

L'homme et la représentation du savoir dans les mondes hispaniques aux XVI^e et XVII^e siècles

Florence Dumora, Le Mans Université
Florence Toucheron, Université du Littoral Côte d'Opale

La Renaissance, comprise avec ses prolongements, comme le montre en particulier Francisco Rico dans *El pequeño mundo del hombre* (1988)¹, constitue une époque de réévaluation de la place de l'homme dans l'univers. La conscience de l'extension des capacités intellectuelles et spirituelles s'accroît alors à mesure que s'élaborent de nouveaux savoirs, autour d'objets, pas toujours nouveaux, mais sur lesquels la pensée se renouvelle. L'idée de ce numéro 17 de *Savoirs en Prisme* part de ce constat même : une conscience nouvelle qui, au tournant du XVI^e siècle, en Espagne, affleure aussi bien dans les écrits qu'en peinture et qui, véritablement, caractérise ce « moment critique dans l'histoire de la conscience² ». La conscience qu'ont d'eux-mêmes les artistes, alors qu'ils travaillent à la représentation du monde pourrait bien être le signe précoce de ce grand phénomène de privatisation dont un indice est le nœud unissant l'écriture, la lecture et la connaissance de soi³. Une préoccupation chez certains auteurs pour promouvoir leur « personne écrivante » ou « sujet écrivain » se fait jour. Vers 1531, Garcilaso promet ainsi à son dédicataire, le vice-roi de Naples, qu'il appliquera sa plume à chanter ses louanges, alors même qu'il a déjà exposé la situation des personnages de son chant pastoral (*Églogue I*) : il impose, de cette façon, son invention. Cristóbal de Villalón, auteur présumé du *Viaje de Turquía*, exprime, quant à lui, sa loyauté envers Philippe II en affirmant connaître le souverain ; c'est avec ce prétexte qu'il justifie l'analyse critique qu'il dresse du gouvernement d'Espagne à la lumière d'une comparaison avec la Turquie, enne-

1 Sans prétendre à l'exhaustivité, il faut citer également Domingo Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España* (1994), Eugenio Garin, *L'Homme de la Renaissance* (1990, *L'uomo del Rinascimento* 1988), José Antonio Maravall, *Estudios de la Historia del pensamiento español: Época del Renacimiento* (1984) et l'on peut même mentionner Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico 1580-1615* (2012).

2 Miguel de Cervantès, *Nouvelles exemplaires* [1949], traduction en français et préface de Jean Cassou, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 18.

3 Philippe Ariès, Georges Duby, *Histoire de la vie privée 3 : De la Renaissance aux Lumières* (1985), Paris, Le Seuil, 1999, Ph. Ariès, « Introduction », p. 12-13.

mie de la couronne espagnole. De plus, il pose sa représentation comme une peinture, donc comme une image fidèle mais distanciée : « *he querido pintar al vivo en este comentario [...]* » (J'ai voulu faire un vivant portrait dans ce commentaire [...]). La plume autant que le pinceau, convoqués par les artistes eux-mêmes, rendent compte de l'art comme un faire, une *technè* pleinement pris en charge par un Je sujet. Et cette position du créateur ne fera que se confirmer : « *Yo soy el primero en novelar* » (Je suis le premier à écrire des nouvelles), écrit Cervantes dans le Prologue de ses *Novelas ejemplares* (1613).

Très révélatrice de la place relative de l'homme est la question du génie qui, dans la quête d'une reconnaissance de la peinture comme art libéral, reconsidère la *mimesis* pour faire le départ entre invention humaine et idée divine intérieurement contemplée. Ainsi, explique Rensselaer W. Lee, dans *Ut pictura poesis*, Giovanni Paolo Lomazzo (1536-1592)

put pour un temps détourner complètement de son cours aristotélien la théorie de l'imitation en déclarant que la beauté idéale, dont chacun voit l'image reflétée dans le miroir de son propre esprit, avait sa source en Dieu plutôt que dans la nature. [...] Cette doctrine ne cherchait pas une norme empirique de l'excellence en choisissant dans la nature extérieure concrète : elle la découvrait d'une manière platonicienne dans la contemplation subjective d'une Idée intérieure immatérielle.⁴

Dans le processus de représentation est transmise une pensée, une connaissance, une vision de l'homme historiquement situé. À cet égard, Gérard Wajcman insiste sur le rôle fondateur de Leon Battista Alberti qui instaure « l'espace moderne où il peint l'homme de la taille qu'il veut⁵ ». Par ailleurs, Alberti, faisant référence au *Protagoras*, énonce que « L'homme est la mesure et la règle de toute chose », dans son *De pictura*, I, alinéa 18⁶.

Parmi les grands principes conceptuels qui régissent la pensée de l'époque figurent l'analogie, la *concordia oppositorum* et la transformation des êtres mais aussi, caractéristique de l'époque baroque, le *perpetuum mobile*⁷. Ces catégories ont façonné les arts iconographiques et ont de ce fait été rendues visibles et théorisées par les artistes, particulièrement par les Italiens, au xv^e siècle. Ces théories de la représentation impliquent une promotion du regard parmi les autres sens, un regard sur l'homme lui-même qui, ainsi, produit son image, se fait et se pense image.

À partir de ce mouvement culturel et épistémique, les coordinatrices de ce numéro ont proposé d'explorer divers domaines – iconographie, cartographie,

4 Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. xv^e-xviii^e siècles*, traduit de l'anglais par Maurice Brock, Paris, Macula, 1991, p. 29.

5 Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004, p. 51-52.

6 *Ibid.*, p. 130.

7 Nous envoyons au livre de Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile : Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.

écrits – pour essayer de dégager les termes dans lesquels s’exprime un être au monde spécifique de l’époque en question.

Nouveaux langages : adaptations des sciences et techniques dans les arts

Gloria BOSSÉ TRUCHE montre dans son étude intitulée « Jardins emblématiques, jardins alchimiques ? L’influence du Grand Œuvre dans quelques exemples d’emblèmes espagnols des XVI^e et XVII^e siècles » comment la science, pourtant réprouvée, qu’est l’alchimie offre une qualité fondamentale, la transmutation, qui, durant la Contre-Réforme et particulièrement au XVII^e siècle, permet son adaptation en langage nouveau capable d’exprimer le sacré et d’être apologétique. En effet, l’alchimie donne l’exemple de l’efficacité des processus de transformation ; elle n’est donc plus condamnée mais récupérée par l’Église contre-réformiste pour donner une image métaphorique de la transformation spirituelle. Cette relecture pédagogique du processus alchimique de purification apporte par là-même une clarification au service du fidèle qui doit suivre le chemin d’une perfection spirituelle. Or ce cheminement implique des lieux où il s’effectue et qui sont représentés de façon propice par le jardin, espace décliné en grottes et en fontaines dans les emblèmes.

On appelle art mudéjar les productions qui, en terres reconquises par la chrétienté, sont dues aux artisans arabo andalous qui conservent leurs formes et leurs techniques et les perpétuent. L’étude de Manon LARRAUFIE s’attache au cas de l’art mudéjar à Grenade, d’un point de vue politico-culturel. Elle détaille la conservation des bâtiments aussi bien institutionnels, religieux et profanes, que particuliers – aristocratiques ou non –, qui sont réemployés en fonction d’usages propres aux chrétiens. Par conséquent, les modèles arabo-andalous perdurent entravant le développement des formes nouvelles produites par la Renaissance italienne alors même qu’elles ont tendance à se répandre en Europe. À la nouveauté de la situation géopolitique espagnole ne correspond donc pas un renouvellement des formes, au contraire, un certain conservatisme, qui s’exprime dans l’art mudéjar, caractérise l’urbanisme grenadin en particulier.

L’analogie, outil de savoir

Christine OROBITG creuse l’idée foucauldienne du « rôle bâtisseur que joue la ressemblance dans le savoir occidental » (*Les Mots et les choses*, 1966). Dans son étude, qui embrasse une période de deux siècles, elle examine particulièrement le cas des textes médicaux où le corps est évoqué à partir de métaphores qui s’inspirent de façon concrète d’éléments de la vie quotidienne. Cette immédiateté pratique ne relève pas d’une recherche stylistique mais bien d’un mode de pensée où l’intelligibilité du corps et celle du monde – c’est-à-dire du

microcosme et du macrocosme – s'éclairent mutuellement. C'est tout un imaginaire pathologique qui se construit mais aussi un savoir physio-psychologique. L'image analogique constitue ainsi un outil épistémique.

Donner à voir l'altérité : révéler, imposer, dominer

8

L'article d'Edgard SAMPER mène une réflexion sur l'infirmité dans la société et la dignification de l'infirmité à partir du *Pied-bot* de José de Ribera. Dans ce travail, il ne s'agit pas tant de s'inscrire dans le débat qui oppose partisans de la mendicité et défenseurs du travail, surgi à la Renaissance et auquel la Contre-Réforme a, en quelque sorte, apporté une réponse. Rappelons que les premiers, Domingo de Soto en tête, envisageaient la dimension eschatologique de la mendicité grâce à laquelle les riches pouvaient œuvrer pour le salut de leur âme, tandis que les seconds, dont la figure tutélaire est Juan Luis Vives, par leur conception économique de la société, pensaient que chaque individu doit être organiquement utile par sa fonction, c'est-à-dire son travail, excepté s'il est reconnu totalement incapable d'exercer une activité. Au contraire, ici, Ribera élève l'infirmité à une nouvelle esthétique, qui s'affirme à l'époque baroque en offrant au spectateur une image de la fragilité et de l'imperfection humaines. Ce pied-bot est montré pour lui-même et son humble vêtement le sépare de la série des nains auliques de Velázquez.

Dans son travail « Cartes maritimes et mappemondes : pouvoir représenter et pouvoirs représentés dans la conquête du Nouveau Monde », Juan Carlos BAEZA SOTO brosse une fresque sélective de l'histoire des voyages et des cartes qui ont été tracées à mesure que les océans et les nouvelles terres étaient connus. Il met l'accent sur le hiatus entre le connu et la puissance de l'imaginaire dans lequel le Nouveau Monde a figure d'île. Ses représentations fluctuent ainsi moins au gré des savoirs qu'à celui des regards, si l'on en croit la carte précoce de Juan de la Cosa, qui, dès 1500, avait donné à Cuba des contours identifiant l'île mieux que ne le faisaient les thèses auxquelles adhérait Christophe Colomb. De même, la *Casa de Contratación*, fondée en 1503, est décrite comme l'institution qui règlemente une cartographie et un art maritime à la mesure d'un pouvoir dominant soucieux d'établir les liens d'exploitation avec les espaces d'une population dominée.