbes, guide le pinceau de Denisot et réalise «en acte», sous les yeux du lecteur, le portrait de Cassandre, donnant vie à l'idéal du poète.

En exaltant le pouvoir créateur de l'artiste, le poète-Pygmalion affirme ainsi son propre pouvoir de représentation. S'il souligne parfois l'insuffisance de la représentation figurative, Ronsard met en place

10 Pétrarque, *Canzoniere*, sonnets 77 («Per mirar Policeto...») et 78 («Quando giunse a Simon l'alto concetto...»), éd. bilingue de P. Blanc, Paris, Bordas, «Classiques Garnier», p. 176-179. Dans la mythologie grecque, le sculpteur Pygmalion était tombé amoureux d'une statue qu'il avait réalisée; il demanda aux dieux de lui donner vie et fut exaucé par la déesse Aphrodite.

11 Sur cette intériorisation progressive de «l'Idée» du beau et son assimilation à la faculté de l'imagination chez les artistes et les théoriciens de la Renaissance, voir Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr. H. Joly, Paris, Gallimard, 1989, ch. III: «La Renaissance», pp. 63-93.

une poétique du portrait vivant et varié, réactivant la référence artistique et picturale dans le désir d'incarner, à travers la figure de Cassandre, un idéal esthétique et poétique.

Lexique artistique et métaphores picturales

Outre ces quelques sonnets consacrés à un portrait «réel» ou présenté comme tel, les poèmes des *Amours* frappent en effet par l'étendue du lexique et des images artistiques, presque toujours liés à une réflexion métatextuelle sur le pouvoir de représentation de la poésie. Le recours à un vocabulaire technique rend compte d'une volonté d'intégrer dans la langue poétique le langage des artistes et autres «ouvriers», comme le recommandait dès 1549 la *Deffence* de Du Bellay. Ronsard encouragera plus tard à «praticu(er) [...] les artisans de tous métiers, [...] et de là tir(er) maintes belles et vives comparaisons, avec les noms propres des métiers»¹². La langue poétique des *Amours* se caractérise, dès 1552, par une attention précise portée au langage des arts et des artistes.

La description ronsardienne naît d'une vision qui «grave» l'image de l'aimée dans le cœur de l'amant; au lexique de la «vue», qui introduit plusieurs sonnets sur le mode pétrarquiste du «Je vy», du «Verray-je» ou du «Qui voudra voir», répond alors l'image de la gravure, de l'incision ou encore de l'empreinte:

Du ciel à peine elle estoit descendue,
 Quand je la vi, quand mon ame esperdue
 En devint folle: & d'un si poignant trait,
 Le fier destin l'engrava dans mon ame,
 Que vif ne mort, jamais d'une autre dame
 Empraint au cœur je n'auray le portraict.¹³

12 Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique*, éd. F. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Le Livre de Poche, 1991, p. 434.

13 *Les Amours*, II, v. 9-14.

On retrouve le motif pétrarquiste de la vision de l'aimée qui, telle l'arc de Cupidon, décoche ses «traits» dans «l'ame» du poète. Ronsard réactive cette image en développant le lexique des arts figuratifs: le verbe «engraver», associé à la technique de «l'empreinte» et à l'évocation du «portrait», introduit un vocabulaire technique dans la description de la naissance du sentiment amoureux¹⁴. Le cliché pétrarquiste du «trait» s'enrichit d'un double sens artistique, désignant, au-delà de la trajectoire des flèches lancées par l'Amour, le dessin tracé dans le cœur du poète. Les derniers vers de ce sonnet créent ainsi, parallèlement au motif de la blessure amoureuse, un deuxième réseau d'images, plus technique et figuratif, qui pare la vision de l'aimée de tout un imaginaire artistique.

Le sonnet devient alors le miroir du cœur du poète, et des beautés de Cassandre qui y sont «engravées». La perfection de Cassandre aliémente en effet les souffrances de l'amant, qui favorisent en retour le désir de donner corps aux «traits» que l'amour a gravés ou «imprimés» dans son âme (LXVIII, 5-6). C'est au papier et à l'encre que le poète «trace» l'histoire de son chagrin amoureux:

Donne-moy l'encre, et le papier aussi:
 En cent papiers temoingz de mon souci,
 Je veux tracer la peine que j'endure.¹⁵

Mais c'est avec les couleurs les plus vives que sa plume décrit les beautés de Cassandre:

Ma main ne sait cultiver autre nom,
 Et mon papier n'est esmaillé, si non
 De voz beaultez que ma plume colore¹⁶.

14 Le verbe «engraver», désignant la technique d'incision par laquelle le graveur trace un modèle sur une surface plane, est introduit dans le *Dictionnaire* de Robert Estienne en 1552; les auteurs de recueils amoureux l'utilisaient déjà pour désigner de façon figurée la naissance du sentiment amoureux. Sur l'emploi technique et poétique de ce verbe en France à la Renaissance, voir Carmelo Occhipinti, *Il Disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze, Studi per le edizioni scelte, 2003.

15 *Les Amours*, CLXVII, v. 9-11.

16 *Les Amours*, XXV, v. 12-14.

C'est là encore dans l'association des termes – «esmailler» et «colorer» – que la référence artistique prend sens: le choix d'un terme artisanal – *esmailler*, recouvrir d'émail ou vernir – réactive l'emploi du verbe «colorer», qui prend dans ce contexte le sens de peindre, décrire ou «reproduire comme un peintre»¹⁷, tout en revivifiant, par son emploi verbal, la métaphore un peu conventionnelle de l'émail, qui désigne souvent, dans la poésie pétrarquiste, le regard de la femme aimée. Les images combinées du «tracé», du «coloris» et de l'«émaillage» font ainsi du portrait poétique de Cassandre une représentation colorée et brillante, dont les teintes se déploient sur le fond, tracé à l'encre ou à la sanguine, des souffrances de l'amant:

J'empourpreroy mes plumes dans mon sang
Pour tesmoigner la peine que j'endure¹⁸.

Cassandre étant associée aux couleurs, le motif de la peinture s'associe à celui de la gravure: le désir de donner corps au portrait de Cassandre «peint au vif» en son âme (LXXV) fait porter au poète un regard artiste sur la nature, dont les éléments lui rappellent constamment les perfections de la femme aimée. Le lexique artistique est alors l'indice d'une appropriation poétique de la nature, devenue tout entière objet de représentation:

Je ne voy pré, fleur, antre, ny rivage,
Champs, rocs, ny bois, ny flotz dedans le Loyr,
Que, peinte en eux, il ne me semble voyr
Ceste beauté qui me tient en servage¹⁹.

La même idée est exprimée au sonnet LIX, où l'image picturale est remplacée par le verbe *r'affigurer*, néologisme vraisemblablement

17 Sur cet emploi, voir Louis Terreaux, *Ronsard correcteur de ses œuvres. Les variantes des Odes et des deux premiers livres des Amours*, Genève, Droz, 1968, p. 326. L'auteur signale un emploi similaire de «colorer» dans l'ode de 1552 adressée «A Nicolas Denisot du Mans», où Ronsard appelle de ses vœux le peintre qui pourra représenter Cassandre: «Lequel d'entre vous sera-ce / Qui pourroit bien colorer / La magesté de sa grace...?» (Lm III, p. 182).

18 *Les Amours*, CXV, v. 10-11. Sur ce passage, voir Véronique Denizot, «Comme un souci aux rayons du soleil». *Ronsard et l'invention d'une poésie de la merveille*, Genève, Droz, 2003, pp. 146-147.

19 *Les Amours*, XXVIII, v. 5-8.

imité de Pétrarque: en italien, *raffigurare* signifie «représenter au moyen d'images». On note là encore la tendance de Ronsard à employer le terme artistique ou figuratif dans son sens le plus concret, pour désigner, dans ce cas précis, le caractère pictural de la nature, son aptitude à se faire tableau:

Là ne se voyt, roc, source, ny verdure,
 Qui dans son teint, or ne me r'affigure
 L'une ses yeux, or l'autre ses cheveux²⁰.

Parmi les multiples références aux arts visuels, la métaphore picturale reste toutefois la plus fréquente dans le recueil: on trouve ainsi, outre les mots «peindre» et «peinture», des termes plus rares, comme «peinturer» (CLXV) ou le néologisme «empeinturer» (CLI). Associée à la variété des couleurs et à l'abondance descriptive, la peinture est en effet la plus apte à représenter les richesses de la nature et à y fondre les beautés de Cassandre. Le pouvoir poétique de la femme aimée est ainsi associé à la vigueur colorée et féconde d'un paysage au printemps:

Il peint les champs de dix mille couleurs,
 Tu peins mes vers d'un long esmail de fleurs²¹.

La métaphore picturale établit une comparaison à trois termes entre la nature, la femme et les arts visuels. L'image de la nature qui «peint» ou «peinture» l'herbe ou les prés des teintes les plus variées est presque systématiquement associée, dans les sonnets des *Amours*, à la fécondité créatrice de Cassandre, dont le portrait «empreint», «gravé» ou «peint au vif» dans le cœur du poète, devient à son tour producteur d'images²².

Ce parcours du lexique technique et artistique dans les sonnets des *Amours* n'est évidemment pas exhaustif; toutefois, les images de la gravure, du dessin et de la peinture, qui sont les plus fréquentes, traduisent une tendance à renouveler l'emploi de la métaphore artistique,

20 *Les Amours*, LIX, v. 12-14. Sur l'emploi de r'affigurer, qui disparaît à partir de 1578, voir Louis Terreaux, *Ronsard correcteur...*, *op. cit.*, p. 349.

21 *Les Amours*, CIII, v. 9-10.

22 Voir notamment les sonnets CIII, CXXVII, CXXXI, CLXV, CLXVII.