



Savoirs en prisme

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

sous la direction de Florence Dumora
et Florence Toucheron

l'epure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Revue électronique publiée avec le concours du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP) de l'université de Reims Champagne-Ardenne

La revue *Savoirs en prisme* est dirigée par Florence Dumora (université du Mans) et Carmen Cortés (Universidad de Málaga)

Illustration de couverture : Johannes Vermeer, *The Geographer*, 1668, Public domain, via Wikimedia Commons.

Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISSN : 2260-7838



Cette revue est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international

ÉPURE – Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac, CS40019, 51726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

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

3

sous la direction de Florence Dumora et Florence Boucheron

Sommaire

Florence DUMORA et Florence BOUCHERON, « Introduction »

Les auteurs

Nouveaux langages : adaptations des sciences et techniques dans les arts

Gloria BOSSÉ-TRUCHE, « Jardins emblématiques, jardins alchimiques ?
L'influence du Grand Œuvre dans quelques exemples d'emblèmes espagnols des
XVI^e et XVII^e siècles »

Manon LARRAUFIE « L'architecture mudéjare de Grenade au XVI^e siècle :
éléments pour une réflexion artistique et urbanistique »

L'analogie, outil de savoir

Christine OROBITG, « L'analogie : une manière de dire et de connaître le
monde dans les territoires hispaniques de l'époque moderne »

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

Edgard SAMPER, « *Le Pied-Bot* de José de Ribera (1642) ou l'infirmité
dignifiée »

Juan Carlos BAEZA SOTO, « Cartes maritimes et mappemondes. Pouvoir représenter et pouvoirs représentés dans la conquête du Nouveau Monde »

Comptes rendus

Isabelle PORTO SAN MARTIN, « Enrique Mejías García, *Offenbach, compositeur de zarzuelas*, Colección Música Hispánica, ICCMU, 2022 »

Florence DUMORA et Marina RUIZ CANO, « Odette Martínez-Maler et Sandrine Saule (coord.), *Théâtre et résistance des républicains espagnols exilés. Entre ombre et lumière, en France 1939-1945*, Paris, Riveneuve, 2022 »

Isabel Florido Miguel, « Sonia Delaunay, *Iremos al sol*. Traducción de Carmen Cortés Zaborras y Alexandra Bouteaux, Castellón, Universitat Jaume I, col. "Sendes", 2021 »

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.

Les auteurs

Gloria BOSSÉ-TRUCHE est maître de conférences à l'université de Tours (département d'études hispaniques et portugaises). Elle est membre du laboratoire ICD (Interactions Culturelles et Discursives. EA 6297). Ses domaines de recherches portent sur la littérature emblématique espagnole des XVI^e et XVII^e siècles dans ses aspects spirituels et moraux et sur son influence sur la peinture du Siècle d'Or. Depuis peu, elle étend ces recherches à l'alchimie spirituelle et à sa présence dans la littérature emblématique (motifs iconographiques et similitudes des démarches alchimique et emblématique) en montrant comment l'opération alchimique inspire autant la création que la réception de la littérature emblématique.

Manon LARRAUFIE est professeure agrégée d'espagnol et d'histoire des arts. Elle est titulaire d'un master en études romanes de l'université de Toulouse et d'un master en lettres hispaniques de l'université de Séville. Elle enseigne dans le secondaire et comme chargée de cours à l'université Bordeaux-Montaigne. Son doctorat est une cotutelle, entre le département d'études hispaniques de l'université Bordeaux-Montaigne et le département d'histoire de l'art de l'université de Grenade. Sa thèse porte sur l'art orientaliste espagnol entre 1850 et 1930. Elle est membre du laboratoire de recherche AMERIBER. Elle a publié notamment *L'Écriture du fantasme : le cycle des « novelas árabes » d'Isaac Muñoz* (l'Harmattan, 2023) et a édité le roman de Isaac Muñoz, *Ambigua y cruel: novela siria* (Edilivre, 2019).

Ancienne élève de l'École normale supérieure (Fontenay-Saint-Cloud), Christine OROBITG est spécialiste de littérature et d'histoire culturelle à l'époque moderne, et plus particulièrement des textes doctrinaux et de la construction des systèmes de représentation. Professeure à l'université d'Aix-Marseille (AMU) depuis 2003, elle a consacré sa thèse (soutenue en 1994) aux représentations de la mélancolie dans le monde hispanique à l'époque moderne et son habilitation à diriger des recherches aux représentations du sang et de la race dans le monde hispanique. Ses recherches portent sur la construction des identités individuelles et collectives, la circulation des savoirs, les stratégies d'écriture et de réécriture. Elle est l'auteur de plus de 70 articles et chapitres de livres sur ces sujets, ainsi que de trois ouvrages monographiques : *L'Humeur noire : mélancolie, écriture et pensée en Espagne au XVI^e et au XVII^e siècle* (1997), *Garcilaso et la mélancolie* (1997) et *Le Sang en Espagne (XV^e-XVIII^e siècle)*, en 2018.

Edgard SAMPER est agrégé d'espagnol et professeur des universités émérite de littérature et civilisation de l'Espagne des XIX^e et XX^e siècles de l'université Jean-Monnet de Saint-Étienne. Ses principales recherches sont orientées vers le théâtre espagnol des XIX^e et XX^e siècles : époque romantique (Duque de Rivas), mélodrame bourgeois (Echegaray) et théâtre social sous la Restauration (Clarín, Galdós, Dicenta), théâtre contemporain (García Lorca, Valle-Inclán, Miguel Mihura, Siniesterra). Depuis 1994, il a également publié une trentaine d'articles sur la peinture espagnole et latino-américaine : Le Greco, Vélasquez, Zurbaran, Ribera, Image de saint Joseph, les anges musiciens et les vanités, Goya, Solana, Sorolla, Dalí, Tableaux de castes mexicains, Botero, Frida Kahlo, María Izquierdo, Braun Vega.

Juan Carlos BAEZA SOTO est professeur des universités à l'université Sorbonne Paris Nord. Ses recherches portent sur la poésie et la poétique de langue espagnole et sur les arts visuels du monde hispanique. Soutenu à l'université Lille 3 en 2006, sa thèse de doctorat portait sur *Les images du paradoxe dans les œuvres complètes d'Emilio Prados*. Outre des articles sur la poésie espagnole contemporaine et sur ses liens avec la peinture et la photographie, notamment dans leurs rapports au corps, il a publié deux ouvrages (*Emilio Prados, l'absolu solitaire*, L'Harmattan, 2009 ; *La Métaphysique de l'ombre dans La realidad y el deseo de Luis Cernuda*, Reims, Épure, 2015) ainsi qu'une traduction de *L'Agonie de l'Europe* de la philosophe María Zambrano (Circé, 2011). Il a co-dirigé avec E. Le Vagueresse l'anthologie bilingue *Les Poètes de 27* (Reims, Épure, 2019). En 2021 il a publié [*La Palette du ciel dans l'art baroque ibéro-américain \(XVI^e-XVIII^e-siècle\). Colonisation de l'esprit et iconophilie chrétienne dans le Nouveau Monde*](#), Épure), « Studia Remensia ». Il travaille actuellement sur l'analyse des normes iconiques instaurées depuis la conquête du Nouveau Monde par le biais de la religion, l'art, la littérature et la politique, à partir d'une approche qui est au croisement de l'histoire culturelle, l'histoire de l'art et l'histoire connectée.

Partie 1

Nouveaux langages : adaptations des sciences et techniques dans les arts

Jardins emblématiques, jardins alchimiques ? L'influence du Grand Œuvre dans quelques exemples d'emblèmes espagnols des XVI^e et XVII^e siècles

Gloria Bossé-Truche

Université de Tours (Interactions Culturelles et Discursives, EA 6297)

RÉSUMÉ. Cette étude se veut une première approche des points de convergences entre littérature emblématique espagnole et alchimie à travers le motif iconographique du jardin et de ses avatars (grotte et fontaine). Le jardin est l'un des nombreux équivalents métaphoriques du vase où s'opère la transmutation. L'alchimie spirituelle répond aux opérations menées par l'adepte dans son laboratoire, qui sont couramment désignées comme l'œuvre au noir (putréfaction de la matière première), œuvre au blanc (recherche d'un nouveau corps spiritualisé) et œuvre au rouge (couronnement de la quête et obtention de la pierre philosophale). Dans cette perspective, le jardin est le théâtre de cette transmutation qui est aussi conversion mystique. La littérature emblématique emprunte à l'alchimie métaphores et terminologie afin de mieux servir son but, qui est de délivrer la lumière de la vraie foi, *ad maiorem Dei gloriam*.

MOTS-CLÉS : emblématique ; littérature spirituelle ; alchimie ; jardin ; fontaine

ABSTRACT. This study is a first approach to the points of convergence between Spanish emblematic literature and alchemy through the iconographic motif of the garden and its equivalents (cave and fountain). The garden is one of the many metaphorical equivalents of the vase where transmutation takes place. Spiritual alchemy corresponds to the operations carried out by the alchemist in his laboratory, which are commonly called black work (putrefaction of the raw material), white work (search for a new spiritualized body) and red work (crowning point of the quest and the obtaining the Philosopher's Stone). In this perspective, the garden is the place of this transmutation that is also a mystical conversion. Emblematic literature draws on the metaphors and terminology of alchemy to better serve its purpose, which is to convey the light of true faith, *ad maiorem Dei gloriam*.

KEYWORDS: Emblematic; Spiritual Literature; Alchemy; Garden; Fountain

Il peut sembler à première vue paradoxal de chercher à mettre en lumière de possibles points de convergence entre emblématique espagnole et alchimie (Palou, 2002 : 381-406)¹. En effet, la littérature emblématique se développe en Espagne à partir de 1581 avec la parution du recueil de Juan Borja, *Empresas morales*, et ce sont en priorité des hommes d'Église, ou proches des milieux ecclésiastiques, qui en sont les auteurs. Leur propos est de diffuser très clairement le message de la Contre-Réforme : ainsi la relative obscurité qui présidait à l'élaboration de l'emblème laisse place à un style résolument explicite qui sert un propos clairement pédagogique, propos qui se place par conséquent à l'extrême opposé de l'hermétisme propre à l'alchimie. Cependant, l'alchimie comme la littérature emblématique puisent à un fonds commun et foisonnant d'images symboliques qui se développent à la faveur de l'engouement pour les devises, emblèmes et autres hiéroglyphes censés renfermer une sagesse réservée aux seuls initiés. De même, la fascination qu'exerce l'alchimie a rendu poreuses les frontières entre les genres (nous ne prendrons en compte dans cette étude que l'aspect spirituel de l'alchimie qui s'épanouit précisément à cette période, sans son aspect opératif)². La prudence s'impose alors au moment d'examiner le motif iconographique du jardin qui constitue un signifiant polysémique (Beruete, 2016)³ auquel on prête facilement une signification alchimique : il est, comme la fontaine et la grotte, ses « équivalents par synecdoque » (Duport, 2002 :174)⁴, l'un des nombreux équivalents métaphoriques du vase où s'opère la transmutation. Il convient donc de se garder d'une lecture abusive mais il n'en reste pas moins que le jardin nécessite une réorganisation du matériau primitif qu'il faut transformer et agencer si l'on veut pouvoir bénéficier de ses bienfaits, et qu'à ce titre il constitue un motif iconographique très riche, qui illustre parfaitement tant la conversion spirituelle (voire mystique) que l'opération alchimique comme allégorie de la régénération de l'être et du monde. Nous nous proposons, dans cette étude qui se veut une première approche des possibles points de convergence entre emblématique et alchimie, de montrer que le processus de conversion ou purification spirituelle (très souvent mystique) décrit dans les emblèmes peut être rapproché des trois étapes de l'opération alchimique et surtout que les décors qui y président, lorsqu'ils ne représentent pas un jardin, renvoient à l'un de ses avatars.

Dans l'iconographie emblématique des recueils espagnols, le jardin est plus souvent la métaphore du discours sur le bon gouvernement politique ou ecclésiastique (Bernat Vištarini, Cull, 1999, entrée « Jardin »). Il est assez peu représenté dans sa dimension spirituelle. De fait l'emblème espagnol semble pri-

1 Nous ferons référence plus avant au recueil d'emblèmes alchimiques de l'Allemand Michael Maier, *Atalante fugitive* publié en 1617 à Oppenheim, qui constitue une exception.

2 « Cependant, on ne connaît pas d'exemple dans l'Occident latin d'une alchimie proprement spirituelle avant la Renaissance ». (Kahn, 2007 : 8)

3 Capítulo II : *Etimologías y metáforas. Los orígenes de un símbolo.*

4 « L'alchimie privilégie plutôt d'emblée le jardin, ou ses équivalents par synecdoque, grotte et fontaine, que le parcours ».

vilégier les avatars du jardin et en particulier la fontaine et la grotte. Comme l'explique Danièle Duport au sujet des jardins alchimiques :

[...] le jardin semble une figuration majeure, puisqu'il évoque le vase et toutes les étapes de l'Œuvre, mais l'invention poétique abondante diversifie les images du réceptacle et du travail de purification. Le jardin, par conséquent, ne se trouve ni plus ni moins privilégié que les autres. (Duport, 2015 : 159)

15

L'une de ces images du réceptacle alchimique que nous avons déjà évoquées est donc celle de la grotte. À ce titre, elle est le creuset où se déroule l'opération alchimique, plus précisément le « tombeau » alchimique où la matière première tombe en putréfaction. La gravure de l'emblème III, 21 du recueil de Sebastián de Covarrubias représente Paul Ermite. Dans la scène figurée sur la *pictura* de l'emblème, on voit le saint auréolé plongé dans sa lecture, en pleine méditation, dans un environnement constitué d'une source (qui rappelle la fontaine), d'un palmier et d'une grotte creusée dans un rocher. Le *mote*, *Relicturo satis* (« c'est suffisant pour celui qui va tout quitter »), comme l'épigramme soulignent l'abandon des biens terrestres :

Le palmier procure de quoi manger et se vêtir,
La claire et douce source, de quoi se rafraîchir
Le rocher creusé, un nid étroit
À Paul ermite, c'est là son monastère.⁵

Le palmier situé au beau milieu de la gravure redouble en quelque sorte le symbole d'élévation figuré par le rocher. En outre le palmier et les palmes sont symboles d'ascension et d'immortalité : les palmes des Rameaux préfigurent la résurrection du Christ à l'issue du calvaire (qui est un équivalent de la première opération alchimique lors de laquelle la matière première est soumise à la torture). Nombre de saints sont représentés avec des palmes à la main, ces saints qui, à l'image du Christ, connaissent une « transmutation », un changement de nature qui les fait accéder à l'immortalité. En outre la source est ici source de vie spirituelle et rappelle la fontaine. Enfin la grotte, « nid étroit » pour le saint, est un équivalent du tombeau alchimique de la putréfaction où la matière première meurt (Menegaldo, 2000 : 251-252)⁶. Et dans la pénitence, la mort symbolique du pécheur est suivie d'une renaissance, qui est aussi *regressus ad uterum* et la grotte (comme la montagne) peuvent être un des lieux de ce retour, comme l'explique Mircea Eliade dans son ouvrage *Initiation, rites, sociétés secrètes* (Eliade,

5 *La palma da el sustento, y el vestido, / La clara, y dulce fuente, el refrigerio, / El cavado peñasco, estrecho nido / Del ermitaño Paulo, monasterio* (Covarrubias, 1610 : 221 r^o). <https://archive.org/details/emblemasmoralesdoocovar/page/432/mode/2up>

6 « [...] le symbolisme de la montagne révèle des possibilités d'inversion surprenantes. Sommet, la montagne est en même temps ventre, fosse, ou encore montagne creuse, sorte de tombeau ».

1959 : 115-118). La grotte évoque le passage de l'obscurité à la lumière, comme le passage de la mort profane à la naissance spirituelle. Le parcours spatial est aussi, par conséquent, un parcours temporel dans la quête spirituelle. Tout au long de ce parcours le pénitent se défait de ses entraves matérielles. C'est dans le dénuement qu'il obtiendra les richesses spirituelles, selon le schéma paradoxal (*discordia concors*) que l'emblématique, mais aussi l'alchimie (*conjunctio oppositorum*) aiment pratiquer. Il n'est par conséquent pas étonnant que saint Jérôme, archétype du pénitent, soit présent dans la littérature emblématique. Dans un emblème de Juan de Horozco (Horozco, 1591 : 234 r^o)⁷, il apparaît agenouillé face au Christ en croix, lui-même envisagé dans la tradition alchimique comme image de la matière première sur laquelle s'opère la première phase de la *nigredo* (ou « œuvre au noir »). Horozco emploie, pour décrire le corps torturé du Christ, des termes tels que « disloqué, disjoint » (*descoyuntado*) ou encore « tourmenté » (*atormentado*) ; il établit ainsi une similitude avec l'indispensable discipline du corps à laquelle doit se soumettre le pénitent, à l'instar de saint Jérôme : « [...] outre l'âge qu'il avait, le jeûne et la pénitence ne lui avaient laissé que la peau sur les os, qu'il meurtrissait par les coups qu'il se donnait à la poitrine, convoquant la douleur qu'il sentait dans son âme à l'intérieur de son corps [...] » (Horozco, 1591 : 234 v^o)⁸. Cette première étape pourrait s'assimiler à « l'œuvre au noir » au cours de laquelle la matière première doit se putréfier pour ouvrir la voie à « l'œuvre au blanc » lors de laquelle l'esprit et l'âme se mettent en quête de leur corps spirituel et reçoivent la grâce, don de Dieu (Faivre *et al.*, 1978 : 157).

Le jeûne est un moyen offert par la pénitence pour favoriser la grâce divine. Juan Francisco de Villava propose un emblème intitulé « *Del ayunador* » (« De celui qui jeûne ») dont la gravure représente une fontaine⁹. Un passage de la glose retient l'attention : « Il importe donc, afin que cette eau vive ne cesse de bouillonner, puisqu'elle est spirituelle et divine, d'amener la chair à cette même condition, de la spiritualiser et de l'affiner le plus possible [...] »¹⁰. La chair est donc la matière vile, matière première alchimique sur laquelle s'opère le travail de transformation. Le jeûne participerait de l'œuvre au noir, première étape de la dissolution, de la séparation après laquelle esprit et âme vont chercher un corps qui sera à la fois corps et esprit, et non plus seulement corps matériel fra-

7 <https://archive.org/details/emblemasmoralesdoihoro/page/n471/mode/2up?view=theater>

8 [...] *demás de la edad que tenía con el ayuno y la penitencia estaba en los huesos, esos atormentava con golpes que se dava en el pecho llamando el dolor que sentía en el alma, para que se sentiese en el cuerpo [...]*. Notons que l'auteur emploie le même terme (*atormentado/atormentava*) pour le Christ et saint Jérôme. D'autre part, Juan Francisco de Villava, prieur de Javalquinto au moment où sont publiées ses *Empresas espirituales y morales*, en 1613, propose lui aussi un emblème sur le thème de la pénitence : la gravure représente un dragon face auquel se dresse une main brandissant une épée enflammée (Villava, 1613 : 103 r^o). Ces images symboliques sont très présentes en alchimie puisque le dragon représente la matière première qui doit mourir par le feu (dont l'épée est un symbole). Voir (Faivre *et al.*, 1978 : 143).

9 <https://archive.org/details/empresasespirtuovill/page/n188/mode/2up?view=theater>

10 *Lo que importa pues es, para que esta agua viva no dexa su bullicio, ya que es espiritual y divina, hazer a la carne de su condición, espiritualizarla y adelgazarla lo posible [...]*. (Villava, 1613 : 92 r^o).

gile¹¹. C'est ce que nous comprenons de la suite du commentaire qu'écrit J. F. de Villava :

De cette fontaine [...] jaillit la grâce, qui redescend et parcourt le cœur des justes, et crée en eux une autre fontaine, pérenne, d'une eau qui bouillonne et les fait bouillonner en œuvres d'une extrême vertu. La même qui faisait et fait toujours avancer les Saints, comme s'ils étaient du mercure, actifs et bouillonnants, pour ne jamais cesser d'aller et d'œuvrer jusqu'à se voir réunis avec leur principe, qui est Dieu.¹²

17

L'auteur compare les saints au mercure, ce « vif argent » indispensable à l'obtention de la pierre philosophale. N'oublions pas que le Christ est très souvent assimilé à ladite pierre dans la philosophie alchimique (il a changé les âmes perdues en or, il a guéri les malades, a ressuscité les morts et fait gagner aux fidèles la vie éternelle). Le processus alchimique décrit ici par Villava consiste donc à séparer (retirer au corps toute chair superflue) et rassembler « jusqu'à se voir réunis avec leur principe, qui est Dieu ». Corporiser l'esprit et spiritualiser le corps sont les deux opérations auxquelles travaillent les alchimistes. Les saints sont un modèle en la matière, puisqu'ils œuvrent dans la charité, à l'image du Christ. Il a soufflé sur eux la poudre de projection. « Et l'alchimie spirituelle procède de la même méthode. C'est pourquoi Jésus nous dit d'élever notre âme vers Dieu par la prière et de la réincorporer derechef par l'exercice de la charité afin que nous devenions "un", comme il est "un" avec le Père » (Savoret, 1978 : 25)¹³. L'alchimie spirituelle ne consiste pas seulement en une élévation du fidèle par séparation du pur et de l'impur, mais en une véritable transmutation de l'homme lui-même. Nul doute que Juan Francisco de Villava a été influencé par la lecture des grands maîtres spirituels. Dès 1574, Louis de Grenade, dans ses *Adiciones al Memorial*, évoque cette transmutation de la nature humaine en nature divine :

Car pour faire d'un homme charnel, un homme spirituel, ou pour mieux dire, d'un homme un Dieu, par amour, (puisque c'est le propre de l'amour de trans-

11 Pour un exposé du processus alchimique, voir par exemple (Faivre, 1978 : 155-169).

12 *De esta fuente [...] sale la gracia, deciende y corre por los pechos de los justos, y en ellos haze otra fuente perenal, de agua que les bulle y haze bullir, en obras de estremada virtud. Y la que hazía y haze andar a los santos, como hechos de azogue, bulliciosos y activos, para no dexar de correr y obrar, hasta verse con su principio que es Dios.* (Villava, 1613 : 91 v^o). L'image rappelle un passage des *Moradas* de sainte Thérèse (IV, 2, 4) dans lequel elle a recours au motif iconographique de deux fontaines, l'une de larmes de dévotion, l'autre de « l'eau de la source même qui est Dieu » (*el agua de su mismo nacimiento que es Dios*) (Teresa de Jesús, 1861 : 448). Lorsque se produit l'union des deux : « Cette eau se répand dans toutes les demeures du château, ainsi que dans toutes les puissances de l'âme, et arrive enfin jusqu'au corps. Voilà pourquoi j'ai dit qu'elle commence en Dieu et trouve sa fin en nous ». (*Vase revertiendo esta agua por todas las moradas y potencias hasta llegar al cuerpo ; que por eso dije que comienza de Dios y acaba en nosotros*) (Teresa de Jesús, 1861 : 448).

13 Les mystiques, ainsi que les jésuites, ont toujours encouragé la contemplation dans l'action (voir les multiples fondations de sainte Thérèse), une maxime qui nous rappelle la devise des alchimistes : *Orare et laborare*.

former l'amant en chose aymée) il faut nécessairement détruire plutôt la chair, et l'homme sensuel : puis on engendre le spirituel. Pource que ne plus ne moins que ceux qui par l'art d'Alchimie veulent changer l'airain en or, doivent nécessairement corrompre plutôt l'airain, afin qu'il puisse devenir or (si cela se pouvoit faire) ainsi nous, si nous prétendons en ceste spirituelle Alchimie, faire et changer la terre en ciel, la chair en esprit, et l'homme en Dieu, il faut plutôt nécessairement que nous détruisions un extreme, et que par apres l'autre succede en sa place (Chabanel, 1608 : 21 v°).¹⁴

Comme nous l'avons vu, cette transmutation est rendue possible par la charité :

Quelle chose donc peut être plus divine que celle qui fait divines les œuvres indifférentes ? Nous disions ci-dessus, que la charité est or, disons maintenant qu'elle est tellement or que tout ce qu'elle touche devient or. Que donneraient les hommes d'un tel art d'Alchimie, par le moyen duquel ils sussent convertir tout métal en or ? Combien donc doit-on estimer cette vertu, qui change en or le plomb et le fer ? Je veux inférer et dire par ceci que toute œuvre pour basse qu'elle soit, par le moyen de la charité devient méritoire de la vie éternelle (Chabanel, 1608 : 4 v°).¹⁵

Une autre idée traverse la pensée de notre emblémiste (à l'instar des maîtres spirituels) : cette transmutation ne peut avoir lieu sans intervention divine. *De esta fuente [...] sale la gracia* écrit Villava dans la glose que nous avons citée. La grâce divine symbolisée par l'eau est une image courante chez les écrivains mystiques. Chez sainte Thérèse par exemple, dans *El Castillo Interior*, les quatrièmes demeures (o *Moradas*) sont le lieu des larmes de dévotion, figurées précisément sous la forme de « deux fontaines qui remplissent d'eau deux bassins [...] Je ne trouve rien de mieux pour expliquer certaines choses spirituelles que cette comparaison de l'eau¹⁶ ». De même, l'image du bouillonnement (le com-

14 *Porque como aqui se pretendia hacer de un hombre carnal otro espiritual, ó por mejor decir, de un hombre, Dios, por amor (pues es propio del amor transformar al que ama en cosa amada), necesariamente se ha de destruir primero la carne y el hombre sensual, que se engendra el espiritual. Por donde, así como los que por arte de alquimia quieren hacer del cobre oro, necesariamente han primero de corromper el cobre, para que dél se haga oro (si esto fuese posible) así tambien como en esta alquimia espiritual pretendemos hacer de la tierra cielo, de la carne espíritu, y del hombre Dios, necesariamente habemos de destruir primero el un extremo, porque pueda suceder el otro.* (Biblioteca de Autores Españoles [BAE], 1945 : 425).

15 *Pues ¿qué cosa puede ser mas divina, que la que las obras indiferentes hace divinas? Arriba dijimos, que la caridad era oro, agora decimos que de tal manera es oro, que todo lo que toca vuelve en oro. ¿Qué darian los hombres por una arte de alquimia, que con ella convirtiesen todos los metales en oro? Pues ¿en qué tanto se debe tener aquella virtud que del plomo hace oro y del hierro hace oro? Quiero decir, que cualquier obra, por baja que sea, hace mercedora de vida eterna.* (BAE, 1945 : 417).

16 *[...]dos fuentes con dos pilas que se hincen de agua, que no me hallo cosa más a propósito para declarar algunas de espíritu que esto de agua.* (Teresa de Jesús, 1861 : 448). De même [...] *digo que está más cerca el agua porque la gracia dase claramente a conocer a el alma.* (Teresa de Jesús, 1993 : 218). Pour les fontaines de larmes, voir aussi l'emblème 8 du livre premier des *Pia*

mentaire de Villava en est saturé : *bulle/bullir/bulliciosos*) est déjà présente dans les textes de sainte Thérèse. Elle écrit dans *Libro de la vida* :

[...] les désirs bouillonnent soudain, et l'âme n'est jamais satisfaite : ce sont les effets que les élans d'amour dont j'ai parlé opèrent chez ceux à qui Dieu les offre. C'est comme des petites fontaines que j'ai vu sourdre, dont le sable ne cesse de se mouvoir vers le haut. C'est le vif exemple et la vraie comparaison des âmes qui arrivent à cet état : l'amour bouillonne incessamment et pense à ce qu'il fera ; il ne se contient pas, comme il semble que l'eau ne peut rester dans la terre, mais que celle-ci la rejette plutôt. L'âme est presque d'ordinaire dans cet état, elle ne connaît pas de repos ni ne peut contenir en soi l'amour qu'elle ressent ; elle en est totalement imprégnée avec le désir que les autres en boivent, parce qu'elle-même n'en a pas besoin, afin qu'ils l'aident à louer Dieu.¹⁷

La sainte nous offre ici une belle image de la charité : l'âme, étant emplie de l'amour divin, cherche à la redistribuer à son tour. L'eau de la fontaine, c'est l'eau de la grâce divine qui permet à l'homme d'œuvrer en charité à l'image du Christ. Et le bouillonnement rappelle celui que mentionne Villava lorsqu'il fait référence aux saints « comme s'ils étaient du mercure ». Cette mention n'est pas anodine : en effet Antoine-Joseph Pernety, dans son *Dictionnaire mytho-hermétique*, écrit, à l'entrée « Fontaine » : « En termes de Philosophie chymique, signifie communément la matière d'où l'on extrait le mercure sous la forme d'une eau laiteuse et pondéreuse, que les Alchymistes appellent *Lait virginal* » (Pernety, 1758 : 171)¹⁸. Ce lait virginal mercuriel, sainte Thérèse y fait allusion dans les *Moradas* : « De ce sein divin où le Seigneur sustente l'âme continuellement sortent des ruisseaux de lait qui vont fortifier tous les habitants du château. On dirait que le Seigneur veut les faire participer en quelque manière à la joie

Desideria Emblematis (Antwerp, Aertssen, 1624) du père Hermann Hugo, prêtre jésuite originaire des Pays-Bas méridionaux et aumônier des troupes royales de Philippe IV. La gravure représente un jardin et une fontaine, près de laquelle une jeune fille à genoux (l'âme), les yeux remplis de larmes, s'exclame : *Quis dabit capiti meo aquam et oculis meis fontem lacrymarum ?* (Qui versera l'eau sur ma tête et donnera à mes yeux une fontaine de larmes ?). Du ciel lui parvient la grâce sous la forme d'un jet d'eau lui baignant la tête (Hugo, 1624 : 30). <https://archive.org/details/empresasespirtuoovill/page/n188/mode/2up?view=theater> La traduction/adaptation qu'en fait Jeanne-Marie Bouvier de la Motte Guyon (mystique française) emprunte largement au vocabulaire alchimique ; en témoignent les deux premiers vers : « Ainsi qu'un alambic la chaleur de l'amour/Dissout le cœur et le distille en larmes ». (Bouvier, 1717 : 9 v^o).

17 [...] *luego bullen los deseos, y nunca acaba de satisfacerse un alma: esto tienen los grandes ímpetus que he dicho a quien Dios los da. Es como unas fontecicas que yo he visto manar que nunca cesa de hacer movimiento el arena hacia arriba. Al natural me parece este ejemplo u comparación de las almas que aquí llegan: siempre está bullendo al amor y pensando qué hará; no cabe en sí, como en la tierra parece no cabe aquel agua, sino que la echa de sí. Así está el alma muy ordinario, que no sosiega ni cabe en sí con el amor que tiene; ya la tiene a ella empapada en sí; querría bebiesen los otros, pues a ella no la hace falta, para que le ayudasen a alabar a Dios.* (Teresa de Jesús, 1993 : 364).

18 Voir aussi (Roob, 1997 : 513).

intense de l'âme¹⁹ ». L'on pourrait dire que la fontaine est le théâtre de la transformation en cours, de la séparation de l'inférieur avec le supérieur (de la chair et de l'esprit) et en même temps elle représente l'eau de vie qui ruisselle sans fin. Un emblème du jésuite Francisco Núñez de Cepeda, auteur en 1682 du recueil *Idea del Buen Pastor*, illustre ce mouvement perpétuel. La gravure de l'emblème XXX représente une fontaine au centre d'un jardin (Cepeda, 1682 : 487)²⁰ : l'eau s'écoule par six becs de verre et est recueillie dans autant de petits vases communicants.

L'emblème traite de l'indispensable charité dont le prélat doit faire preuve envers ses ouailles. Or, si l'on en croit Sylvain Matton, « la fabrication du verre est encore communément tenue à cette époque pour une sorte de transmutation alchimique » (Matton, 1988 : 184-185)²¹. Qui plus est, Núñez de Cepeda glose son emblème par ces mots :

Grâce à l'aumône l'âme se défait des fardeaux et des dangers, inséparables compagnons de la richesse. Misérable abondance que celle qui plonge l'homme tourmenté dans le souci constant d'amasser, dont il ne tire aucun profit ; mais la chance suprême est de trouver la pierre philosophale pour changer la scorie en or, qui dure éternellement.²²

La fontaine est bien à l'image du creuset, le lieu où tout commence et tout finit : la pierre philosophale (c'est-à-dire le Christ lui-même, *Lapis-Christus*) s'obtient au terme de l'opération alchimique, après l'union du soufre et du mercure. Elle transmute la matière vile (*escoria*) en or, transformant par là-même le cœur du fidèle.

Cette dernière étape est « l'œuvre au rouge ». Dans l'iconographie qui nous intéresse, le jardin, s'il laisse la part belle à la fontaine dans les gravures qui traitent d'alchimie spirituelle, peut venir, en simple décor, en redoubler le symbole. Nous en voulons pour preuve un emblème de Fray Juan de Rosas y Ausa, tiré du recueil *Representaciones de la Verdad Vestida, Místicas, Morales y Alegóricas* publié à Madrid en 1677. Il s'agit précisément d'un recueil de mise en images et de glose des *Demeures* de sainte Thérèse de Jésus. Au centre d'un

19 *Porque de aquellos pechos divinos, adonde parece está Dios siempre sustentando el alma, salen unos rayos de leche, que toda la gente del Castillo conforta, que parece quiere el Señor que gocen de alguna manera de lo mucho que goza el alma.* (Teresa de Jesús, 1861 : 484). Voir (De Courcelles, 2019 : 73-103).

20 Voir Fig. 1.

21 « Mais même si la matière des métaux se distingue de celle du verre, les alchimistes établissent un étroit parallèle entre le verre et l'or : comme l'or, le verre est une substance incorruptible dont le feu ne peut disjoindre ni séparer les parties [...] ». Voir aussi le jardin de verre dans le *Songe de Poliphile*, où sont reproduits *in vitro* les procédés de Dame Nature. (Colonna, 1546).

22 *Con la limosna se desnuda el ánimo de cuidados, y peligros, compañeros inseparables de la riqueza. Miserable abundancia la que trae el hombre atormentado continuamente con el desvelo de guardar, lo que ha de ser de ningún provecho: y suma dicha, hallar la piedra Philosophal, para convertir la escoria en oro, que dure para siempre.* (Cepeda, 1682 : 491).

jardin paradisiaque clôturé²³ se dresse le Christ en croix dans une fontaine. Le sang jaillit de ses mains, de son flanc et de ses pieds. L'oraison, sous les traits d'une jeune fille, boit à cette fontaine de vie (elle a la bouche collée au flanc du Christ). Elle est représentée à deux endroits différents car elle apparaît aussi dans la partie inférieure droite de la gravure : elle recueille le sang qui s'écoule et qui arrose en outre le jardin grâce à un système de roue très sophistiqué. Le *mote* est le suivant : « Tous ont bu le même breuvage spirituel : oui ils buvaient tous au rocher spirituel qui les accompagnait : c'était le Christ » (1 Corinthiens 10,4)²⁴. La scène illustre les bienfaits de l'oraison mystique jusqu'à l'union divine. La glose qualifie le jardin d'« extrêmement beau » (*hermosísimo*) (Gonzalez Ruiz, 2014 : 629) et le compare au paradis : « cet amène et admirable paradis » (*aquel ameno y admirable paraíso*) (*Ibid.*). Cette description hyperbolique n'empêche pas la fontaine de passer au premier plan :

L'architecture de cette fontaine [était] absolument merveilleuse, parce que s'y trouvait un Christ crucifié, notre Seigneur et notre Dieu, les portes de son flanc, ainsi que celles de ses mains et de ses pieds divins, ouvertes avec la clé des fers pénétrants de la lance et des clous qui l'ont meurtri, pour que le sang et l'eau trouvent leur chemin et sortent ensemble de la poitrine de ce pélican divin qui voulut donner la vie à ses petits, quel qu'en fût le prix.²⁵

L'image du Christ crucifié est un support de méditation privilégié pour les mystiques (et en particulier pour sainte Thérèse) mais aussi pour les pénitents (nous l'avons constaté avec saint Jérôme) qui cherchent à racheter leurs fautes et regagner la confiance du Christ au terme d'un long cheminement spirituel. Dans la tradition alchimique, le Christ crucifié est aussi comparé à la matière première sur laquelle s'opèrent les différentes phases du Grand Œuvre, matière première torturée comme nous l'explique la glose avec des termes tels que « fers pénétrants » ou le verbe « meurtrir » et la métaphore du pélican qui renvoie au

23 Nous pourrions avoir affaire ici à un avatar de l'*hortus conclusus*, figuration conventionnelle de la Vierge Marie, dont le mysticisme de Thérèse s'est amplement nourri. D'ailleurs la figure féminine agenouillée aux pieds du Christ en croix pourrait être une représentation de Thérèse à qui le lecteur de l'emblème est invité à s'identifier (nous tenons à remercier M. Jean-Jacques Chardin pour ces suggestions). D'autre part, Santiago Sebastián y voit la représentation du jardin mystique (Sebastián, 1989a : 78) : les six arbustes situés à gauche de la croix pourraient faire référence aux six jours de la création, couronnés à droite par le septième. De même, le 6 est le nombre de l'effort et de l'épreuve alors que le 7 est celui de la plénitude et de la perfection. Cette interprétation vaut pour les deux types d'oraison dont il est question dans cet emblème. (Gonzalez Ruiz, 2014 : 306-307). De même les quatre torrents de sang qui s'écoulaient des plaies pourraient faire référence aux quatre fleuves du paradis. Voir Fig. 2.

24 *Bibebant et consequente eos petra : petra autem erat Christus.*

25 *[era] la arquitectura de esta fuente maravillosísima, porque estaba en ella una imagen de Christo crucificado, Señor y Dios nuestro, abiertas las puertas del costado, manos y pies divinos, con la llave de los penetrantes hierros, que en lanza y clavos le hirieron, para dar a la sangre y agua camino, saliendo juntas del pecho de aquel soberano pelícano que a tanta costa quiso dar vida a sus hijuelos.* (Gonzalez Ruiz, 2014 : 629).

Christ rédempteur²⁶. La suite suggère, à l'instar de saint Jean de la Croix, que le Christ est lui-même un jardin dont les portes sont ouvertes par les clés adéquates. L'image renvoie à celle de l'*Atalante fugitive* (emblème XVII) de Michael Maier et de la roseraie des philosophes qu'il convient d'ouvrir avec les bonnes clés (Sebastián, 1989b : 165)²⁷. Le jardin est donc le lieu de l'expérience alchimique. Et c'est bien cette acception que souligne Pernety dans son *Dictionnaire mytho-hermétique* (1758). Les premiers mots de l'entrée « Jardin » nous disent : « Le Jardin des Philosophes est le vase qui contient la matière du grand œuvre » (Pernety, 1758 : 207). Sur la gravure du recueil de Rojas, le Christ est au centre du jardin et de la fontaine, là où se produit l'opération alchimique : il a matérialisé l'esprit (il est Dieu qui s'est fait homme) puis, au terme de la Passion et après sa mort, il a spiritualisé la matière, a changé de nature par sa résurrection. C'est pourquoi il est également assimilé à la pierre philosophale²⁸. Il a aussi racheté les péchés des hommes : la tête de mort qui se trouve au pied de la croix du Christ sur la gravure de l'emblème d'Horozco est traditionnellement le crâne d'Adam, celui par qui le péché est entré dans le monde. En y versant son sang, Jésus est le nouvel Adam, sauveur de l'humanité. Dans cette opération de régénération de l'être et du monde se produit un phénomène spéculaire : le fidèle/adepte, acteur de sa transmutation, devient à son tour jardinier. Il est, en accord avec la dernière étape mystique, à l'image de Dieu (en l'occurrence, du Christ jardinier) : Fray Juan de Rojas y Ausa glose ainsi l'emblème du Christ crucifié au centre de la fontaine et du jardin :

Si irréfutable est la preuve
Que pour Dieu ton cœur,
Homme, a été un jardin,
Qu'il l'arrose, même après sa mort.²⁹

L'homme purifié est digne de recevoir « l'éllixir de longue vie » prodigué par Dieu lui-même, et ne connaît plus la mort.

26 Notons que le motif iconographique du pélican, qui s'ouvre la poitrine pour nourrir des petits avec son propre sang, symbole de charité et par là-même un équivalent du Christ dans la tradition alchimique, est très présent dans les recueils d'emblèmes. Mais on la trouve déjà dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville (VII^e siècle).

27 Sur la gravure un homme se tient devant la porte d'un jardin clos. Il n'a pas de pieds, il ne peut avancer, tout comme celui qui n'a pas la clé ne peut ouvrir le cadenas de la porte pour pénétrer dans le jardin. Ce jardin est présenté comme la roseraie des philosophes : « Celui qui tente d'entrer sans clé dans la roseraie des philosophes est comparé à un homme qui veut marcher sans pieds ». Notons d'ailleurs que seuls deux des trois cadenas sont fermés et qu'il faut donc deux clés pour entrer dans le jardin, de même qu'il faut deux pieds pour pouvoir avancer sur le chemin de la connaissance alchimique car la roseraie des philosophes recèle les secrets de l'alchimie. Les deux éléments indispensables à la quête alchimique (comme le sont les clés pour ouvrir les cadenas et les pieds pour avancer) sont le raisonnement et l'expérience : sans eux, rien ne sert à s'engager sur la voie de l'expérience alchimique.

28 Dans l'emblème d'Horozco qui met en scène saint Jérôme, l'auteur écrit, au sujet de la pierre avec laquelle le pénitent bat sa coulpe : « polie entre ses mains, elle lui assura en échange les richesses du ciel » (*engastada en sus manos le alcançó en trueco las riquezas del cielo*). (Horozco, 1591 : 234 v^o).

29 *Es el indicio tan cierto, / Que para Dios jardín fue / Tu corazón, hombre, que / Le riega, aun estando muerto*. (González Ruiz, 2014 : 624).

Il existe sans aucun doute des points de convergence entre emblématique et alchimie : ils se trouvent dans le recours aux métaphores, au lexique, à la terminologie alchimiques que le lecteur peut aisément reconnaître et nous constatons que ces emprunts sont assez banals. Ils n'engendrent aucun scrupule chez les auteurs espagnols d'emblèmes, pourtant très proches des milieux ecclésiastiques – voire hommes d'Église –, tant ils semblent employés *ad maiorem Dei gloriam*. L'alchimie spirituelle participe de la fascination ou pour le moins de l'engouement que suscitent hiéroglyphes, emblèmes et autres devises très en vogue à l'époque. De plus, l'usage que font de l'art d'Hermès les auteurs espagnols reste relativement conventionnel. D'une part, sans doute, parce qu'un discours strictement alchimique aurait dérouté les lecteurs et eu, par là-même, un effet contre-productif, et d'autre part eu égard à l'ambition de ce genre iconico-littéraire, qui tendait à la diffusion des dogmes tridentins. Il importait par conséquent d'être clairs et le discours apologétique condamnait à une certaine superficialité, ou, pour le moins, à un certain consensus. La réflexion de Sylvain Matton à propos de la littérature religieuse dans la France du XVII^e siècle peut fort justement s'appliquer à la littérature emblématique mais aussi spirituelle espagnole – comme nous l'avons constaté au travers d'exemples empruntés à Louis de Grenade et Thérèse de Jésus :

Par ailleurs, les transmutations alchimiques restaient trop contestées pour que l'on pût les invoquer de manière probante dans les controverses théologiques³⁰, et l'on préférait les utiliser comme images de la purification et de la transformation de l'âme. Ainsi, témoins de la vulgarisation de l'alchimie au XVII^e siècle, les écrivains religieux ont-ils contribué à développer l'idée d'une alchimie spirituelle tout autant et peut-être plus que les alchimistes eux-mêmes. (Matton, 1988 : 208).

De fait l'alchimie imprègne la forme du discours emblématique, contribuant à maintenir l'idée d'une relative obscurité propre à l'emblème, bien qu'il faille nuancer cette idée pour ce qui concerne l'emblématique espagnole³¹. Les échos, voire les références explicites dans le cas de Rojas, aux écrivains spirituels, suggèrent que l'alchimie sert moins à enseigner le secret de la transmutation des métaux que celui d'une éloquence au service de la réformation intérieure du lecteur. Ainsi le jardin, la grotte, la fontaine deviennent des espaces littéraires³² qui servent de décor à la conversion spirituelle. La lecture elle-même devient un processus alchimique de purification intérieure³³, qui délivre la lumière de la vraie foi, débarrassée des scories hétérodoxes.

30 Voir (Covarrubias, 1610 : 86 r^o) et (Villava, 1613 : 95 r^o) pour une critique explicite de l'alchimie opératoire.

31 (Bossé-Truche, 2007 : 283-297).

32 (Copello, 2007).

33 Pour une analyse de l'acte de lecture de l'emblème religieux comme entreprise de méditation et de chemin de perfection menant à l'union divine, voir (Bossé-Truche, 2020).

Bibliographie

- BERNAT VISTARINI, Antonio, CULL, John T., *Enciclopedia Akal de Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- BERUETE, Santiago, *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid, Turner Publicaciones, 2016.
- BOSSÉ-TRUCHE, Gloria, « Les gravures d'emblèmes : évolution et déclin de l'image dans la littérature emblématique espagnole », in Jean-Louis Guereña (dir.), *Image et transmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispano-américains*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2007, p. 283-297, DOI : [10.4000/books.pufr.5682](https://doi.org/10.4000/books.pufr.5682).
- BOSSÉ-TRUCHE, Gloria : « Les modalités de l'intime dans la littérature emblématique espagnole », *e-Spania*, 37, 2020, DOI : [10.4000/e-spania.37152](https://doi.org/10.4000/e-spania.37152).
- BOUVIER DE LA MOTTE GUYON, *L'Âme amante de son Dieu, représentée dans les Emblèmes de Hermannus Hugo sur ses Pieux Désirs et dans ceux d'Othon Vaenius sur l'Amour Divin*, Cologne, Jean de la Pierre, 1717.
- COLONNA, Francesco, *Le Songe de Poliphile*, Paris, Jean Kerver, 1546.
- COPELLO, Fernando, « Marcos narrativos ajardinados en las colecciones de novelas cortas españolas del siglo XVII », in Pierre CIVIL et Françoise CRÉMOUX (dir.), *Actas del XVI Congreso de la AIH*, Francfort / Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2010, p. 109-116.
- COURCELLES, Dominique de, « Palais et jardins de l'âme. Le parcours alchimique des *Moradas* de Thérèse de Jésus », *Habiter merveilleusement le monde. Palais, jardins, demeures spirituelles en Espagne (XV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 73-103.
- COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.
- DUPORT, Danièle, *Le Jardin et la nature. Ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.
- ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959.
- FAIVRE, Antoine, « Pour une approche figurative de l'alchimie », *Cahiers de l'hermétisme. Alchimie*, 1978, p. 155-169.
- FAIVRE, Antoine, FOUCAULD, Jean de, MAZEAU, Gérard *et al.*, « Compendium hermeticum », *Cahiers de l'hermétisme. Alchimie*, 1978, p. 135-169.
- GONZÁLEZ RUIZ, Diego, *Estudio y Edición de Representaciones de la Verdad Vestida, Místicas, Morales y Alegóricas de Fray Juan de Rojas y Ausa*, Tesis Doctoral, Universidade de Coruña, 2014.
- GRANADA, Luis, *Addiciones al Memorial*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1945.
- GRENADE, Louis, *Les Additions ou Supplement du Mémorial de la vie chrestienne*, trad. J. Chabanel, Lyon, Pierre Rigaud, 1608.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1591.
- HUGO, Hermann, *Pia Desideria Emblematis*, Anvers, Aertssen, 1624.
- KAHN, Didier, *Alchimie et paracelsisme en France (1567-1625)*, Genève, Droz, 2007.
- MATTON, Sylvain, « Thématique alchimique et littérature religieuse dans la France du XVII^e siècle », *Chrysopoeia*, t. II, fasc. 2, avril/juin 1988, p. 129-208.

- MENEGALDO, Silvère, « La tentation sur la montagne : l'exemple de la *Queste del Saint Graal* et de l'*Estoire del Saint Graal* », in Claude THOMASSET et Danièle JAMES-RAOUL (coord.), *La Montagne dans le texte médiéval : entre mythe et réalité*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 243-254.
- NÚÑEZ DE CEPEDA, Francisco, *Idea del Buen Pastor, copiada por los Santos Doctores, representada en Empresas sacras ; con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el gobierno de un príncipe eclesiástico*, Lyon, Anisson y Posuel, 1682.
- PALOU, Pedro Ángel, « Emblemática y alquimia : un discurso problemático », in Barbara SKINFILL NOGAL et Eloy GÓMEZ BRAVO (dir.), *Las dimensiones del arte emblemático*, Zamora/ México, D. F., el Colegio de Michoacán / Consejo Nacional de Ciencias y Tecnologías, 2002, p. 381-406.
- PERNETY, Antoine-Joseph, *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*, Paris, Bauche, 1758.
- ROOB, Alexander, *Alchimie et mystique*, Cologne, Taschen, 1997.
- ROSAS Y AUSA, Fray Juan de, *Representaciones de la Verdad Vestida, Místicas, Morales y Alegóricas*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1677.
- SAVORET, André, « Qu'est-ce que l'alchimie ? », *Cahiers de l'Hermétisme. Alchimie*, 1978, p. 17-29.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1989a.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Alquimia y emblemática. La Fuga de Atalanta de Michael Maier*, Prólogo de John Moffit, Traducción de Pilar Pedraza, Madrid, Tuero, 1989b.
- TERESA DE JESÚS, *El Castillo Interior o las Moradas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1861.
- TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, Madrid, Cátedra, 1993.
- VILLAVA, Juan Francisco de, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613.



Fig. 1. NÚÑEZ DE CEPEDA, Francisco, *Idea del Buen Pastor*, copiada por los Santos Doctores, representada en *Empresas sacras; con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el gobierno de un príncipe eclesiástico*, Lyon, Anisson y Posuel, 1682, Biblioteca del Banco de España, 2017, FEV-SV-M-00189, p. 404, <https://repositorio.bde.es/handle/123456789/4492>.



Fig. 2. FRAY JUAN DE ROJAS Y AUSA, *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas sobre las siete moradas de Santa Teresa de Iesus ... careadas con la noche oscura de... S. Iuan de la Cruz*, En Madrid : por Antonio Gonçalez de Reyes : a coſta de Gabriel de Leon..., 1679, Universidad de Granada, p. 267, URI : <http://hdl.handle.net/10481/35535>

L'architecture mudéjare de Grenade au XVI^e siècle : éléments pour une réflexion artistique et urbanistique

Manon Larraufie
Université Bordeaux-Montaigne

RÉSUMÉ. L'architecture mudéjare qui, encore aujourd'hui, dessine le paysage urbain de la ville de Grenade, s'est développée entre le XIII^e siècle, moment où Ferdinand III conquiert Séville et la partie sud de l'Andalousie, et la fin du XVI^e siècle, ce qui fait d'elle le mouvement d'art hispano-musulman le plus important de la péninsule. L'article propose, à travers l'étude de différents monuments d'architecture mudéjare de Grenade du XVI^e siècle, une perspective artistique et historique de ce que pouvait représenter, idéologiquement et culturellement, l'art mudéjar pour les élites de l'époque. Les monuments étudiés témoignent d'une fusion architecturale d'art mudéjar, d'art roman, d'art gothique et d'art Renaissance : l'église San José (1525), l'église Santa Ana (1537), l'église San Bartolomé (1574) en sont quelques exemples.

RESUMEN. La arquitectura mudéjar que, hoy todavía, define el paisaje urbano de la ciudad de Granada, se desarrolló entre el siglo XIII, cuando Fernando III conquistó Sevilla y el sur de Andalucía, y finales del siglo XVI, convirtiéndola en el movimiento artístico hispanomusulmán más importante de la península. El artículo ofrece, a través del estudio de diferentes monumentos de la arquitectura mudéjar granadina del siglo XVI, una perspectiva artística e histórica de lo que pudo representar, ideológica y culturalmente, el arte mudéjar para las élites de la época. Los monumentos estudiados dan testimonio de una fusión arquitectónica del arte mudéjar, del arte románico, del arte gótico y del arte renacentista, en particular las iglesias de San José (1525), de Santa Ana (1537) y de San Bartolomé (1574).

SUMMARY. The Mudejar architecture which, still today, shapes the urban landscape of the city of Granada, developed between the 13th century, when Fernando III conquered Seville and the southern part of Andalusia, and the end of the 16th century, making it the most important Hispano-Muslim art movement on the country. The article offers, through the study of different churches of Mudejar architecture in Granada from the 16th century, an artistic and historical perspective of what Mudejar art could

represent, ideologically and culturally, for the elites of the time. The monuments studied bear witness to an architectural fusion of Mudejar art, Romanesque art, Gothic art and Renaissance art: the church of San José (1525), the church of Santa Ana (1537), the church of San Bartolomé (1574) are some examples.

L'architecture mudéjare qui, encore aujourd'hui, dessine le paysage urbain de la ville de Grenade, s'est développée entre le XIII^e siècle, moment où Ferdinand III conquiert Séville et la partie sud de l'Andalousie, et la fin du XVI^e siècle, ce qui fait d'elle le mouvement d'art hispano-musulman le plus important de la péninsule. Après la conquête chrétienne, les enjeux de la persistance d'un art architectural aux influences arabes sont avant tout politiques, religieux et culturels. En effet, il s'agit avant tout pour la monarchie et l'aristocratie castillane, implantée depuis peu sur le territoire, d'asseoir leur pouvoir et d'intégrer idéologiquement et culturellement les *mudéjares*, puis les morisques, à la société. Le patrimoine mudéjar perd alors son caractère médiéval, *nazarí*, pour devenir le symbole d'un éloignement forcé, à la fois géographique et culturel, des morisques vis-à-vis de leurs traditions arabes et musulmanes.

Le terme « mudéjar » pour caractériser le mouvement artistique est apparu au XVIII^e siècle, comme l'indique Manuel Valdés dans son article :

*La proposición de adjetivar como mudéjares determinadas obras promovidas en los reinos cristianos peninsulares entre los siglos XII y XV cuya monumentalidad fundía modelos derivados del arte occidental con soluciones creadas en Al-Andalus, estaba asentada en el proceso historicista surgido con la Ilustración.*¹

Le débat sur la définition de l'art mudéjar qui est né au milieu du XIX^e siècle, reste encore d'actualité. La diversité formelle et politico-culturelle de ces manifestations artistiques en fait un mouvement artistique complexe. De fait, il renvoie historiquement à une période de transition entre deux âges et deux sociétés. Derrière les prouesses et innovations architecturales se dessine un programme culturel, religieux et politique qui n'est autre que le résultat d'une volonté d'affirmer des valeurs morales et idéologiques de la nouvelle société castillane en Andalousie.

Pour José Amador de los Rios, les monuments mudéjars se caractérisent par des constructions en brique, torchis (*adobe*), plâtre, bois ou maçonnerie, des ouvriers mudéjars participaient au chantier et on y trouve la présence de décorations géométriques². De fait, il est difficile aujourd'hui de connaître l'origine ethnique ou religieuse des artisans, cependant, les techniques utilisées

1 Valdés Fernández, Manuel, « Arquitectura mudéjar o arquitectura medieval del ladrillo: un debate académico », *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, Zaragoza, Editorial Universidad de Zaragoza, p. 323-337.

2 Rios, José Amador, « El estilo mudéjar en Arquitectura. Discurso de 1859 », *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*, Madrid, 1872, p. 1-73.

sous Al Andalus étaient encore bien présentes lors de la construction de ces édifices. Il convient de souligner que des historiens de l'art contemporains, tel Juan Carlos Ruiz Souza, remettent en question l'apport unilatéral des artistes arabes et renvoient à la réutilisation de techniques issues de l'Antiquité gréco-romaine, connues donc également des artistes d'origine visigothique.

Quant à Maria Judith Feliciano, elle rappelle la naissance du terme « mudéjar » et le définit ainsi :

The concept of Mudejar art is fundamentally a nineteenth and early twentieth century construct conceived in prominent European and American intellectual circles. Traditionally, it came to denote the subordination (in wood, plaster, ceramic revetment, and decorative brickwork) islamic ornament to christian structures of the twelfth to the seventeenth centuries.³

L'article proposera, à travers l'étude de différentes églises d'architecture mudéjare de Grenade du XVI^e siècle, une perspective artistique et historique de ce que pouvait représenter, idéologiquement et culturellement, l'art mudéjar pour les élites de l'époque.

L'art mudéjar grenadin du XVI^e siècle : vers la définition d'un corpus

Pour comprendre ce qu'était l'art mudéjar de l'époque baroque, l'article de Manuel Gómez Moreno (peintre et professeur à l'académie des Beaux-Arts de San Fernando) publié en 1886 est fort intéressant⁴ : il établit une topologie et considère que toutes les manifestations architecturales réalisées à Grenade après la conquête chrétienne sont de caractère gothique, ce qui nous permet de rétablir les limites de la ville gotique-mudéjare, qui résulterait d'un urbanisme à mi-chemin entre le passé du royaume *nazarí*, unique en Occident, et le baroque contre-réformiste espagnol. Ainsi, la ville comprend de nombreux édifices gothiques-mudéjares, ce qui prouve une certaine tolérance vis-à-vis du *mudejarismo*, culture qui tendait alors à disparaître. Il ne faut pas oublier cependant que cette architecture est également une représentation des projets politiques de la monarchie espagnole qui, au siècle précédent, fut confrontée à la question morisque. En conséquence, le contrôle du patrimoine architectural des morisques, et culturel en général, fut total. C'est ainsi que de nombreuses paroisses morisques subirent les transformations de la contre-réforme, les ame-

3 Feliciano, María Judith, « The Invention of Mudéjar Art and the Viceregal Aesthetic Paradox: Notes on the Reception of Iberian Ornament in New Spain », *Histories of Ornament from Global to Local*, 2016, p. 70-81.

4 Juan Carlos Ruiz Souza l'évoque également dans son article, « Le "style mudéjar" en architecture cent cinquante ans après », *Perspective*, 2009, vol. 2, p. 277-286, DOI : [10.4000/perspective.1384](https://doi.org/10.4000/perspective.1384)

nant vers la sensibilité baroque (modification des chapelles, des tableaux, des ornements, etc.).

La notion d'« art mudéjar » naît au cœur même d'une tentative de définition d'art hispanique. Quand commence-t-il ? Qui est à l'initiative d'un mouvement péninsulaire ? Juan Carlos Ruiz Souza traite le sujet dans son article :

Le débat autour de la recherche d'un art d'essence espagnole trouve son point de départ dans deux publications. Dans *Historia de los Mozárabes*, publiée entre 1897 et 1903, Francisco Javier Simonet insiste sur le caractère réactionnaire et conservateur de la tradition wisigothique de la communauté mozarabe, c'est-à-dire la population chrétienne qui continue à exercer sa foi religieuse en territoire islamique. Une vingtaine d'années plus tard, en 1919, Manuel Gomez-Moreno s'opposa à cette thèse en publiant son célèbre *Iglesias Mozárabes. Arte Español de los Siglos X-XI*, dans lequel, au contraire, il présente la communauté mozarabe comme responsable de l'expansion de l'influence de l'art islamique en territoire chrétien.⁵

Au début du XVI^e siècle, la volonté d'intégration des morisques depuis leur existence dans la société chrétienne vacille. Dans les années 1520, une série de mesures tend à la répression culturelle, comme l'interdiction du voile, de la langue arabe et la destruction des textes arabes (plus de 400 000 livres et encyclopédies de sciences, médecine, philosophie, astronomie et littérature ont été brûlés). Ces mesures conduisent à des révoltes qui perdureront jusqu'à leur expulsion en 1609 par décret de Philippe III.

En pratique, Grenade conserve la physionomie imposée par les constructions arabes : un tracé complexe et organique, des rues très étroites, de grandes portes qui délimitent l'entrée de chaque quartier, telle que nous pouvons encore la trouver dans les médinas des villes du Maghreb à l'heure actuelle. Bien sûr, les mosquées sont détruites pour construire des églises et, généralement, une cathédrale à l'emplacement de la grande mosquée centrale. L'organisation paroissiale constitue le programme d'intégration le plus complexe. La ville est alors divisée en vingt-trois paroisses qui avaient été mises en place par l'archevêque Pedro González de Mendoza⁶ juste après la conquête de la ville par les rois catholiques.

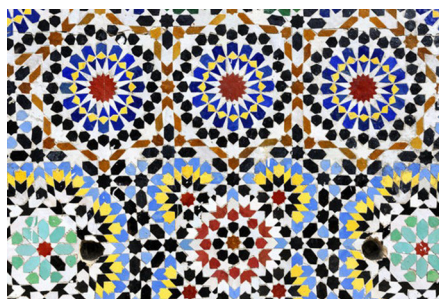
5 *Ibid.*

6 Pedro González de Mendoza (1428-1495) est un ecclésiastique franciscain de haute naissance, fils du marquis de Santillana, le poète Íñigo López de Mendoza. Il gravit les échelons de l'Église jusqu'à devenir cardinal. Partisan d'Isabelle dans la guerre de Succession de Castille, il est l'un des commandants de l'armée espagnole qui remporte la bataille de Toro en 1476. Il prend part à la guerre contre les Nasrides en 1485 et participe à la prise de Grenade aux côtés des rois catholiques en 1492. Certains historiens considèrent qu'il était le « troisième roi d'Espagne » du temps d'Isabelle la Catholique et de Ferdinand d'Aragon. Sur le plan culturel, il fut un grand mécène et aida à l'influence des idées de la Renaissance dans la péninsule. Il fut également très investi dans la construction de nouveaux monuments dans plusieurs villes d'Espagne (Séville, Grenade, Guadalajara, Toledo, en particulier). Une partie de sa biographie est présentée dans l'article de Catherine Gaignard, « Une famille de pouvoir : les Mendoza, comtes de Tendilla, Marquis de Mondéjar », *Pouvoirs des familles, familles de pouvoir*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2005.

Un exemple caractéristique de la conquête urbanistique de l'Église est l'église San José, construite sur les fondations de la mosquée Al-murabitin⁷ en 1525.

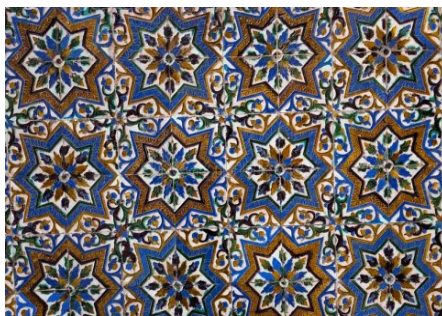
Pour comprendre la persistance des traditions architecturales médiévales islamiques au XVI^e siècle à Grenade, il faut s'intéresser au contexte artistique. Les innovations italiennes marquent une rupture avec l'empirisme gothique et élèvent la peinture, la sculpture et l'architecture au rang d'arts libéraux, ce qui suppose l'institutionnalisation d'un nouveau système fondé sur le créateur ; l'individu artiste apparaît sur la scène artistique et est reconnu comme tel par les gouvernements et les élites. Cependant, l'art mudéjar va à l'encontre de ce système puisqu'il perpétue une hiérarchisation d'atelier de l'époque médiévale. Les corporations d'artisans mudéjares sont une main d'œuvre moins coûteuse pour l'Église et pour la noblesse, ce qui permet d'expliquer cette continuité avec les manifestations artistiques médiévales et une certaine forme d'archaïsme à l'époque du *Cinquecento*, c'est-à-dire de la Haute Renaissance italienne. Par ailleurs, en parallèle, en Italie, des œuvres révolutionnaires et qui figurent parmi les plus connues aujourd'hui sont réalisées : *La Joconde* de Leonard de Vinci, *Le Plafond de la chapelle Sixtine* de Michel-Ange ou encore *L'École d'Athènes* de Raphaël.

La continuité est telle qu'il est parfois difficile de catégoriser un élément architectonique comme art musulman (ou islamique) ou art mudéjar, seules les considérations géographiques et historiques peuvent permettre ces différenciations. Certains artistes travaillent à la fois pour des musulmans dans leurs territoires et pour des chrétiens dans les lieux déjà conquis. Puisqu'au XVI^e siècle, toute la péninsule est conquise, il se trouve que les artistes déjà âgés ont pu travailler auparavant à Grenade pour le gouvernement musulman. De la même manière, les générations suivantes apprennent, par l'intermédiaire des formations au sein des corporations, auprès d'artistes qui ont vécu sous règne musulman. Ainsi, le *zellij*, revêtement de carreaux de céramique découpés selon des formes plus ou moins complexes, et le stuc, enduit de plâtre ciselé, sont deux techniques d'art islamique (que l'on trouve à l'Alhambra, par exemple) qui se perpétuent dans l'art mudéjar.



Exemple de *zellij*. Alhambra, Grenade. Art islamique. © L'auteur

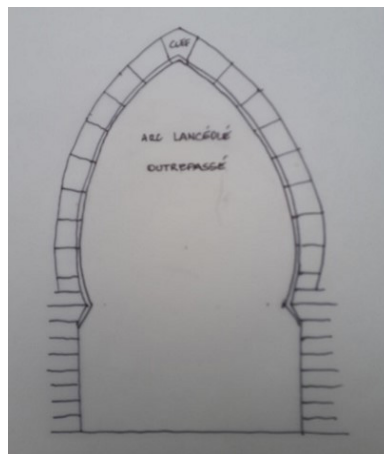
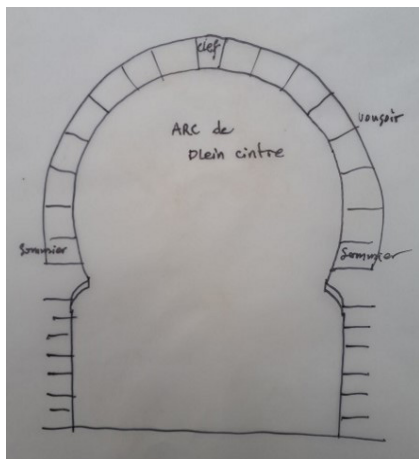
7 Le nom de la mosquée vient du terme « morabito » (en arabe, *مورابيتو*) qui désignait ses maîtres religieux musulmans en Afrique Occidentale, et au Maghreb en particulier, qui vivaient dans les « *râbidas* », une sorte de forteresse consacrée à la fois à la surveillance des alentours et à l'étude du Coran.



Exemple de *zellij*. Casa de pilatos, Séville. Art mudéjar. © L'auteur

Comme on peut le constater sur les exemples de façades en mosaïques ou en stuc, la géométrie est une constante. De fait, elle occupe une place très importante dans l'art islamique, bien qu'elle ait des antécédents dans l'art de l'Antiquité tardive et qu'elle connaisse des variations historiques et régionales dans tout le bassin méditerranéen. Ainsi, on trouvera des hexagones assemblés, des réseaux d'étoiles à six branches, des triangles, etc., l'objectif étant de recouvrir entièrement une surface de manière esthétique et symétrique. On parle alors d'une création de plan mathématique sans centre ni limite.

Enfin, de nombreux autres exemples d'éléments architecturaux en réminiscence peuvent être mis en lumière, notamment les arcs outrepassés (souvent légèrement brisés dont l'intrados et l'extrados⁸ sont décentrés) et les arcs lancéolés (arcs brisés surhaussés dont la forme évoque un fer de lance, utilisés aussi dans l'art gothique).



[Schémas réalisés par l'auteur.]

8 Surface convexe et extérieure d'un arc ou d'une voûte, par opposition à l'intrados. (Source : Larousse).

Les églises San José, Santa Ana et San Bartolomé : exemples d'art mudéjar à Grenade

Les trois églises étudiées ici témoignent d'une fusion architecturale d'art mudéjar, d'art roman, d'art gothique et d'art Renaissance : l'église San José (1525), l'église Santa Ana (1537), l'église de San Bartolomé (1574) en sont quelques exemples.

L'église San José a été construite sur la mosquée Almorabitín, dans le quartier de l'Alcazaba (à quelques centaines de mètres de l'Alhambra), et qui était une des plus anciennes de la ville. Son clocher n'est autre que l'ancien minaret de l'époque omeyyade, sans doute du x^e siècle. Le second niveau du clocher est orné d'une remarquable fenêtre à arc outrepassé.

Le décisionnaire de cette rénovation est Rodrigo Hernández, archevêque de Grenade entre 1505 et 1537 et *maestro mayor* (maître d'œuvre). Il n'introduisit pas de nouveautés architecturales, mais contribua à la première vague de constructions d'églises dans la ville que l'on appelle le premier mudéjar grenadin. La charpente très travaillée de la chapelle des Nuñez de Salazar est un des éléments architecturaux mudéjares les plus impressionnants. Elle fait partie de ladite « charpenterie *de armar* », « charpenterie *de lazo* » ou encore « charpenterie *de lo blanco* ».

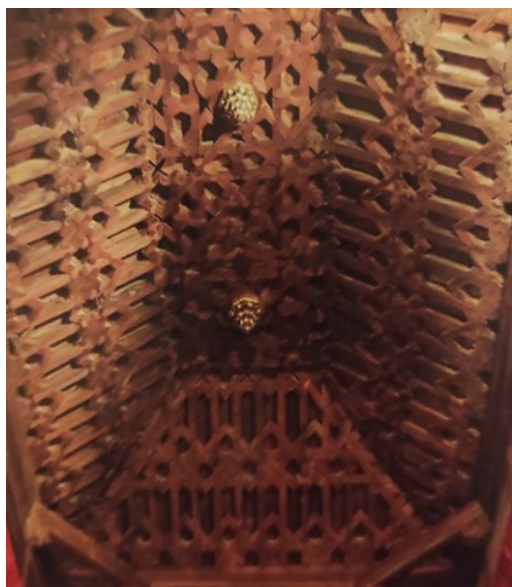


Église San José, Grenade © L'auteur.

Il s'agit d'un plafond à entrelacs, c'est-à-dire d'ornements structurels composés de plusieurs moulures ou chiffres enlacés les uns dans les autres ou cloués

à une planche en bois. Les formes géométriques rendent le plafond semblable à de la dentelle et l'inscrivent indubitablement dans la tradition mudéjar, directement héritière de l'art islamique. Rappelons que la représentation figurative des êtres humains est interdite en islam, d'où l'importance des motifs géométriques ou floraux. Les fresques, peintures et sculptures présentent dans ces églises datent par conséquent d'une époque postérieure à 1492.

L'église Santa Ana, quant à elle, est un projet de Diego de Siloé, grand architecte et sculpteur du début du XVI^e siècle, considéré comme un des premiers artistes renaissance en Espagne. Il associa toujours dans ses œuvres les influences de la renaissance italienne et les influences de l'art arabo-andalou. Il s'installe et travaille à Grenade de 1528 à la fin de sa vie. Cette église a été bâtie sur la mosquée Almanzora. La nef centrale et sa charpente sont mudéjares, cependant la restauration du XIX^e siècle a détruit de nombreux éléments qui dataient du XVI^e siècle.



Église San José, Grenade © L'auteur.

Nous pouvons observer une charpente à deux pentes, de profil triangulaire, formée par une série de paires de poutres appelées *pares* ou *alfardas* (chevrons). La large poutre centrale qui casse l'aspect triangulaire d'une charpente traditionnelle à deux pentes, s'appelle le *nudillo*. Dans ce cas précis, le style mudéjar repose à la fois sur la technique, qui donne un visuel d'ensemble très organisé, et sur les motifs creusés dans le bois, comme dans la charpente de l'église San José.

Enfin, l'église San Bartolomé, qui se situe dans le quartier de l'Albaicín, dont la tour impressionne, contrairement au reste du bâtiment qui semble noyé dans le dédale d'étroites ruelles, représente également le style mudéjar. Cinq niveaux d'ouvertures ornent ce clocher en briques. L'église est aujourd'hui un lieu de culte orthodoxe pour une quarantaine de fidèles. Le monument, d'une taille similaire à celle d'une chapelle, se compose d'une seule et unique nef,

aujourd'hui dépourvue d'ornements et peu restaurée. La photographie ci-dessous nous montre une charpente similaire à celle étudiée précédemment, bien que plus simple dans son ornementation.



Église San José, Grenade © L'auteur.



Église San José, Grenade © L'auteur.

Ce dernier exemple démontre bien la volonté des Rois Catholiques, puis de leurs héritiers ensuite, de convertir toutes les anciennes mosquées en église en se servant de l'artisanat local, mais en s'employant, surtout à l'intérieur, à effacer toute trace de l'ancienne religion dominante. Ce projet de rénovation, voire de régénération, de l'urbanisme, a duré plus d'un siècle, allant de la cathédrale, des églises principales, aux monuments les plus petits et les moins usités. Mais comme nous le verrons par la suite, ce programme à la fois esthétique et idéologique, s'est appliqué à l'art profane de la ville de Grenade, que ce soit dans les palais royaux, les institutions officielles ou les maisons particulières.

L'art mudéjar profane : entre esthétique et idéologie

Les différences entre les strates sociales de la société grenadine du XVI^e siècle se reflètent en architecture et suivent les règles imposées par les *Ordenanzas* de

Séville. Ces dernières précisent clairement que les maisons du peuple doivent se différencier visuellement des palais et hôtels particuliers, ainsi que par le nombre de chambres et de salles de réception. La présence ou non d'un patio est également un élément qui vise à différencier les deux types d'habitats. Ainsi, dans les grandes demeures, il n'est pas rare de trouver un patio central et d'autres, plus petits, qui structurent des pièces plus intimes. L'architecture des maisons nobles repose sur une vision d'ensemble, imaginée dès le début de la construction, alors que les autres se composent souvent d'ajouts successifs, parfois précaires.

Nombre de ces constructions seigneuriales se trouvent dans le quartier des Axares, entre les rues San Juan de los Reyes et Carrera del Darro. Elles portent souvent le blason de la famille sur leur façade principale. L'habitation est au XVI^e siècle un signe de richesse, voire d'ascension sociale pour les nouveaux chrétiens ou les nouveaux nobles qui ont obtenu un titre par privilège, souvent par suite d'une participation dans la conquête chrétienne de la péninsule.

Les maisons des morisques, quant à elles, sont bien plus petites et leurs façades sont plus simples. Elles ne sont, pour la plupart, pas dotées d'eau courante, ni de patio ou de jardin. Peu à peu, la différence entre ces deux groupes sociaux s'accroît économiquement. La politique menée vise à maintenir les morisques en bas de l'échelle sociale, ce qui se reflète dans l'architecture de la ville, synecdoque de toutes les inégalités post-conquête. Cependant, les techniques mudéjares n'ont pas élaboré un modèle de façade spécifique. Les façades les plus travaillées sont donc davantage un héritage renaissance.

Les plans de ces habitations conservent le style arabe où toutes les pièces s'articulent autour d'un patio central, comme c'est encore le cas dans les riads marocains. Les charpentes sont apparentes, comme dans les églises, et le bois est omniprésent sur les murs des couloirs, souvent sculptés pour former des étoiles à huit branches, des fleurs à six ou huit pétales, des octogones, ou encore des cercles enchevêtrés.

Les schémas et photographies en annexe 10 représentent un intérieur type de la maison mudéjare de la petite noblesse ou de riches commerçants. Il est difficile aujourd'hui de connaître la fonction originelle de chaque pièce, puisqu'elle a évolué au fil des siècles, d'autant plus lorsque ces demeures sont devenues des lieux publics : hôtels, restaurants, musées, écoles, etc. Cependant, le livre de Habices⁹ de 1527, retranscrit par María del Carmen Villanueva, décrit les différents espaces de l'habitat mudéjar traditionnel. En effet, au rez-de-chaussée se situaient la cave à vin, les écuries et l'étable, parfois aussi la cuisine. Le premier étage se composait de chambres.

9 *Libro de los habices de la Alpujarra* de 1530 (ms. n°627), éd. de Ana Maria Carballeira Debasa, Diocèse de Grenade, 2018. L'édition par Ana Maria Carballeira Debasa, chercheuse à l'École d'études arabes de Grenade, a été faite d'après la transcription de Maria del Carmen Villanueva. Elle contient une liste et une étude des biens ecclésiastiques de plusieurs villes d'Andalousie, dont Grenade. S'y trouve également un exposé sur les territoires et leur peuplement, ainsi que sur des aspects linguistiques et codicologiques. La dernière partie renvoie aux considérations scientifiques de l'éditrice, ainsi qu'à un glossaire et à des indications onomastiques et toponymiques.

Après l'expulsion des morisques en 1609, la densité de population à Grenade diminue considérablement et des maisons sont abandonnées. Les nouveaux habitants s'approprient alors les habitations des morisques, et souvent conservent l'architecture intérieure (boiseries, mosaïques, fontaines, etc.), puisque nous pouvons encore la voir aujourd'hui.

Enfin, il ne faut pas oublier dans cette typologie d'art profane, les nombreuses écoles et les nombreux collèges morisques. La Casa de la Doctrina, aussi appelée *Colegio de los niños moriscos*, du quartier de l'Albaicín (place de Aliatar), est un ancien espace éducatif mixte (les garçons s'installaient d'un côté de la salle et les filles de l'autre) du XVI^e siècle, ouvert en 1559 par les jésuites et l'archevêque Pedro Guerrero. Les cours dispensés étaient gratuits. Les trois objectifs pédagogiques de l'institution étaient : apprendre le castillan aux morisques (qui parlaient arabe et mozarabe), apprendre la foi chrétienne en passant par la langue arabe (ainsi la langue n'était plus liée à l'islam mais à une autre religion), et enfin choisir les élèves les plus doués pour qu'ils deviennent, à leur tour, des prêcheurs de la religion d'État. Les enseignants jésuites qui y enseignaient se rendaient aussi dans les prisons, surpeuplées de morisques, pour les instruire de la même manière. En 1560, soit un an seulement après l'inauguration du bâtiment, il y avait cinq cents élèves et douze enseignants. En 1568, quand le centre a dû fermer ses portes à cause de la révolte des morisques, le nombre d'enseignants avait doublé et quelques femmes comptaient parmi eux¹⁰.

Au niveau architectural, au centre du patio se trouve une fontaine de l'époque et la galerie ouest a été préservée, ainsi que la façade principale en briques, avec une porte d'entrée structurée par un arc outrepassé.



Pour conclure, l'urbanisation de la ville de Grenade au XVI^e siècle est le témoignage des préoccupations politiques, sociales et religieuses de l'époque. Au-delà d'une apogée dans les arts et en littérature, l'époque baroque au sud de la péninsule rend compte d'un climat de tensions entre catégories sociales, entre les anciens chrétiens, les *cristianos viejos*, et les nouveaux, les morisques, musulmans convertis à la foi chrétienne. L'élite est composée de nouveaux habitants arrivés après 1492 et qui se sont appropriés les terres et les demeures abandonnées par les hébreux, les berbères et les arabes au moment de la conquête. L'oppression dont souffriront les morisques jusqu'à leur expulsion au début du XVII^e siècle se reflète dans l'architecture profane. L'architecture religieuse, quant à elle, est un savant mélange d'art mudéjar et d'art baroque, dans une volonté non seulement stylistique, bien que les prouesses architecturales et les nouvelles techniques soient à mettre en relief, mais aussi idéologique. Le christianisme est la nouvelle religion d'État et la seule acceptée sur le territoire. L'enjeu pour le clergé est donc majeur puisqu'il s'agit, comme dans les terres du Nouveau Monde, d'évangéliser une population aux croyances différentes. Certes, il y avait de nombreuses familles

10 López Guzmán, Rafael, *El Arte Mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*, Vienne, Museum With No Frontiers, 2000. L'ouvrage détaille l'histoire du bâtiment mudéjar.

chrétiennes à Grenade, les mozarabes, mais la religion de l'élite dominante était l'islam, et la plupart des commerçants, banquiers, médecins, étaient juifs. La réorganisation de la société implique donc, dans cette période charnière dans l'histoire de la péninsule, de repenser l'architecture comme lieu de vie et lieu de culte qui, visuellement, a une symbolique encore plus forte que les autres arts. Rares sont ceux qui savent lire ou qui connaissent les peintres de l'époque et leurs créations. Cependant, tous, sans exception, marchent dans la ville et vont à l'église. Ainsi, quelques décennies suffirent pour changer complètement le paysage urbain et imposer, dans la cité des trois religions où se mélangeaient tant de cultures et de langues, le modèle occidental, wisigothique et chrétien.

Bibliographie

- ALMAGRO & ORIHUELA, « De la casa andalusí a la casa morisca », in Jean PASSINI (dir.), *La ciudad medieval: de la casa al tejido urbano: actas del primer Curso de Historia y Urbanismo Medieval*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- CABAILLEIRA DEBASA, Ana Maria (dir.), *Libro de los habices de la Alpujarra de 1530*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2018, 627 p.
- DÍEZ JORGE, María Elena, *El arte mudéjar. Expresión estética de una convivencia*, Grenade, Editorial Universidad de Granada, 2001, 423 p.
- DÍEZ JORGE, María Elena, « Arte y multiculturalidad en Granada en el siglo XVI. El papel de las imágenes en el periodo mudéjar y hasta la expulsión de los moriscos », in José Policarpo Cruz Cabrera (dir.), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca*, Grenade, Editorial Universidad de Granada, 2014, p. 157-184.
- FELICIANO, María Judith, « The Invention of Mudéjar Art and the Viceregal Aesthetic Paradox: Notes on the Reception of Iberian Ornament in New Spain », in Gülru NECİPOĞLU et Alina PAYNE (dir.), *Histories of Ornament from Global to Local*, Princeton, Princeton UP, 2016, p. 70-81.
- GAIGNARD, Catherine, « Une famille de pouvoir : les Mendoza, comtes de Tendilla, marquis de Mondéjar », in Michel BERTRAND (dir.), *Pouvoirs des familles, familles de pouvoir*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2005.
- HERNÁNDEZ CUÉLLAR & LÓPEZ GUZMÁN, *Arquitectura mudéjar granadina*, Grenade, Editorial Universidad de Granada, 2020, 275 p.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *El Arte Mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*, Vienne, Museum With No Frontiers, 2000, 318 p.
- PAULINO MONTERO, Elena, « Repensando el mudéjar desde el siglo XXI. El canon hispano que no fue », in Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Ángel FUENTES ORTIZ, Víctor RABASCO GRACÍA (dir.), *Repensando el canon. Modelos, categorías y prestigio en el arte medieval hispano*, Madrid, Sílex, 2022, p. 177-192.

- PÉREZ HIGUERA, María Teresa, « El Mudéjar, una opción en la corte de Castilla y León », in J. J. RIVERA BLANCO, F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, S. MARCHAN FIZ (dir.), *Historia del arte de Castilla y León*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1994, vol. 4, p. 129-222.
- RIOS, José Amador, « El estilo mudéjar en Arquitectura. Discurso de 1859 », *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*, Madrid, 1872, p. 1-73.
- ROMÓN JUAN, Iván, « La arquitectura mudéjar: aglutinante social y expresión del primer estilo español », *Actas Congreso AEPE*, Valladolid, Edición Virtual Instituto Cervantes, Actas 43, p. 529-539.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos, « Le style 'mudéjar' en architecture cent cinquante ans après », *Perspective*, 2009, vol. 2, p. 277-286, DOI : [10.4000/perspective.1384](https://doi.org/10.4000/perspective.1384).
- VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, « Arquitectura mudéjar o arquitectura medieval del ladrillo: un debate académico », in Gonzalo M. BORRÁS GUALIS (dir.), *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, Zaragoza, Editorial Universidad de Zaragoza, 2010, p. 323-337.

Partie 2

L'analogie, outil de savoir

L'analogie : une manière de dire et de connaître le monde dans les territoires hispaniques de l'époque moderne

Christine Oorbitg
AMU-TELEMMe

RÉSUMÉ. La présente contribution propose d'analyser l'utilisation de l'analogie (ou de l'image, comprise ici dans son sens rhétorique) dans les textes doctrinaux (médicaux, scientifiques, mais aussi moraux), comme outil de connaissance, permettant de dire et de décrire le monde. L'image apparaît ici comme un processus plus intellectuel que visuel fondé sur ce que Ludwig Wittgenstein nomme le « voir comme » : en établissant des relations entre des objets, à travers une démarche qui rappelle le *concepto* défini par Gracian, l'analogie permet de passer du visible à l'invisible, et de fabriquer du savoir sur l'inconnu à partir du connu. Ces écrits, qui laissent une grande place à l'analogie, reflètent ainsi une vision du monde où tout est connecté et où le savoir se fabrique par l'image.

MOTS CLÉS : analogie, image, mondes hispaniques, époque moderne

ABSTRACT. The present contribution proposes to analyse the use of analogy (or image, understood here in its rhetorical sense) in doctrinal texts (medical, scientific and also moral), as a tool of knowledge, in order to tell and describe the world. The image appears here as a process more intellectual than visual, based on what Ludwig Wittgenstein calls "seeing as": by establishing relationships between objects, through a process that recalls the *concepto* defined by Gracián, analogy allows to progress from visible to invisible, and permits to build knowledge about the unknown from the known. These writings, which leave a great place for analogy, reflect a vision of the world where everything is connected and where knowledge is produced and built by and through the image.

KEYWORDS: Analogy, Image, Hispanic Empire, Modern Times

La présente contribution se propose d'analyser l'image – interprétée ici dans son sens rhétorique d'analogie (corrélation, similitude, comparaison, ou ressemblance) – comme manière de dire et de voir le monde à l'époque moderne, en posant le postulat que l'analogie est, à cette époque, beaucoup plus qu'une figure de style : elle révèle une structure mentale qui caractérise des sociétés et territoires de l'Occident moderne et, en l'occurrence, ceux de la monarchie hispanique. En ce sens l'analogie se dote d'une véritable signification anthropologique et devient une manière de voir et de penser le monde, réunissant, sous la bannière d'un même procédé ou stratégie d'écriture et de pensée, les traités de stylistique et de rhétorique, les textes littéraires, les écrits scientifiques et encyclopédiques ou encore les écrits des moralistes portant sur la vie de l'âme, sur l'agir humain considéré sous l'angle du bien et du mal.

Mais, avant tout, il convient de définir ce que nous entendons ici par « image ». Tous ceux qui travaillent sur l'« image » (artistes, historiens, historiens de l'art, littéraires, spécialistes de rhétorique ou de stylistique) travaillent-ils sur le même objet ? En accord avec un ensemble de théories qui remontent à la philosophie antique, l'image peut être définie comme re-présentation (*mimesis*), dédoublement, re-production d'une forme existant dans le monde matériel ou bien dans le monde mental, dans l'imagination d'un créateur. Comme l'explique Roland Barthes au début de son article « Rhétorique de l'image », « image » renvoie au latin *imitari* et suppose d'emblée une « représentation analogique » (Barthes, 1964 : 41-42).

Dans tous les cas, l'image s'inscrit dans une tension entre unicité (perceptible par exemple dans le portrait qui représente un visage, expression d'une identité unique) et généralité : dans cette dernière acception, l'image est alors identifiable à une forme (*morphê*), transférable, reproductible et donc identifiable à travers des individus divers. Ainsi, si nous disons « je vois un homme », cela signifie que nous identifions une forme (humaine, anthropomorphe) qui dépasse l'individu concret que nous avons sous les yeux pour caractériser une catégorie d'êtres. C'est ce caractère exportable, transférable, de l'image qui nous intéresse ici : son utilisation, bien connue, dans l'écriture littéraire mais aussi comme source de connaissance du monde. Considérée sous cet angle, l'image ne relève pas seulement d'un processus visuel, perceptif (ce que nous voyons) mais aussi d'un processus intellectuel (ce que nous pensons et concevons comme relevant d'une seule et même essence).

Dans *Détruire la peinture* Louis Marin s'interrogeait sur le caractère transférable, exportable (et donc universel) du langage : « un langage sur l'œuvre de peinture est-il possible ? [...] Peut-il y avoir un métalangage verbal sur l'œuvre de peinture ? Le langage est-il l'interprétant général de tous les systèmes signifiants ? » (Marin, 1987 [1^e éd. 1977] : 26). Mais on pourrait aussi inverser la question : l'image n'est-elle pas le point commun de tout système de représentation, mais aussi de savoir ? D'autres textes de Louis Marin se sont d'ailleurs centrés sur cette polyvalence de l'image, qui dépasse sa dimension purement visuelle : ses *Études sémiologiques* se proposent d'analyser des « objets

hybrides, interférences entre le texte comme écriture et le tableau comme figure » (Marin, 1971 : 10), autrement dit de ne pas considérer le texte et l'image comme des objets hétérogènes employant des stratégies de représentation différentes, mais comme des outils qui produisent, avec les mêmes stratégies, des effets similaires sur le lecteur ou le spectateur. Il s'agit ici de dépasser le rapport entre texte et image, traditionnellement conçu sous la forme de la rivalité ou de la complémentarité, pour l'envisager sous l'angle d'un fonctionnement commun.

Dans un autre registre, et avec des fonctionnalités différentes, Georges Didi-Huberman, dans sa réflexion sur l'image dans les arts, établit une différence entre le « visible » et le « visuel », soulignant que l'image dépasse les limites de ce qui est perçu par la vue (le « visible ») pour faire voir ce que le philosophe appelle le « visuel » (Didi-Huberman, 2007). Même si Didi-Huberman utilise cette lecture de l'image pour souligner que l'image donne accès à l'invisible (le rendant, donc, « visualisable »), dans une perspective autre que celui qui nous intéresse ici, la fond de la réflexion est le même, à savoir que l'image excède, largement, le domaine de la perception.

L'idée (*eidolon*) est image, représentation, signe et, corrélativement, le signe et l'idée sont image. S'il y a bien un terme qui rend compte de cette double dimension de l'image (visuelle et conceptuelle), c'est celui de « figure », utilisable dans son acception stylistique (trope) et dans son acception visuelle (forme concrète, silhouette, visage) qui nous intéresse ici.

L'analogie : du répertoire de tropes à la vision du monde

Plus précisément nous nous intéresserons ici à un trope particulier, l'analogie. Largement connue et codifiée par les manuels de stylistique depuis l'Antiquité, l'analogie établit une relation de similitude entre deux éléments, appelés le *phore* et le *thème* (Perelman et Olbrecht-Tyteca, 1983 [4^e éd.] : 500), et constitue la base de figures comme la comparaison (qui met en relation A et B par des modalisateurs qui explicitent le rapport analogique) et la métaphore (où ces mêmes modalisateurs sont absents), au sein de laquelle on distingue entre métaphore *in praesentia* (où A et B, métaphorisé et métaphorisant, sont présents) et *in absentia* (où seul B, le métaphorisant, est présent).

Cette figure est par exemple codifiée par Baltasar Gracián sous l'appellation *agudeza de correspondencia y conformidad*, mais, de manière plus large, toute *agudeza*, tout *concepto* est corrélation, mise en relation de deux éléments comme le rappelle la célèbre définition du *concepto*, dans le discours II de l'*Agudeza y arte de ingenio*, comme un « *acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos* », ensuite explicitée de la manière suivante : « *Consiste pues este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos expresada por un acto de entendimiento* » (Gracián, 1969 : I, 55). Les abondantes références, sous la plume de Gracián à l'entendement et à l'intelligence (pris tous deux dans

leur sens étymologique renvoyant à *entender* et à *intelligere*) ainsi que l'emploi de l'adjectif *cognoscibles* montrent bien que la corrélation entre deux objets posée par le *concepto* n'a pas une fonction purement stylistique et ornementale : elle est aussi (et peut être avant tout) compréhension du monde, mise à jour de ses secrets, et cette stratégie d'écriture est d'autant plus nécessaire dans un monde où tout est double, complexe, caché. Comme le montre le beau livre de Benito Pelegrin et comme l'ont montré par la suite bien d'autres chercheurs, la pensée rhétorique et esthétique qui s'exprime sous le plume de Gracián s'accompagne d'une éthique, d'une philosophie dans laquelle le *concepto* reflète une manière de voir le monde¹.

L'analogie met en rapport deux objets en se fondant, le plus souvent, sur une analogie de forme (*morphê*) et/ou de processus (la première induisant souvent la seconde) : l'estomac, qui a la forme d'un chaudron, fonctionne comme un chaudron et « cuit » les aliments ; le sang, qui est rouge comme le vin, « fonctionne » comme le vin, il en a les effets et peut, tout comme il se dégrade en vinaigre, se dégrader en « mauvais sang », aigre et mélancolique. Nous reviendrons par la suite sur ces images, très riches de sens et appelées à se ramifier en une multitude d'autres analogies.

Dans *La Métaphore vive* Paul Ricoeur renvoie à cette stratégie, que Ludwig Wittgenstein dans ses *Recherches philosophiques* appelle le « voir comme » (Wittgenstein, 2004 : 279), et montre comment l'image permet d'établir des ponts, des points communs entre des objets du monde qui sont a priori de nature différente :

Il faut, en effet, cesser de voir dans l'imagination une fonction de l'image, au sens quasi sensoriel du mot ; elle consiste plutôt à « voir comme... » pour reprendre une expression de Wittgenstein ; et ce pouvoir est un aspect de l'opération proprement sémantique qui consiste à apercevoir le semblable dans le dissemblable (Ricoeur, 1975 : 10).

En ce sens, l'image dépasse la dimension purement visuelle, pour devenir un instrument de connaissance : elle permet une connaissance qui dépasse la vision dans sa dimension strictement sensorielle et nous ouvre la possibilité de connaître ce que nous ne voyons pas. C'est en ce sens que l'analogie s'érige, à l'époque moderne, comme instrument de savoir susceptible de faire progresser la connaissance du connu vers l'inconnu, du visible vers l'invisible, par simple transposition de formes ou de processus : il suffit alors de mettre en rapport le *phore* (l'élément connu) avec le *thème* (l'élément inconnu, sur lequel on veut former un savoir) pour produire un savoir nouveau sur le *thème*. L'analogie a ainsi joué un rôle central dans la production des connaissances, comme l'a bien souligné Michel Foucault :

¹ Sur ce sujet, voir les très belles pages de Pelegrin, 1985, p. 47 *sq.*, ainsi que J. F. García Casanova, 2003.

Jusqu'à la fin du xvi^e siècle la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale. C'est elle qui a conduit pour une grande part l'exégèse et l'interprétation des textes : c'est elle qui a organisé le jeu des symboles, permis la connaissance des choses visibles et invisibles (Foucault, 1966 : 32).

L'analogie n'entre pas en concurrence avec d'autres formes d'acquisition du savoir (comme l'observation de la nature, la lecture et le commentaire des *auctoritates*), elle les complète plutôt, en ce sens qu'elle nous permet de connaître des objets qui échappent à notre regard, à notre perception immédiate parce qu'ils sont trop éloignés (situés par exemple dans les terres lointaines), trop petits pour être appréhendés par la vue, dissimulés dans l'intériorité du corps ou parce qu'ils relèvent de l'invisible (la vie de l'âme, les émotions et passions). L'analogie trouve ainsi un champ d'expression privilégié dans les textes sur la découverte des Amériques (on ne reviendra pas sur cet aspect, déjà bien connu des spécialistes²), dans les textes médicaux qui évoquent les processus qui se déroulent à l'intérieur du corps ou encore dans les textes sur l'âme. Voyons donc maintenant quelques exemples qui montrent son opérativité dans la construction des savoirs dans les textes hispaniques de l'époque moderne.

L'analogie comme instrument de production du savoir dans les textes encyclopédiques et médicaux

Dans les textes encyclopédiques, une des analogies les plus fondamentales, à l'origine de la production d'autres savoirs et d'autres discours, est l'analogie établie entre le microcosme (l'homme) et le macrocosme (le monde)³. Chez Alfonso de la Torre, ce processus analogique est mis en évidence par l'emploi de la construction comparative *ansí ... ansí* :

E ansí como en el hombre ay diversidad de miembros & de virtudes que mueven & son movidas & otras que mandan, e otras que obedecen, ansí mesmo en el mundo. E ansí como en el hombre ay carne neruios huessos & humores diuersos. Ansí la esp[h]era del çielo se compone de muchas esp[h]eras & de quatro elementos en lo que se compone de aquéllas (Torre, ca. 1485-1486: fol. 34 v^o).

La géographie du monde est ainsi parfois expliquée par analogie avec la forme du corps : les rivières sont des « veines », les forêts des « cheveux », tout

- 2 Ce rôle de l'analogie dans la description et caractérisation des réalités du Nouveau Monde avait déjà été observé par Bataillon (1953 : 30) qui souligne que la conception insulaire du Nouveau Monde se fait « par analogie » avec l'Ancien « que l'Antiquité avait conçu comme une grande île tout entière baignée par l'Océan, père des fleuves ». Sur ce sujet, voir aussi Gomez, 2014 (1^{re} éd. 1992), qui montre comment la perception des réalités américaines s'est faite à travers le prisme, le « voir comme » (pour reprendre l'expression de Ludwig Wittgenstein) des mythes et représentations de l'Ancien Monde.
- 3 Sur ce sujet, voir l'étude classique de Rico, 1970 (rééd. Destino, 2005).

comme la République est également un « corps » dont le roi est la tête et dont les sujets sont les membres et autres organes subalternes. L'analogie macrocosme-microcosme explique aussi la présence et l'opérativité de l'analogie dans les textes sur le corps : médecins, philosophes et encyclopédistes affirment que, de la même manière que le macrocosme est composé de quatre éléments (air, feu, terre, eau), le microcosme (le corps humain) est composé de quatre humeurs (sang, cholère, mélancolie, phlegme) dont les caractéristiques sont définies par analogie avec celles des quatre éléments : chaud et humide, le sang est similaire à l'air ; la cholère, chaude et sèche, est analogue au feu, la mélancolie, froide et sèche a les mêmes caractéristiques que son élément, la terre, et le phlegme, froid et humide, a les mêmes qualités que l'eau. Là encore, le processus analogique est exprimé par des modalisateurs qui explicitent la comparaison. Ainsi, Fray Luis de Granada établit-il un lien analogique explicite (*así como... así*) entre les quatre humeurs et les quatre éléments :

Y cuanto a lo que toca la salud, es de saber que, así como nuestros cuerpos están compuestos de cuatro elementos, así tienen las cuatro cualidades dellos, que son frío y calor, humedad y sequedad, a las cuales corresponden los cuatro humores que se hallan en estos cuerpos. Porque a la frialdad corresponde la flema, a la humedad la sangre, al calor la cólera y a la sequedad la melancolía (Granada, 1989: 191-192).

Cette même analogie apparaît à une période bien postérieure, dans les *Principios de Cirugía* (1692) de Jerónimo Ayala, qui seront abondamment réédités au XVIII^e siècle : « *porque así como de los quatro elementos se componen los cuerpos naturales, assimismo de los quatro humores se hazen y nutren los cuerpos sanguíneos*⁴ » (Ayala, 1693: 5). Cette analogie entre les quatre éléments et les quatre humeurs se ramifie et se dédouble en une multitude d'autres analogies configurant une vision du monde où tout est régi par le chiffre quatre : le sang est associé au printemps et à l'enfance, périodes dominées par l'abondance de chaleur et d'humidité, et à Jupiter ; la cholère, chaude et sèche, est analogue à l'été, elle domine pendant la jeunesse et se trouve placée sous le patronage de Mars ; la mélancolie, froide et sèche, correspond à l'automne et à l'âge mûr (parfois à la vieillesse) et se trouve associée à Saturne ; enfin, l'hiver, froid et humide, correspond au phlegme, qui règne à la fin de la vie et est associé à la Lune.

Ce système quaternaire progresse d'analogie en analogie, et montre la capacité de cette dernière à s'étendre et à se propager en concaténations analogiques, où chaque objet en appelle un autre, auquel il est relié, auquel il est « analogue ». À chaque élément et humeur correspond un des quatre âges de la vie, une des quatre saisons, une planète, une couleur et une saveur : le sang est rouge et de saveur douce, la cholère est jaune et amère, la mélancolie est noire et acide, souvent comparée au vinaigre ; le phlegme est blanc (ou incolore), sa saveur est salée ou insipide. On retrouve ces quatre couleurs (rouge, jaune, noir, blanc) et

4 C'est nous qui soulignons.

ces différentes caractéristiques (chaud, sec, humide, froid) dans le portrait codifié des quatre tempéraments : gonflé d'humidité, le sanguin a des chairs rebondies et le teint vermeil ; chaud et sec, le cholérique est maigre, son teint est pâle, tirant sur le jaune, ses cheveux sont roux et frisés, reflétant la constante agitation de ce tempérament ; « sec », le mélancolique est maigre, son teint est foncé tandis que le phlegmatique est décrit comme un individu aux chairs blanchâtres, gonflées d'eau et dont le caractère indolent et paresseux reflète la froideur et l'inconsistance. Il y aussi des « aliments » sanguins, cholériques (les épices), mélancoliques (les lentilles et les aubergines, qui sont de couleur foncée, le fromage) et phlegmatiques (la salade, par exemple, utilisée pour « refroidir » les amoureux rongés par le désir), des animaux, des plantes, des minéraux et des métaux reliés à chacun des quatre éléments, des quatre planètes et des quatre humeurs.

L'analogie sang-vin

Les quatre humeurs qui composent le sang (compris cette fois comme mélange des quatre humeurs circulant dans les veines) sont aussi comparées au vin et aux quatre parties du vin. C'est un *topos* que de comparer la mélancolie à la « lie » du vin, c'est-à-dire à sa partie la plus lourde et épaisse, comme le fait par exemple Jerónimo Ayala : « *y assí Galeno, hablando de la generaci3n de los humores, la c3lera la compara a la flor del vino, la melancolía a las hezes y la sangre a la parte media* » (Ayala, 1693 : 27).

Cette analogie entre le sang et le vin est riche de concaténations analogiques et de proliférations imaginaires. Le sang, rouge et vermeil, est comparé au bon vin. L'analogie fonctionne d'ailleurs dans les deux sens, de manière pour ainsi dire « réversible » : pour définir les qualités du sang, on se réfère à celles du vin et pour caractériser les vertus du vin, on se réfère à celles du sang.

Dans le schéma quaternaire des humeurs, le sang est caractérisé et pour ainsi dire « marqué » par la chaleur et à l'humidité, qui sont conçues à l'époque moderne comme les bases même de la vie. Le sang étant, par sa chaleur et son humidité naturelles, « trésor de vie », le vin, véritable « sang » végétal ou « sang de la terre » tel que le définit Andrés de León, dans son *Libro primero de Annathomia*⁵, sera associé à des représentations de vie, de force et de vigueur. Le *Regimen sanitatis salernitatum*, composé aux XII^e et XIII^e siècles et édité pour la première fois en 1480, chante ainsi les vertus du vin, qui comme le sang, est doté de toute sorte de vertus revigorantes :

*Confortat cerebrum, stomachum reddit tibi laetum,
et fumos evacuat, et viscera plena relaxat,
acuit ingenium, visum nutrit, levat aures,
corpus pinguificat, vitamque facit robustam.
corda juvant vini calices, subitumque reportat*

5 León, 1590: fol. 76 r° : « *el vino era sangre de la tierra* ».

laetitiam vinum, si moderate bibas (Regimen sanitatis. Flos medicinae scholae Salerni, 1987 : 80).

Ce lien imaginaire entre le sang, le vin et la vie, fondé sur la connexion analogique vin / sang alimente tout le discours médical et diététique du Moyen Âge et de l'époque moderne, où le vin constitue quasiment un remède universel, qui restaure les forces vitales, reconforte et revigore l'individu, chassant la mélancolie (qui, dans le système des quatre humeurs est l'antonyme du sang) et apportant aux vieillards (desséchés et refroidis par l'âge et la bile noire qui domine leurs organismes) force et jeunesse. Ainsi l'affirme aussi la traduction castillane du *Libro de propietatibus rerum*:

El vino da muy buen nudrimento al cuerpo, la sanidad perdida torna e aguarda e conserva el calor natural, sobre todos los manjares a beberes conforta e aumenta por la compañía e familiaridad que a con natura, por donde engendra muy limpia sangre e la turbia clarifica e alimpia e abre las bocas de las venas e penetra a las partes interiores por alimpiar sotilmente, e la fumosidad que es causa de tristeza alumbra y destierra, todos los miembros del cuerpo esfuerça e a qualquier dellos fuerça administra (Anglicus, 1494, fol. 265 v°).

Ou encore le médecin Pedro Mercado, dans ses *Diálogos de philosophía natural y moral* :

...confortando el calor natural [el vino] mejora la digestión del estómago y hígado, cueze los humores crudos de las venas, y con subtileza y el mismo calor haze que la sangre passe más rápidamente a los miembros, concilia sueño, limpia las humidades del pecho, corta y resuelve la fleuma, por sudor y urina evacua la cólera. Y subtilizando la melancolía, es causa que se secrete por sus mismos canales, y con calor y humedad la humedesce y templa. La tristeza, temor, pusilanimidad que se siguen a ella como accidentes convierte en gozo, alegría, magnanimidad, liberalidad, aguzando y clarificando el ingenio con restauración de espíritu claros en el corazón y cerebro, mediante el calor que el vino da. Cura la hambre canina causada por los humores crudos y azedos en el estómago. Y a los viejos es mantenimiento y medicina singular (Mercado, 1574, fol. 77 r et v).

En associant le vin au sang, le discours médical fait ainsi confluer les significations, antique et chrétienne, autour du sang, représenté comme un liquide restaurateur de vie.

Les réseaux analogiques tissés autour de la mélancolie ou bile noire

Conçue par la médecine antique et transmise à la médecine médiévale et moderne, la mélancolie ou « bile noire » est une véritable fiction scientifique (personne, malgré les nombreuses dissections, réalisées dès l'Antiquité, n'a pu voir une telle humeur), forgée par les médecins pour expliquer une grande partie des perturbations mentales. Personne n'a jamais vu ou observé cette substance noire, acide, dont les sombres vapeurs enténébrent l'esprit, causant toute sorte de désordres mentaux. Cette substance imaginaire est d'autant plus mythique qu'elle conjoint des caractéristiques pour le moins contradictoires : il s'agit d'une humeur (donc un fluide corporel) froide et sèche, donc très concentrée, active à petites doses. L'influence de ces représentations se poursuivra jusqu'au XIX^e voire jusqu'au XX^e siècle, où divers désordres mentaux (notamment féminins) sont encore attribués à la « mélancolie ».

Le fait que cette substance ne soit pas (et pour cause) observable dans la réalité n'est nullement un obstacle à sa description par les médecins. Comme bien des réalités enfouies dans les profondeurs secrètes du corps, la bile noire est réécrite par analogie avec d'autres substances, elles bien visibles et observables dans le monde concret, comme le vinaigre, le jais ou la lie du vin.

Là encore, une image engendre d'autres images, une analogie conduit à d'autres analogies, montrant cette capacité de l'analogie à se propager et à « faire système » dans une vision du monde où tout est relié : si le bon sang est assimilé au vin, la mélancolie ou bile noire (souvent définie, imaginairement, comme un « mauvais sang », un sang dégradé dont les qualités originelles se sont corrompues) sera souvent assimilée au vinaigre.

C'est en effet un *topos* du discours médical que de comparer la bile noire (ou, parfois, un certain type de bile noire, la « *melancholia adusta* », issue de la combustion des humeurs), au vinaigre. Ainsi, selon Guy de Chauliac (1298-1368), la *melancholia adusta* est telle que « si on la verse sur la terre boult comme du vinaigre » (Chauliac, 1890 : 132). Chez Juan Huarte de San Juan, l'analogie avec le vinaigre, tour à tour, chaud ou froid, et avec le jais (à la fois sombre et brillant) permet d'expliquer les caractéristiques extraordinaires de cette *melancholia adusta*, qu'il appelle aussi atrabile :

[su] temperamento es vario como el del vinagre [...] pero siempre es seco y de sustancia muy delicada [...]. Tiene otra calidad que ayuda mucho al entendimiento, que es ser espléndida como azabache, con el cual resplendor da luz allá dentro en el cerebro para que se vean bien las figuras. Y esto es lo que sintió Heráclito cuando dijo : splendor siccus, animus sapientissimus. El cual resplendor no tiene la melancolía natural, antes su negro es mortecino (Huarte de San Juan, 1989: 372-373).

Cette bile noire se distingue de la bile noire naturelle (présente à l'état naturel dans le corps) par le fait qu'elle est issue d'une combustion ou cuisson excessive des humeurs, qui produit cette humeur sombre et, pour ainsi dire, carbonisée. On observe ici à l'œuvre la vaste palette imaginaire associée à différents degrés de cuisson des humeurs, depuis les humeurs « crues », agressives et indigestes, aux humeurs noires et carbonisées (*adustas*) tout aussi redoutables. Chez Huarte, cette *melancholia adusta* ou bile noire non naturelle apparaît comme l'origine de dispositions intellectuelles supérieures. C'est une humeur mélancolique (donc, froide et sèche) mais qui a conservé de son processus de production (la combustion des humeurs) une chaleur qui la rend capable d'améliorer considérablement l'intellect, rendant les hommes très sages. Là encore, l'analogie avec le vinaigre est bien pratique pour expliquer les effets contrastés de cette humeur mythique : « *la que se llama atra bilis o cólera adusta, de la cual dijo Aristóteles que hace los hombres sapientísimos, cuyo temperamento es vario como el del vinagre : unas veces hace efectos de calor [...], y otras enfría* » (Huarte de San Juan, 1989 : 372). Dans un autre passage, Huarte recourt de nouveau à l'analogie, comparant la *melancholia adusta* au vinaigre et à la chaux, froide au toucher mais susceptible de produire une grande chaleur si on la mouille :

Y así es de saber que entre los médicos y filósofos hay gran discusión sobre averiguar el temperamento y calidades del vinagre, de la cólera adusta y de las cenizas; viendo que estas cosas unas veces hacen efecto de calor y otras de frialdad. Y, así, se partieron en diferentes opiniones. Pero la verdad es que todas aquellas cosas que padecen ustrión y el fuego las ha consumido y gastado, son de vario temperamento: la mayor parte del sujeto es frío y seco, pero hay otras partes entremetidas tan sutiles y delicadas y de tanto hervor y calor que, puesto caso que son en pequeña cantidad, pero son más eficaces en obrar que todo el resto del sujeto. Y así vemos que el vinagre y la melancolía por adustión abren y fermentan la tierra, y no la cierran, aunque la mayor parte de estos humores es fría (Huarte de San Juan, 1989: 457-458). Los que han menester comer y beber un poco para que se les levante la imaginativa son los melancólicos por adustión; porque éstos tienen el cerebro como cal viva, la cual, tomada en la mano, está fría y seca al toque, pero si la rocían con algún licor, no se puede sufrir el calor que levanta (Huarte, 1989: 570).

Dans ces passages, l'écriture scientifique se dote d'un fonctionnement pour ainsi dire « poétique » ou, pour l'exprimer autrement, écriture littéraire et écriture scientifique fonctionnement de manière identique, progressant et formant la matière de leur discours par l'image. Ces passages montrent à quel point le discours scientifique, médical, est imprégné d'imaginaire, au sens le plus fort du terme : il est parcouru d'images et ce sont les images qui produisent le savoir. En effet, pour les médecins, il suffit d'observer le vinaigre, la chaux, les cendres pour

connaître les propriétés de la mélancolie, décrite comme une substance acide, piquante, agressive, qui réunit des caractéristiques contrastées (chaud et froid) et dont la variabilité permet d'expliquer une grande diversité d'états d'aliénation mentale, depuis les états d'hébétéude et de prostration jusqu'aux états d'excitation maniaque.

La digestion comme « coction »

Une autre analogie particulièrement présente et efficace dans le discours du savoir est celle qui assimile le processus de digestion à une « cuisson ». À l'époque médiévale et moderne, la pensée médicale conçoit la présence, dans le corps, de plusieurs digestions conçues comme des « cuissons ». Une première digestion-coction a lieu dans l'estomac (lequel, par sa forme, est assimilé à un chaudron) et donne lieu au chyle, substance blanchâtre, dont sont issues les quatre humeurs qui composent le sang⁶. Une seconde digestion a lieu dans le foie (ou, selon d'autres auteurs, dans le cœur), où le sang est transformé en « esprits naturels » ou, selon d'autres auteurs, en « esprits vitaux ». Ce second processus de « cuisson » est ainsi décrit par le *Libro de proprietatibus rerum* :

Este espíritu segund la doctrina de los médicos es por esta manera engendrado, ca quando el calor natural obra en la sangre e la haze hervir en el hígado sale de aquí un humo el qual pasa por las venas del hígado e viene sotilmente e se muda en una sustancia espiritual así como ayre este espíritu así engendrado es llamado espíritu natural (Anglicus, 1494: fol. 33 v°).

Le médecin Cristóbal de Vega, véritable autorité médicale du XVI^e siècle, dont les *Opera* sont publiées en 1576 à Lyon chez Guillaume Rouillé (Gugliemus Rovillius), décrit ainsi la production des esprits vitaux dans le cœur comme un processus de cuisson où la chaleur réchauffe et affine le sang (*calefacit et extenuat*) pour le transformer en « vapeurs » appelées « esprits vitaux » :

Haec sanguinem a cava vena delatum in corde susceptum calefacit et extenuat, atque ex ipso ad vaporis cuiusdam speciem spiritum generat, vitalem appellatum, qui simul cum sanguine praedicto pertenui in universum corpus per arterias transfunditur celerrimo.⁷

6 Sur la digestion-cuisson des aliments dans l'estomac voir Montaña de Montserrat, 1551 : fol. 54 r° ; Vega, 1576 : 12-13 ; León, 1590 : fol. 73 v°-74 r° ou Ayala, 1693 : 6.

7 Vega, 1576 : 87 « Ce sang qui provient de la veine cave arrive au cœur, là il est réchauffé et rendu plus fin, engendrant ainsi des vapeurs qui sont appelées esprits vitaux, lesquelles, en même temps que le sang, circulent dans tous le corps par les artères à grande vitesse ».

Enfin, une dernière digestion-cuisson a lieu dans le cerveau, où sont engendrés les esprits les plus subtils, les esprits animaux.

Un imaginaire pathologique autour des humeurs « crues », « brûlées » ou « putréfiées »

56

L'analogie entre digestion et cuisson permet aux médecins d'imaginer une vaste palette de maladies dues à des humeurs pathogènes car insuffisamment cuites (« *humores crudos* ») ou, au contraire, brûlées, telle cette *cholera adusta* ou *melancholia adusta* posée à l'origine de nombreux troubles mentaux. Dans son chapitre consacré à l'estomac, Bartholomaeus Anglicus insiste sur l'analogie entre digestion et cuisson et sur la nécessité d'une chaleur suffisante pour digérer (c'est-à-dire « cuire ») convenablement les aliments, une chaleur insuffisante engendrant des humeurs « crues » :

si el estómago es caliente de sustancia digere [sic] bien las gruessas viandas [...]. El estómago frío no haze jamás buena digestión de las gruessas viandas de lo qual es fuertemente agravado e las convierte en humores azedos e corrompidos (Anglicus, 1494 : fol. 68 r°).

La digestion peut également être perturbée par un excès d'humidité, qui empêchera la bonne cuisson des humeurs, provoquant des processus de pourrissement, tels ceux décrits par le *Libro de propietatibus rerum*. Là encore, le processus analogique est très clair, la production d'humeurs corrompues étant explicitement comparée aux émanations putrides issues d'un tas de blé humide laissé au soleil :

El calor es causa de corrupción no principalmente más açidental como parece quando el calor disuelve más que no puede consumir, y entonces los humores disueltos que no son por el tal calor consumidos se podrecen como quando es algún grand montón de trigo mojado el calor dentro encerrado disuelve el agua en una fumosidad o vapor que veemos salir del tal montón. Mas esta fumosidad por ser dentro encerrada emblandece el grano e lo corrompe (Anglicus, 1494 : fol. 36 v°).

Aux dangers pour la santé que représentent les humeurs « crues » ou « brûlées » (*adustas*) s'ajoute donc également la possibilité d'une corruption par putréfaction qui engendrera des « humeurs pourries » (« *humores podridos* ») dont la présence dans la prose médicale est toujours attestée dans des textes publiés bien après le début des Lumières⁸. À travers l'analogie avec des processus

8 Par exemple, la septième édition de la *Medicina y cirugía racional y espargírica* (Zaragoza, s.i., 1721) de Juan de Vidós précise, dans son chapitre 9 consacré à « *De la úlcera con corrupción de hueso cariado* », p. 132 : « *la antecedente con los humores podridos, acres, malignos y corruptivos. La causa conjunta son estos humores, que están en la úlcera, y con su mordacidad y mali-*

physiques de cuisson ou de putréfaction, observables dans le monde sensible, les médecins expliquent ainsi un grand nombre de maladies dont les causes demeurent dissimulées dans la secrète intériorité du corps.

Cette « cuisson » insuffisante, à différents niveaux du processus, du chyle ou du sang, explique aussi, selon la plupart des médecins, l'infériorité du tempérament féminin, plus froid et humide que celui de l'homme, et donc inapte à « digérer » (c'est-à-dire cuire) convenablement les aliments et donc incapable de les transformer en esprits abondants, vifs et actifs. Tout cela explique, pour Juan Huarte, pourquoi le tempérament féminin n'est pas capable de beaucoup d'intelligence ni de beaucoup de sagesse⁹. La « froideur » du tempérament féminin est d'ailleurs un véritable *locus comunis* des textes médicaux, comme l'explique Lorenzo Suárez de Chaves : « *Esto de la frialdad mugeril y calor varonil es doctrina común entre cuantos médicos y filósofos son leídos en las escuelas* » (Suárez de Chaves, 1577 : fol. 169 r°).

Le sang menstruel est d'ailleurs vu comme un déchet ou un résidu de cette combustion imparfaite, que le corps féminin se doit d'éliminer tous les mois par la menstruation, sous peine de développer de graves pathologies, physiques autant que mentales. C'est bien ce qu'explique le *Compendio de la salud humana* (1494), traduction castillane du *Fasciculus medicinae* de Johannes de Ketham :

las mujeres son de natura muy fría en respecto de los hombres & por ende no pueden convertir todo su nutrimento en sangre, por defecto de calor & queda alguna parte & gran porción en el mestruo (Ketham, 1494 : fol. 21 r°).

L'analogie qui est établie entre la digestion et les processus de cuisson observables dans le monde concret permet aux médecins d'affirmer une différence voire une hiérarchie entre les sexes, mais aussi entre les tempéraments (le tempérament phlegmatique, froid et humide était censé être particulièrement obtus et inintelligent) et d'imaginer tout un éventail de maladies liées à une mauvaise cuisson des aliments, excessive ou insuffisante, ou bien encore perturbée par d'autres facteurs comme un excès d'humidité qui sera à l'origine de divers processus de corruption et de putréfaction. L'analogie permet ainsi de rendre compte d'une grande variété de pathologies et, en présentant la digestion comme un processus de cuisson délicat susceptible d'être perturbé par différents facteurs, de renforcer le pouvoir du médecin, seul apte à définir le type d'aliments qui seront consommés, leur préparation ainsi que les circonstances de leur consommation.

gnidad, han ido poco a poco cariendo y corrompiendo el hueso, y también se pueden cariar de humores gruesos y fríos, hechos por congestión, que van podreándose la carne y de esta putrefacción se carea y corrompe el hueso ».

⁹ Huarte de San Juan, 1989 : 163 : « *la compostura natural que la mujer tiene en el cerebro no es capaz de mucho ingenio ni de mucha sabiduría* ».

L'analogie dans la production de savoirs sur l'âme et la vie morale

Dans la mesure où elle permet de connaître l'invisible à partir du visible, l'inapparent à partir de ce qui est apparent, l'analogie joue également un rôle central dans le discours sur l'âme, les émotions, la vie morale. Les qualités de l'âme invisible sont expliquées par analogie avec celles des corps visibles. Ainsi le *Libro de propietatibus rerum* définit-il les cinq puissances de l'âme par analogie avec les cinq sens du corps et, là encore, le processus analogique est explicité par un ensemble de modalisateurs (*es comparada, segund la qual comparacion*) :

Aunque el ánima sea segund su esencia una sola, tiene o ha muchas e distintas potencias e aunque sea comparada a muchas cosas segund diversos resþetos es a saber al cuerpo a la causa final e a la forma o perfeçión primeramente diremos segund que al umano cuerpo es comparada segund la qual comparacion ella ha cinco potencias de las quales segund sant Agostín primera es la sensualidad (Anglicus, 1494 : fol. 25 r°).

L'éloquence sacrée et, notamment, les sermons et homélies recourent volontiers à l'analogie dans un but qui n'est pas seulement, comme nous aurions tendance à le penser maintenant, purement persuasif ou ornemental, mais véritablement « scientifique », en ce sens qu'il se donne pour but de produire ou d'affirmer un savoir sur le monde. Un des exemples les plus significatifs en est sans doute les *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes* (1584) de Juan Pérez de Moya, texte prodigieux en ce sens où il est entièrement et exclusivement fondé sur la méthode analogique. Le texte égrène et enchaîne les comparaisons (ou analogies), qui deviennent de ce fait l'unique source de production du savoir moral exprimé dans le texte. On lit ainsi dans le chapitre 6, consacré aux pensées :

Como los pequeños ladrones entran en la casa por un pequeño agujero para abrir la puerta a los grandes que entrando roben y maten, assí los pensamientos entran primero pequeños y abren la puerta del consentimiento para que entre la muerte en el alma [...].

Como el jugador de pelota en sirviéndose con ella, su contrario le ha de dar y lançarla de sí, porque el que la calienta con la mano haze falta, assí quando el demonio nos sirviere con la pelota del mal pensamiento hemos lo de lançar luego de nosotros, si no queremos perder el juego

[...] Assí como los árboles naciendo en la tierra suben para arriba con los ramos, assí los hombres, con ser nacidos en la tierra, deven levantar los ramos de los pensamientos al cielo (Pérez de Moya, 1584 : fol. 19 r°-20 v°).

Ou encore dans le chapitre 16 consacré à l'avarice : « *En el azogue todo nada, excepto el oro con quien se incorpora y mezcla, así desta manera ninguna cosa asienta en el ánimo del avariento si no es la ganancia* » (Pérez de Moya, 1584 : fol. 51 v) ou encore :

La alcancía de barro recibe quanto le dan, y no da nada sino quando la quiebran, así el avariento recibe todo quanto le dan, pero él no da nada sino quando muere [...]. La sanguijuela como sea insaciable, chupando sangre se hincha hasta que se rompe, así el avariento con su abundancia se horada y perece (Pérez de Moya, 1584 : fol. 52 v°).

On le voit ici, le savoir moral se construit à travers un véritable réseau d'analogies, qui deviennent l'unique et exclusive source de production du savoir au sein du texte. En soulignant, à chaque fois la similitude entre *thème* et *phore*, chaque phrase répète le même procédé, affirmant la similitude entre un objet concret, observable dans la réalité, et un objet abstrait, appartenant au monde moral des vices et vertus. Guidé par la parole du prédicateur et par les différentes analogies qu'il révèle, il suffit alors d'observer l'objet concret pour acquérir un savoir sur les réalités abstraites et morales les plus complexes.

Comme on peut le constater, l'analogie est beaucoup plus qu'une figure de style et elle n'est pas réservée, tant s'en faut, aux seuls textes littéraires : elle constitue un outil permettant la construction et la progression du savoir par déplacement de formes et de processus. Éminemment exportable, l'image permet d'accroître indéfiniment le savoir, par déplacement.

Enfin, comme cela a déjà été montré par ailleurs ce recours massif à l'analogie dans la construction du savoir exprime « un sentiment cosmique où triomphe l'ordre, la symétrie, la perfection » (Gadoffre *et al.*, 1980 : 50), une pensée philosophique dans laquelle le monde est parfaitement ordonné, structuré par un dense réseau des relations analogiques. Connaître le monde c'est être capable de déchiffrer et d'identifier les analogies qui le parcourent. L'écriture, qu'elle soit littéraire ou scientifique, éduque le regard et en son sein l'image est beaucoup plus qu'une image : un instrument de connaissance et de figuration du monde.

Bibliographie

- ANGLICUS, Bartholomaeus, *Libro de propietatibus rerum*, traduction castillane de Vicente de Burgos, Tholosa (Toulouse), Heinrich Meyer, 1494, fol. 265 v°.
- AYALA, Jerónimo, *Principios de cirugía*, Valencia, Vicente Cabrera, 1693.
- BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.
- BATAILLON, Marcel, « L'idée de la découverte de l'Amérique chez les Espagnols du XVI^e siècle (d'après un livre récent) », *Bulletin hispanique*, 1953, n° 55-1, p. 23-55.

- CHAULIAC, Guy de, *La Grande Chirurgie* [date de composition : 1363], éd. d'E. Nicaise, Paris, Félix Alcan, 1890.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2007.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1969.
- GADOFFRE Gilbert, TRIPET Armand, WALKER Perkin, « Les hommes de la Renaissance et l'analogie », in G. GADOFFRE, A. LICHNEROWICZ et F. PERROUX (dir.), *Analogie et connaissance*, Paris, Maloine, « Recherches Interdisciplinaires / Séminaires Interdisciplinaires du Collège de France », 1980.
- GARCÍA CASANOVA, Juan Francisco (dir.), *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el barroco*, Granada, Universidad de Granada, 2003.
- GOMEZ, Thomas, *L'Invention de l'Amérique. Mythes et réalités de la Conquête*, Flammarion, 2014 [1992].
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y Arte de Ingenio* [1648], éd. d'Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969.
- GRANADA, Fray Luis de, *Introducción del símbolo de la fe* [1583-1585], éd. de José María Balcells, Madrid, Cátedra, 1989.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios* [1575], éd. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
- KETHAM, Johannes de, *Compendio de la salud humana o Epílogo en medicina y cirugía*, Saragosse, Pablo Hurus, 15 août 1494.
- LEÓN, Andrés de, *Libro primero de la Annathomía*, Baeza, Juan Bautista de Montoya, 1590.
- MARIN LOUIS, *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MARIN, Louis, *Détruire la peinture* [1977], Paris, Flammarion 1987.
- MERCADO, Pedro, *Diálogos de filosofía natural y moral*, Grenade, Hugo Mena, 1574.
- MONTAÑA DE MONTSERRATE, Bernardino, *Libro de la anatomía del hombre*, Valladolid, Sebastián Martínez, 1551, éd. fac-similé, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.
- PELEGRIN, Benito, *Éthique et esthétique du baroque* Arles, Actes Sud, 1985
- PERELMAN, Chaïm et OLBRECHT-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983 (4^e éd.).
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes*, Alcalá, Juan Gracián, 1584.
- Regimen sanitatis. Flos medicinae scholae Salerni* [composé aux XII^e et XIII^e siècle, 1480] édition bilingue (latin et italien) d'Andrea Sinno, Milan, Ugo Mursia Editore, 1987.
- RICO, Francisco, *El pequeño mundo del hombre: varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia, 1970 (rééd. Destino, 2005).
- RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.
- SUÁREZ DE CHAVES, Lorenzo, *Diálogo de varias cuestiones*, Alcalá, Juan Gracián, 1577.
- TORRE, Alfonso de la, *Visión delectable*, Burgos, Friedich Biel, s. d. [ca 1485-1486].
- VEGA, Cristóbal de, *Opera*, Lugduni, apud Guglielmum Rovillum, 1576.
- VIDÓS, Juan de, *Medicina y cirugía racional y espartárica*, Zaragoza, s.i., 1721.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, traduction de F. Daštur, M. Elie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal, Paris, Gallimard, 2004.

Partie 3

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

Le Pied-Bot de José de Ribera (1642) ou l'infirmi t  dignifi e

Edgard Samper
Université Jean-Monet (Saint-Étienne), ECLLA

RÉSUMÉ. Analyse du tableau de José de Ribera, *Le Pied-bot* (1642, musée du Louvre). Dans cette scène de genre apparemment profane, le peintre représente un jeune garçon  stropi . La société espagnole du Siècle d'Or fournissait de nombreux exemples de gamins sans ressources qui dépendaient de la bienfaisance publique. On a voulu voir, dans cette toile, un appel à la charité chrétienne dans l'esprit de la Contre-Réforme qui rappelait la nécessité des œuvres de miséricorde. Au sein d'une société où le paupérisme et la mendicité sont les conséquences d'une économie qui s'affaiblit, naît, tout au long du xvi  siècle et principalement dans la Péninsule, un débat sur la pauvreté qui sera suivi, en partie, par une réforme de l'assistance. Cependant, il faut aussi revoir ce pied-bot comme une figure de dépassement. Il constitue un reflet des débats qui déchiraient les académies d'art sur le Beau et sur le processus créateur. Il provoque une réflexion sur la tradition artistique et dénote un parti pris  sthetique qui considérait le laid (voire l'inattendu, le difforme, le grotesque ou le burlesque) comme partie intégrante de la réalité et, par conséquent, digne d'être représenté dans des portraits.

MOTS CLÉS : infirmité, paupérisme, charité, mendicité, peinture, Ribera, Siècle d'Or, Contre-Réforme

RESUMEN. Análisis del cuadro de José de Ribera, *El Patizambo* (1642, Museo del Louvre). En ésta escena de género aparentemente profana, el pintor representa a un joven lisiado. La sociedad española del Siglo de Oro proporcionaba numerosos ejemplos de chicos sin recursos que dependían de la beneficencia pública. Los críticos de arte quisieron ver en éste lienzo una llamada a la caridad cristiana fomentada por la Contrarreforma que recordaba la necesidad de las obras de misericordia. En una sociedad en la que el pauperismo y la mendicidad son las consecuencias de una economía que se debilita, nace, a lo largo del siglo xvi y principalmente en la Península, un debate sobre la pobreza seguido, en parte, por una reforma de la asistencia. Sin embargo, también hay que considerar a ese patizambo como una figura de superación. Constituye un reflejo de los debates que desgarraban las academias de arte sobre el

tema de la belleza y el proceso creador. Provoca una reflexión sobre la tradición artística y revela un prejuicio estético que consideraba lo feo (lo inesperado, deforme, grotesco o burlesco) como parte integrante de la realidad y, por consiguiente, digno de ser representado en los retratos.

PALABRAS CLAVES: discapacidad, pauperismo, caridad, mendicidad, pintura, Ribera, Siglo de Oro, Contrarreforma

Ribera, né en 1591 dans la région de Valence, quitta l'Espagne pour l'Italie très tôt. Il séjourna d'abord à Rome où il fréquenta le milieu caravagesque. En 1616, il s'installa à Naples, ville sous domination espagnole¹, et y resta jusqu'à sa mort, en 1652. Connu comme « l'Espagnollet » en raison de sa petite taille, il devint rapidement le peintre le plus recherché de la cité, où il se consacrait à des compositions religieuses donnant une grande place à des corps souffrants et vieux. Ribera a peint cette toile à Naples en 1642. Le commanditaire n'en serait pas le vice-roi de Naples, le duc de Medina de las Torres, comme on l'a souvent pensé, mais un marchand flamand ; en effet, plusieurs d'entre eux avaient accoutumé leurs compatriotes aux représentations de mendiants (*Les Mendiants* de Brueghel le Vieux du musée du Louvre ou des toiles d'autres Espagnols, notamment Murillo et *Le Jeune Mendiant*, aussi au musée du Louvre). Ce titre de *Pied-Bot* n'apparut qu'en 1871, sous la plume de Frédéric Reiset (1815-1891), collectionneur et historien de l'art, dans sa *Notice des tableaux légués au Musée Impérial du Louvre par M. Louis La Caze*. Dans l'inventaire après décès, réalisé en 1869 par l'expert Féral, la toile de Ribera (1,64m x 0,94m) était citée comme *Le Nain, portrait d'un jeune mendiant*².

Cette œuvre de Ribera appartient à sa période de maturité au cours de laquelle il a évolué du ténébrisme au luminisme sous l'influence des maîtres bolognais (Annibale Carrache, Guido Reni) et vénitiens (Le Titien). Dans ce portrait en pied, Ribera présente le jeune Napolitain vu de bas en haut, en contre-plongée, dans une position dominante, ce qui lui donne une certaine monumentalité et une présence saisissante. Comme dans sa période caravagesque, le peintre, grâce à un dispositif pictural subtil, insiste sur la plasticité des formes avec des contrastes d'ombre et de lumière sur le visage et les mains. Le mendiant, vêtu de guenilles et atteint d'un pied bot, pose de trois quarts et se détache sur un fond de paysage clair et lumineux, et non plus sur l'arrière-plan sombre des tableaux ténébristes. Une lumière presque naturelle domine l'œuvre. La figure est peinte dans une palette réduite aux tons sourds qui contrastent avec le bleu vaporeux du ciel tourmenté. Le personnage tient un billet sur lequel on lit en latin : « *Donnez-moi l'aumône pour l'amour de Dieu*³ ». Ce papier était une sorte de permis que devaient posséder tous les mendiants

1 Jusqu'en 1734, le royaume de Naples faisait partie de l'Empire espagnol et était gouverné par une succession de vice-rois.

2 Selon Powell, 2002 : 228-231. La Notice de Reiset fut imprimée chez Charles de Mourgues Frères, Paris. La collection de La Caze (1798-1869), don de 583 peintures en 1869, était la donation la plus importante reçue par le Louvre.

3 « *Da mihi elimo/sinam propter amorem dei* ».

napolitains. Fièremment campé sur sa jambe la plus sûre, il nous regarde avec un sourire édenté, presque hébété, et porte fièremment, d'un air quasiment martial, sa béquille sur l'épaule gauche comme une hallebarde. Dans sa main droite atrophiée, il serre un large chapeau. L'axe vertical sur lequel s'appuie le jeune garçon est légèrement décentré vers la gauche, dans une position dissymétrique due au cambrement de son buste, ce qui permet de distinguer clairement un horizon placé très bas, dans un décor presque vide. La composition se divise en trois parties : une zone supérieure délimitée par le bras tendu et la béquille formant une diagonale qui sépare la tête du reste du corps et donne du dynamisme à l'ensemble ; une zone intermédiaire où le corps de l'enfant est tracé par une légère ligne courbe qui se prolonge jusqu'à la troisième zone, inférieure, où se trouve le pied déformé, proche de l'angle gauche et qui marque le début de la ligne ascendante du paysage vers la droite.

La représentation de cet enfant misérable a été si précise que certains cliniciens orthopédistes ont pu détecter chez lui, non pas un pied bot, comme le laisse entendre le titre, mais une hémiplégie droite, anomalie congénitale et infirmité motrice due à une lésion du cerveau, généralement alliée à une déficience de la parole. Ce qui pourrait expliquer en partie le petit mot, attribut obligé de ce mendiant sans doute également aphasique.

Dans cette scène de genre, apparemment profane, on peut évidemment trouver une grande clarté narrative : de toute évidence, Ribera a peint son modèle dans un esprit de pur réalisme. Le regard de ce jeune garçon, que sa vulnérabilité a jeté dans l'errance, rencontre celui du spectateur ou bien, peut-être, hors-champ, celui du passant croisé sur le chemin, au cours d'un vagabondage qui le conduit d'un village à l'autre. La vie quotidienne à Séville ou à Naples, où la misère régnait au Siècle d'Or, fournissait de nombreux exemples de gamins sans ressources qui dépendaient de la bienfaisance publique. À la même époque, Murillo peint des enfants des rues et il le fera tout au long de sa carrière, comme *Le Jeune Pouilleux* du musée du Louvre. C'est aussi le moment où l'Église entreprend la fondation d'hôpitaux, d'orphelinats, et consacre de nombreux fonds à secourir les pauvres, reconnus comme les membres d'un corps mystique tel que l'évoquait saint Paul : « Bien plus, même les membres du corps qui paraissent les plus faibles sont nécessaires et ceux que nous tenons pour les moins honorables, c'est à eux que nous faisons le plus d'honneur » (1 Corinthiens 12, 22-23). On a voulu voir, dans la toile de Ribera, un appel à la charité chrétienne dans l'esprit de la Contre-Réforme qui rappelait la nécessité des œuvres de miséricorde.

Nous tenterons de démontrer que cette célèbre toile ne fait pas vraiment partie de la peinture de genre, considérée à l'époque comme inférieure, pure copie ou miroir du monde qui nous entoure, dépourvue d'imagination créatrice. L'art n'est pas que le simple reflet ou le témoignage d'une époque, pas plus qu'il ne délivre, dans le cas de l'infirmité, une signification clinique. Nous ne voulons pas non plus remettre en cause la prééminence d'une évidente lecture moralisante, voire emblématique, qui cite *Le Pied-Bot* comme une référence iconographique et le considère pratiquement comme une allégorie de la Charité. Mais

l'œuvre échappe à une signification unilatérale et Ribera déjoue ici toute interprétation univoque. Notre orientation et nos sources seront doubles : d'une part, nous utiliserons le merveilleux texte sur l'*Histoire de la laideur*, sous la direction d'Umberto Eco qui place le handicap au cœur des arts visuels et l'infirmes, parvenu à la dignité artistique, entre fascination et répulsion⁴ et, d'autre part, les différents travaux de Henri-Jacques Stiker et son équipe qui s'est attelé depuis longtemps à reconstituer les origines et l'histoire des liens entre l'invalidité, l'infirmité, la difformité, la déficience, le handicap (terme plus récent)⁵ et l'Art.

Au sein d'une société où le paupérisme et la mendicité sont les conséquences d'une économie qui s'affaiblit, naît, tout au long du XVI^e siècle et principalement dans la Péninsule, un débat sur la pauvreté qui sera suivi, en partie, par une réforme de l'assistance⁶. Les textes maintenant bien connus de Juan Luis Vives⁷, Frères Domingo de Soto⁸ et Juan de Robles⁹, Bernardino de Riverol¹⁰, Cristóbal Pérez de Herrera¹¹ et surtout Miguel de Giginta¹² inspirèrent, autour de 1580, la création des maisons de miséricorde et de charité dans les principales villes espagnoles. Tous ces traités, mis à part celui de Vives, étaient directement destinés au roi. Les propositions concrètes qu'émettaient les auteurs montrent bien à quel point il était urgent de remédier au problème posé par le processus d'appauvrissement. Dans la plupart de ces écrits, il faut remarquer la différence qu'établissent les réformateurs entre pauvres véritables et mendiants simulateurs ainsi que leur volonté de réglementer la mendicité¹³. Toutefois, si l'on compare l'Angleterre, la France et l'Espagne, à la même période des XVI^e et XVII^e siècles, on constate que, dans son radicalisme catholique, l'Espagne a beaucoup mieux conservé l'ancienne vision positive du pauvre dans la société, en insistant sur la valeur des œuvres humaines dans l'obtention du salut. C'est ainsi que, selon Bartolomé Bennassar, la pauvreté équivalait à une grâce divine, que le pauvre et l'infirmes devenaient des intercesseurs conduisant aux portes du Royaume des cieux¹⁴. La revitalisation du catholicisme qu'entraînait la Réforme, en Italie comme en Espagne, liait intimement le thème de la misère à la charité institu-

4 Eco, 2007, principalement le chapitre 4 : « monstres et merveilles ».

5 Le terme « handicap », d'origine irlandaise (*hand in cap*), est, au départ un terme hippique. Voir la définition dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse. En 1980, l'OMS gardait, dans le domaine de la santé, le terme « handicapé » plutôt qu'« infirmes » à cause de la connotation négative de privation du préfixe « in ».

6 Il faut consulter, pour cette histoire de la pauvreté, l'ouvrage essentiel de Simmel, 2011 (première édition du philosophe et sociologue allemand, en 1907). Voir aussi : Geremek, 1987. Pour l'Espagne : Maza Zorrilla, 1987.

7 *De subventione pauperum* (1526).

8 *Deliberación en la causa de los pobres* (1545).

9 *De la orden que en algunos pueblos de España se ha puesto en la limosna para remedio de los verdaderos pobres* (1545).

10 *Libro contra la ambición y codicia desordenada de aqueste tiempo: llamado alabanza de la pobreza* (1556).

11 *Discurso del amparo de los legítimos pobres* (1598). Voir la remarquable édition critique de Cavillac, 1975. Introduction : IX-CCIV, « La problemática de los pobres en el siglo XVI ». Du même auteur, 1991.

12 *Tratado del remedio de pobres* (publié à Coimbra, en 1579). Il existe une édition avec étude introductive de Santolarío Sierra, 2000. Cf. aussi *Giginta : de la charité au programme social*, direction de Pagès, 2013. Ce fils de la bourgeoisie perpignanaise, chanoine d'Elne, proposa aux Cortès de Castille une réforme de la bienfaisance. Voir l'article de Cavillac, 1979 : 7-59

13 Cf. l'article de Pérez : 1983 : 161-166.

14 Bennassar, 2013.

tionnalisée. On ne trouve pas en Espagne de système répressif de « renfermement », semblable à celui qui existait en France sous Louis XIV, pour les marginaux et les déclassés, infirmes, pauvres et miséreux, comme l'a si bien analysé Michel Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*¹⁵.

L'infirme appartient à la classe des pauvres et il existe, depuis le Moyen Âge, un amalgame entre pauvreté et infirmité. De toute évidence, cette confusion conceptuelle s'inscrit dans un contexte social, économique et religieux où la charité est un principe organisateur. Le tableau de Ribera participe donc de ce témoignage. Mais s'agit-il seulement d'une image édifiante comme on a voulu le voir pendant longtemps ?

Dans un premier temps, nous proposons une autre perspective plus esthétique que morale et qui s'inscrit dans une tradition et une pratique espagnoles depuis la célèbre série de nains de Vélasquez¹⁶. Le *Pied-Bot*, comme figure de dépassement, constitue un reflet des débats qui déchiraient les académies d'art sur le Beau et sur le processus créateur. Il provoque une réflexion sur la tradition artistique et dénote un parti pris esthétique qui considérait le laid (voire l'inattendu, le difforme, le grotesque ou le burlesque) comme partie intégrante de la réalité et, par conséquent, digne d'être représenté dans des portraits. L'infirme, avec la vulnérabilité de son propre corps, n'est plus cet enfant démuné, à la marge et tenu à distance ; il devient la matière même de l'art et peut être empreint d'une beauté immanente aux yeux du spectateur qui sait regarder au-delà des apparences. Ribera nous donne à voir un visible inconnu derrière cette réalité sensible. Il ne s'agit bien évidemment pas de normalisation ou d'intégration, inséparables de la dénégation, qui correspondent à une perception contemporaine de ce que nous appelons aujourd'hui le handicap et que les travaux de Henri-Jacques Stiker placent au début du xx^e siècle. Cependant, de toute évidence, dans ce face-à-face que nous présente le peintre espagnol, sans véritable mise à distance et dans lequel se mêlent compassion et rejet, il ne peut y avoir d'exclusion radicale possible et cette vision d'acceptation, au moins esthétique, est éminemment annonciatrice d'une modernité. Alors l'infirmité ne serait-elle pas le véritable sujet pictural de cette toile, encore davantage que la charité ?

Mais, pour pousser l'analyse plus avant, revenons sur les approches de Henri-Jacques Stiker à la fois historiques, politiques et sociales, philosophiques et anthropologiques. Il propose une réflexion sur les définitions et perceptions du handicap à travers l'histoire, depuis la Bible et l'Antiquité jusqu'à nos jours. Le dieu boiteux de la Grèce antique, Héphaïstos, le seul infirme sur l'Olympe des Immortels se trouve chez Homère (*L'Iliade* et *L'Odyssée*) et dans le *Prométhée* d'Eschyle. La claudication, les jambes torses et les pieds contournés de l'illustre forgeron, socialement invalidants et physiquement dégradants, expriment le spectacle de son impotence congénitale. C'est une punition des dieux, sans doute car la boiterie est une tare qui « atteint deux capacités essen-

15 Foucault, 1976. On consultera également les ouvrages et articles de Gutton, 1974 ; 2007 : 121-132 et, enfin, Broad, Mantecón et Saupin, 2006 : 179-195.

16 Voir les travaux de Tropé : 2014 : 73-105 et 2016 : 315-333. Cf. également les articles Zerbib, 2004 : 41-59 et Mendiboure, 2006 : 169-180. Pour *Le Pied-Bot* de Ribera : Sullivan, 1977-1978 : 17-21.

tielles de l'être humain : la verticalité et le déplacement »¹⁷. Au Moyen Âge, liée à l'importance croissante de l'Église dans l'organisation de la pauvreté et de la charité, la difformité de naissance, comme le pied bot, resta longtemps associée aux croyances démoniaques, à la faute et au châtement divin¹⁸. Stiker, pour la période qui nous intéresse, associe les nains de Vélasquez et le *Pied-Bot* de Ribera et trouve même une ligne directrice commune qu'il fait remonter jusqu'à Pierre Brueghel l'Ancien dans la fable des *Mendiants* du musée du Louvre où l'on voit des culs-de-jatte et des infirmes s'aidant de béquilles ou de planchettes de bois glissées sur les moignons (1568, huile sur bois, 18 x 21,5 cm). Pour lui, ces personnages sont comme des métaphores pathétiques et parfois dérisoires (« infirmité bouffonnante » chez Brueghel) de la décomposition du pouvoir, du désordre et de la difformité sociale¹⁹. La représentation de la déficience corporelle dans l'art serait donc un envers de l'ordre social ; tout corps fragilisé, abîmé, estropié est le reflet d'une société infirme. Boiter, c'est ne pas marcher droit, c'est aller contre l'ordre des choses. N'est-ce pas aussi, sur le plan littéraire, le sens que l'on peut donner à l'opération ratée du pied bot d'Hippolyte, le garçon d'auberge, par Charles Bovary ? Le médecin flaubertien boite métaphoriquement, dans une société bancale vouée irrémédiablement à l'échec²⁰.

Mais Ribera ne construit pas, dans son tableau, une mise en scène grotesque, pitoyable, ou dérisoire et – nous semble-t-il – pas davantage accusatrice. Il ne s'agit certainement pas d'un rejet ou d'une représentation stigmatisante de l'infirmité. Le corps concret de ce jeune mendiant déformé se trouve reformé, transfiguré par l'art : non seulement Ribera lui donne un nouveau statut mais il le rend acceptable à nos yeux. Ce que nous pourrions appeler « le regard pictural » transforme même cet être de chair et d'os en un spectacle admirable. Certes, face à la Renaissance italienne qui, dans sa redécouverte de la beauté corporelle et dans une perspective néoplatonicienne d'accès au divin, offrait l'harmonie, l'équilibre, le plaisir et la sérénité du Beau éternel, les peintres espagnols – principalement Vélasquez et Ribera – mettaient en valeur le dérèglement, le désordre, le chaos, l'informe, le difforme, l'anormal, le disgracieux jusqu'à parfois l'effroi et le monstrueux²¹, dans une conception de paradoxale beauté de la laideur. Ils annonçaient par là même ce qu'Umberto Eco appelle « la rédemption romantique de la laideur » (Eco 2007, chap. 10) et Victor Hugo, dans la Préface de *Cromwell*, « le sublime »²². Cependant – et c'est selon nous l'originalité du *Pied-Bot* de Ribera – il existe ici une totale autonomie de l'infirmité sans aucune contradiction avec le Beau et sans aucun côté négatif. La technique de Ribera (plan en contre-plongée) rend le personnage proche de nous physiquement, quitte à nous inquiéter. Et cette inquiétude devant l'anormal est

17 Pour l'Antiquité, voir l'article de Yche-Fontanel, 2001 : 65.

18 Eliade, 1963, en parle comme une « résurgence du sacré ». Voir : Stiker, 2013.

19 Stiker, 2003 : 125-137.

20 Sayed, 2022.

21 On parle d'« écart » par rapport à une certaine normalité attendue et reconnue et cet « écart » a parfois été considéré comme une monstruosité. À ce sujet, voir : Lascaux, 1973 ainsi que notre article Samper, 2010.

22 Hugo, *Critique*, 1985.

un invariant qui traverse toutes les sociétés et, en grande partie, l'histoire de l'humanité. Freud expliquait déjà que l'infirmité était une des figures de ce qu'il appelait « l'inquiétante étrangeté », comme une sorte de miroir où se reflètent nos propres imperfections et c'est justement cet ébranlement et cette angoisse qui nous empêchent de nous reconnaître dans le difforme (Freud 1985). Simone Sauss-Korff reprend cette conception et la développe par une théorisation psychanalytique dans son ouvrage sur l'enfant handicapé, *Le Miroir brisé*²³.

Si la représentation de ce pied-bot est une métaphore, alors elle est celle de la condition et du destin humains, notre condition commune, mortelle. Le titre du tableau, donné comme nous l'avons vu, par la critique à la fin du XIX^e siècle, ne nous semble pas correspondre à l'intention première de Ribera. En effet, ce titre évacue le personnage en tant que tel et la synecdoque qui le caractérise désormais ne fait qu'insister sur sa démarche claudicante, sur son organe infirme et sur l'avilissement de sa déformation. En réalité la dépréciation dont il est l'objet affecte la collectivité humaine. Ribera, en poussant les limites de la représentation et en balayant toute frontière esthétique, jette le trouble sur l'ordonnement d'une société définie historiquement. La leçon morale et religieuse de la charité ne suffit plus à expliquer la présence de cet être disgracié. De façon plus atemporelle et universelle, cette toile est bien la marque de l'incertitude du corps humain, la marque aussi de notre inconsistance. Nous concluons en faisant à nouveau appel à Henri-Jacques Stiker qui, dans *Les Fables peintes du corps abîmé*, écrit : « Quiconque a regardé la peinture, a regardé la déformation des corps par la peinture, quiconque a regardé l'infirmité peinte par la peinture ne peut plus que regarder fraternellement ceux qu'il rencontre, et dont le corps, ou l'esprit, n'est pas conforme » (Stiker 2006).

Bibliographie

- BENASSAR, Bartolomé, *Valladolid au Siècle d'Or. Une ville et sa campagne au XVI^e siècle*, tome 2 [première édition Paris/La Haye, Mouton et Cie, 1967] et réimpression, Paris, Édition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013.
- BROAD, John, A. MANTECÓN, Tomás, SAUPIN, Guy, chapitre VII, « Aux marges de la société : pauvres et pauvreté », in Id., *Les Sociétés au XVII^e siècle. Angleterre, Espagne, France*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 179-195.
- CAVILLAC, Michel, « La reforma de la beneficencia en la España del siglo XVI: la obra de Miguel Giginta (1578-1587) », *Estudios de Historia Social*, Madrid, 10-11, 1979, p. 7-59.
- CAVILLAC, Michel, *Le débat sur les pauvres et la pauvreté dans l'Espagne du Siècle d'Or : 1520-1620* (Les pièces du dossier), en collaboration avec Raphaël Carrasco, Toulouse, France-Ibérie recherche, 1991.
- ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

23 Sauss-Korff, 1996. Voir aussi, du même auteur, 1995 et Stiker, 2007 : 7-10.

- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et Autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- GEREMEK, Bronislaw, *La Potence ou la pitié. L'Europe et les pauvres du Moyen Âge à nos jours*, traduit du polonais par Joanna Arnold-Moricet, Paris, NRF Gallimard, 1987.
- GÉRARD POWELL, Véronique, *Écoles espagnole et portugaise, catalogue du département des peintures du musée du Louvre*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 2002, p. 228-231.
- GIGINTA, Miguel de, *Tratado del remedio de pobres* [publié à Coimbra, en 1579], édition avec étude introductive de Felix Santolario Sierra, Barcelone, Ariel, 2000.
- GUTTON, Jean-Pierre, *La Société et les pauvres en Europe (xvi^e-xviii^e siècles)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- GUTTON, Jean-Pierre, « L'assistance en France, en Angleterre et en Espagne au xvii^e siècle », in Association des Historiens Modernistes des Universités Françaises (AHMUF) (org.), *Les sociétés anglaise, espagnole et française au xvii^e siècles*, Paris, PUPS, 2006, p. 121-132.
- HUGO, Victor, *Critique*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1985.
- LASCAUX, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.
- MAZA ZORRILLA, Elena, *Pobreza y asistencia social en España, siglos xvi al xix: aproximación histórica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987.
- MENDIBOURE, Jean-Michel, « Le nain, le bouffon, l'artiste : le pouvoir d'en bas dans la peinture de Vélasquez », *Image et pouvoir : actes du 4^e Congrès international du GRIMH, Lyon, 18-19-20 novembre 2004 : hommage à James Durnerin*, [Bron], Le GRIMH/LCE-GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2006, p. 169-180.
- PAGES, Alexandre (dir.), *Giginta : de la charité au programme social*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2017, DOI : [10.4000/books.pupvd.358](https://doi.org/10.4000/books.pupvd.358).
- PÉREZ, Joseph, « À propos de l'exclusion des mendiants : bienfaisance et esprit bourgeois au xvi^e siècle », in Augustin REDONDO (dir.), *Les Problèmes de l'exclusion en Espagne (xvi^e-xvii^e siècles) : idéologie et discours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1983, p. 161-166.
- PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal, *Discurso del amparo de los legítimos pobres* (1598), éd. Michel Cavillac, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1975. Introduction, p. IX-CCIV : « La problemática de los pobres en el siglo xvi ».
- SAMPER, Edgard, « *La femme à barbe* de José de Ribera ou la rédemption du monstre », in Béatrice BIJON et Philippe MEUNIER (dir.), *Les Cahiers du CELEC* (Université de Saint-Étienne), n° 1, 2010, « Les Figures du monstre : regards croisés dans la culture occidentale ».
- SAUSS-KORFF, Simone, « Le handicap, figure de l'étrangeté », in Maurice DAYAN (dir.), *Trauma et devenir psychique*, Paris, PUF, 1995.
- SAUSS-KORFF, Simone, *Le Miroir brisé. L'enfant handicapé, sa famille et le psychanalyste*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.
- SAYED, Malia, « Le pied-bot : allégorie d'une société boiteuse dans *Madame Bovary* de Flaubert », in Véronique CNOCKAERT (dir.), *Imaginaire de l'écrit dans le roman*. Carnet de recherche, Observatoire de l'imaginaire contemporain, 10/2016. <https://oic.uqam.ca/publications/article/le-pied-bot-allegorie-dune-societe-boiteuse-dans-madame-bovary-de-flaubert>

- STIKER, Henri-Jacques, « Le détournement et le retournement de l'infirmité dans l'art pictural », in Alain BLANC et Henri-Jacques STIKER (dir.), *Le Handicap en images. Les représentations de la déficience dans les œuvres d'art*, Toulouse, ERES, 2003, p. 125-137.
- STIKER, Henri-Jacques, *Les Fables peintes du corps abîmé. Les images de l'infirmité du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Cerf, 2006.
- STIKER, Henri-Jacques, « Entretien de Jeanne Yves », *Reliance*, vol. 26, n° 4, 2007, p. 7-10.
- STIKER, Henri-Jacques, *Corps infirmes et sociétés : essais d'anthropologie historique*, 3^e édition [1982], Paris, Dunod, 2013.
- SIMMEL, Georg, *Les Pauvres* [1907], Paris, PUF, 2011.
- SULLIVAN, J., Edward, « Ribera's Clubfooted Boy : image and symbol », *Marsyas, Studies in the history of Art*, 1977-1978, p. 17-21.
- TROPÉ, Hélène, « Nains et bouffons à la cour des Habsbourg d'Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles », *Bulletin Hispanique*, t. 116, n° 1, juin 2014, p. 73-105
- TROPÉ, Hélène, « La représentation des pauvres dans la peinture espagnole des XVI^e et XVII^e siècles », in Hélène RABEY et Luc TORRES (dir.), *Images du pauvre et de la pauvreté en Europe à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles) : discours, réalités et représentations*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 315-333.
- YCHE-FONTANEL, Françoise, « Les boiteux, la boiterie et le pied dans la littérature grecque ancienne », *Kentron*, vol. 17, n° 2, 2001, p. 65-90, DOI : [10.4000/kentron.2099](https://doi.org/10.4000/kentron.2099).
- ZERBIB, Monique, « La représentation des nains et des bouffons dans l'œuvre de Vélasquez », *Champ psychosomatique*, vol. 35, n° 3, 2004, p. 41-59, DOI : [10.3917/cpsy.035.0041](https://doi.org/10.3917/cpsy.035.0041).

Cartes maritimes et mappemondes.

Pouvoir représenter et pouvoirs représentés dans la conquête du Nouveau Monde

73

Juan Carlos Baeza Soto
Université Sorbonne Paris Nord
PLÉIADE, UR 7338

RÉSUMÉ. Analyser les cartes de la découverte et de la conquête du Nouveau Monde revient à s'interroger sur les états de conscience que reflète la cartographie puisque celle-ci devient – dans la cartographie botanique, maritime ou urbaine – le lieu des projections de la confrontation de l'individu avec l'Histoire. La cartographie tisse les modes de subjectivation de l'espace vécu, ce qui conduit à réfléchir sur les signes ou codes que recèlent les cartes : en effet, la confrontation de l'individu (conquérant, botaniste, navigateur ou géographe) avec l'espace souligne toujours la constitution de ce dernier comme expérience subjective et débouche sur l'examen des repères qui guident et orientent l'existence du sujet.

MOTS CLÉS : cartographie, conscience, projection, confrontation, conquête, esprit

ABSTRACT. Analysing the maps of the discovery and conquest of the New World is tantamount to questioning the states of consciousness that the cartography reflects since it becomes –in botanical, maritime or urban cartography– the place of the projections of the individual's confrontation with history. The cartography weaves the modes of subjectivation of the lived space, which leads to reflect on the signs or codes that the maps contain: indeed, the confrontation of the individual (conqueror, botanist, navigator, or geographer) with space always emphasizes the constitution of the latter as subjective experience and leads to the examination of the benchmarks that guide and guide the existence of the subject.

KEYWORDS: Cartography, Consciousness, Projection, Confrontation, Conquest, Mind

« Dieu le Créateur aime les viateurs »
*André Thevet, Cosmographie de
 Levant (1554 et 1556, Lestringant,
 2019 : 7)*

La cartographie comme spatialisation de l'expérience psychique nous conduit à nous interroger sur l'occupation et la représentation de l'espace comme modalité de l'expression et de la contestation politique car la cartographie est aussi une forme de la symbolisation de la maîtrise de l'espace ou de la tentative humaine d'intégrer sa corporéité au sein du monde. Dire l'espace signifie alors, aussi bien pour le géographe, le navigateur ou l'artiste, dessiner son rapport à l'espace qui n'a de cesse de mouvoir ses frontières, étant donné que l'espace est une projection de l'identification, ce qui donne lieu à la notion de territoire et dans ce cas la cartographie reflète aussi les sources de conflit et l'imposition d'un ordre symbolique différent.

L'arme de l'imagination pour conquérir l'espace : navigation, cartes et mappemondes

Ainsi, lorsqu'au xvi^e siècle les navigateurs lèvent l'ancre depuis les rives du Guadalquivir, ils possèdent une connaissance profonde de l'espace maritime grâce aux voyages de navigateurs portugais, qui menèrent des marchands jusqu'au Royaume du Bénin en 1484, en Inde en 1498, au Brésil en 1500, en Chine en 1513, à l'intérieur des terres de l'Afrique pour explorer en 1514 le fleuve Monomotapa, dans l'actuel Zimbabwe, et au Japon en 1543 (Martín Merás, 1993 : 55). Les connaissances maritimes avaient beaucoup progressé : la mappemonde du moine Beatus de Saint-Sever (Bibliothèque nationale de France) réalisée aux environs de 776, mais connue par sa reproduction dans un recueil parisien de 1050, dispose de manière relative les terres et ne respecte aucune direction de l'espace. Ainsi, « l'Inde se trouve au nord de la Libye (située du côté du nord de l'Éthiopie) et à l'ouest de l'Afrique (qui a la Judée et la Palestine au sud) et elle est séparée de Tolède et la Galice par une *mare rubrum* ! » (Magalhães Godinho, 1990 : 9). En revanche, l'*Atlas Catalan* de 1375-1380 illustre l'avancée des navigateurs vénitiens, génois et catalans, puisque apparaissent les Îles Canaries et l'archipel de Madère, qui guident le regard vers la côte africaine, représentée au-delà du cap Bajor. Il existait donc en Europe, avant le projet de Christophe Colomb, l'envie d'atteindre de nouveaux rivages à des fins économiques, pour parvenir aux sources asiatiques d'épices comme la cannelle, le poivre, le clou de girofle et la noix de muscade ou bien de produits tinctoriaux comme la pourpre et l'indigo et bien évidemment aux sources de la soie « dont le prix élevé – dix à douze fois celui du poivre, à poids égal – ramène à quelque chose comme

0,5 % le coût du transport » (Favier, 2013, 219). C'est ainsi qu'en 1488 la flotte de Bartolomeu Dias avait contourné le cap de Bonne-Espérance.

Mais les Portugais étaient également motivés par des fins spirituelles, car ils espéraient depuis le XII^e siècle entrer en relation avec le prêtre Jean, souverain chrétien mythique vivant en Afrique, finalement assimilé au roi d'Éthiopie, apte à favoriser « l'ouverture d'un second front sur les arrières de l'islam » (Mollat du Jourdain, 2005 : 41). Naguère imaginé en Asie, le prêtre Jean vit en Éthiopie, c'est pourquoi son roi avait envoyé des représentants de son Église au concile de Florence en 1441. Aussi l'artiste florentin Antonio Averlino dit le Filarète (Florence, vers 1400-Rome, vers 1469) les représenta-t-il sur une porte de bronze de la basilique Saint-Pierre à Rome en 1445. L'élargissement des horizons constitue, par conséquent, avant la découverte du Nouveau Monde, un processus de décentralisation qu'illustrent les nombreuses cartes maritimes ou mappemondes que les souverains européens se font confectionner pour étoffer leurs bibliothèques, mais surtout afin de spatialiser leur position sur l'échiquier des rivalités et des intérêts monarchiques. Les cartes vont ainsi représenter cette part d'inquiétude et d'inconnu que suscitent le désir de partance, ainsi que la difficulté profondément humaine à reconnaître que rien ne confère à notre espace naturel une valeur absolue (Nancy, 2011 : 23-16), puisque la mort propre à chacun indique – selon le dicton – que si « partir c'est mourir un peu, mourir c'est partir tout à fait ». La peur de cette destination, peut-être sans arrivée, alimente le désir de connaissance et oblige les hommes à chercher à déduire l'avenir du présent, d'où l'utilisation d'images du monde, à l'époque encore incomplètes ou fautives, qui traduisent en réalité le besoin d'identifier l'avenir au présent et, de la sorte, de conjurer l'irréversibilité du temps en le réduisant dans l'espace d'une carte, en l'identifiant sur un parchemin, lequel, en géométrisant l'espace, identifie le temps et, en l'identifiant, l'explique et donc le maîtrise. Car l'homme déteste partir sans retour et ceci explique que, dans tout voyage ou exploration, les hommes transportent de l'autre côté de l'étranger une partie de ce qu'ils avaient au départ. C'est la raison pour laquelle il est si difficile de dire que l'on découvre un autre monde. Les schémas psychologiques, religieux et sociaux sont si puissants que le découvreur vit dans sa chair l'un des anathèmes les plus ontologiques : mourir, c'est sortir du monde, ne plus pouvoir se projeter et ne plus voyager dans l'avenir ; tandis que partir, c'est prendre part à la vie en ayant conscience que la fuite du temps est la forme de l'impuissance.

Les cartes ou les mappemondes sont la figure de la trace de cette conscience. En outre, sous un angle réaliste, elles sont l'essence propre du corps du monde. Les images que nous nous en faisons montrent à quel point nous ne pouvons alors nous en extraire, car le temps (de la navigation) et l'espace (parcouru vers notre destination) sont des cadres *a priori* de notre perception et des conditions de notre représentation du monde. Mais la part de subjectivité y est présente, car l'imaginaire joue un rôle primordial permettant à l'homme d'oublier qu'il ne peut s'extraire, ni du temps, ni de l'espace. Et ce dernier recouvre un caractère de

nécessité, car l'homme ne peut rien connaître sans déambuler et se déplacer, d'où l'aspect empirique de l'espace, qui alimente, non seulement sa propre existence, mais aussi celle de l'homme confronté aux affres de sa sensibilité. Sensibilité que la découverte du Nouveau Monde va bouleverser, car l'univers, sous l'égide de Dieu, considéré jusque-là comme intemporel, inconnaissable et non-spatial, devient une réalité extérieure à la conscience humaine. Par conséquent, c'est en le parcourant et en suivant le fil de sa subjectivité, expérimentalement et techniquement, que l'homme pourra cerner les limites de sa propre structure.

Cartographies manuscrites de l'âme européenne : *hic et nunc*

Au Moyen Âge, l'Église admet avec certitude une géographie biblique qui décrit une terre plate dont le centre est Jérusalem. Même si les Européens lettrés connaissaient la forme sphérique de la terre (Burton Russell, 2014), les cartes conçues géométriquement au moyen de lignes de latitude et de longitude n'apparaissent qu'à la période de la Renaissance, à la suite de la redécouverte de la *Géographie* de l'astronome et géographe alexandrin Claude Ptolémée (vers 100-v. 170 ap. J.C.), texte « préservé dans l'Orient islamique et byzantin, [qui] atteint l'Italie depuis Constantinople au début du xv^e siècle et fut traduit en latin à Florence » (Levenson, 2007 : 30) entre 1406 et 1410. Vers 1489, le savant allemand Henricus Martellus compose à Florence un luxueux exemplaire de la *Géographie* (Biblioteca Nazionale Centrale de Florence) qui montre des inexactitudes lorsque la carte déborde les côtes de la Méditerranée et de l'Empire romain : vers le sud, une langue de terre imaginaire rattache l'Afrique à l'Asie du Sud-est, fermant ainsi l'océan Indien. Précisons qu'une carte circulaire de 1450, conçue par le Vénitien Fra Mauro (Biblioteca Marciana de Venise) suggérait déjà qu'il était possible de contourner l'Afrique à partir des côtes atlantiques, avant de remonter l'océan Indien. En tout cas, vers 1489, Martellus n'avait aucune idée de l'existence de l'Amérique, mais sa conception de la *Géographie* de Ptolémée va inspirer Christophe Colomb, qui aurait possédé une version de cette carte grâce à une gravure exécutée par Francesco Rosselli (Nebenzahl, 1991 : 23). Ce dernier la diffusa ensuite en Europe. Aussi, Martellus révisa-t-il la carte du monde de Ptolémée en y incorporant les renseignements sur l'Asie transmis par Marco Polo (1254-1324), ce qui renforça la motivation de l'explorateur génois : la preuve en est l'exemplaire du *Devisement du monde* (ou *Livre des merveilles*, récit daté de 1298), qu'il possédait et avait annoté.

On constate que l'effet d'engouement pour la géographie de Ptolémée produisit une multiplication des copies dont la diffusion avait commencé de manière remarquable et profuse à partir de l'Italie, en raison de sa situation stratégique entre Orient et Occident et de ses communications avec la mer Baltique à travers les Alpes. C'est ainsi que Venise composait presque la moitié des cartes produites dans toute l'Italie, en raison de leurs qualités esthétiques. Cela

explique l'édition d'une *Géographie* de Ptolémée à Bologne en 1477, une autre de meilleure qualité à Rome en 1478 et d'autres versions à Florence (Casado, 1992 : 40-41). C'est aussi ce qui encouragea l'impression de cartes de villes, capitales ou de manuscrits du géographe grec dans d'autres villes de l'Europe, comme à Ulm en 1482. Ainsi, vers la fin du xv^e siècle, avant les découvertes, l'Europe semble entretenir un rapport vivant avec les images et les reproductions du monde habité, autrement dit de l'écoumène ; et, en raison des inexactitudes géographiques, les cartes donnent l'illusion que le visible se tient tout entier disponible dans ce qu'elles montrent. C'est pourquoi la mappemonde de Martellus contient de nombreux noms tout le long de la côte africaine occidentale, car sa carte est la première à représenter le continent africain tel que le décrit Bartolomeu Dias, lequel doubla le cap de Bonne-Espérance en 1487-1488. Sans oublier que sa carte conforte Christophe Colomb dans son projet de traversée rapide de l'Atlantique vers le Cathay (Chine du Nord) de Marco Polo car la « carte était l'expression graphique de la théorie selon laquelle le Japon n'était situé qu'à 5 635 km à l'ouest et les côtes de Cathay 2 415 km plus loin. Colomb pouvait donc fonder sur un document les convictions qu'il avait acquises sur les distances marines à la lecture de cosmographes plus anciens comme le cardinal d'Ailly et Paolo Toscanelli » (Nebenzahl, 1991 : 23).

Mais un autre cartographe jouera dans l'histoire de l'Amérique un rôle fondamental : Martin Benhaim (1459-1507), marin, cosmographe, astronome, géographe, philosophe et explorateur allemand au service du roi Jean II du Portugal, est l'auteur de l'*Erdapfel*, le plus ancien globe du monde conservé jusqu'à aujourd'hui au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, sa ville natale. Il s'appuie sur l'atlas de Ptolémée, les récits de Marco Polo et, aussi, des voyageurs portugais qu'il aurait lui-même accompagnés dans plusieurs expéditions, ou encore les cartes de régions du nord de l'Europe de l'édition de Ptolémée de 1482, sans oublier la gravure d'une mappemonde de Martellus qu'aurait exécutée Francesco Rosselli, comme on l'a vu plus haut. Il commence à créer le globe, qu'il achève en 1492, et « il ne fait aucun doute que son auteur a connu Christophe Colomb et il est probable qu'ils se soient mis d'accord sur la possibilité d'un voyage en Inde¹ » (Reyes Vayssade *et al.*, 1992 : 49). Ce qui est avéré encore plus sûrement même, c'est que Martin Benhaim avait conservé à l'esprit les erreurs transmises par Ptolémée à partir du calcul de l'historien et géographe Posidonios d'Apamée (ville de Syrie, 135 av. J.C.-Rhodes, Grèce, 51 av. J.C.), qui avait réduit à 29 000 kilomètres la longitude des méridiens, alors que le géographe et mathématicien Ératosthène (Cyrène, vers 276 av. J.C.-Alexandrie, Égypte, vers 194 av. J.C.) l'avait établie avec précision à 39 390 km. Aussi, le cartographe cité *supra* Paolo del Pozzo Toscanelli (Florence, 1397-1482), contemporain de Colomb, avait réalisé un autre globe terrestre qui établissait à 230 degrés de longitude la séparation

1 « [I]ndudable que su autor conoció a Colón y es probable que concordaran los puntos de vista de los dos sobre la posibilidad del viaje a la India ».

entre les côtes orientales de l'Asie et les côtes européennes de l'Atlantique, ce qui rendait cet océan plus étroit et donc plus facile à traverser.

En tout état de cause, « il est impossible de savoir à quel point cette erreur de calcul a incité Colomb, si proche de Toscanelli, à se lancer dans l'Atlantique, ou s'il a feint de se tromper pour rendre, aux yeux de tous, plus viable sa traversée transatlantique² » (Reyes Vayssade *et al.*, 1992 : 52). Le fait que, au cours du xv^e siècle, en ce qui concerne les intervalles entre les deux extrémités du monde connu, Colomb refuse de nouveaux calculs encore plus précis – pourtant rendus possibles grâce aux navigateurs portugais qui s'aventurent, dans l'Atlantique, au sud de la ligne de l'Équateur – révèle la force de son projet, puisque les mauvais calculs rendaient la Terre plus petite et la distance vers l'Inde plus courte. C'est pourquoi, en suivant l'idée de Colomb selon laquelle les nouveaux territoires étaient proches de la limite orientale de l'Asie, le cartographe Roselli, qui jadis avait réalisé, on l'a dit, une gravure de la mappemonde de Martellus, achève vers 1508 une mappemonde à 360 degrés (British Library, Londres) qui situe le Brésil comme un vaste territoire péninsulaire, disparaissant dans la marge gauche pour resurgir dans celle de droite, au sud d'une île plus petite indiquée comme étant le Japon. Il faudra attendre le tour du monde de la flotte de Magellan, entre 1519 et 1521, pour révéler l'étendue du Pacifique. Entretemps, ce n'est qu'en 1502 que la première image du globe montre la transformation radicale de la géographie : grâce à Alberto Cantino, émissaire diplomatique et agent secret du duc de Ferrare en poste à Lisbonne, est réalisé au Portugal le « Planisphère Cantino » (Biblioteca Estense Universitaria, Modène) qui reprend des informations complètes à la suite de quatre séries de voyages : ceux de Christophe Colomb aux Caraïbes, de Cabral au Brésil, de Vasco de Gama et du même Cabral en Afrique de l'Est et en Inde, et celui des frères Gaspar et Miguel Corte-Real au Groenland et à Terre-Neuve. Et c'est toujours grâce à Magellan – ainsi qu'à son officier Elcano qui termine la circumnavigation, après la mort de Magellan – que l'on prouvera empiriquement la rotondité de la terre, ainsi que l'existence d'un véritable nouveau continent. La notion de l'espace est, en effet, tellement ancrée d'un point de vue psychologique que la découverte du Nouveau Monde s'était répandue rapidement en Europe, mais son existence en tant que continent autonome ne sera admise que très lentement. On hésitera entre l'hypothèse selon laquelle il s'agissait d'une île et une autre qui acceptait l'idée d'un continent. Mais, en ressuscitant le schéma ptoléméen selon lequel l'océan est entouré par la terre, on considère que les rivages outre-atlantiques rejoignent d'un côté la Scandinavie et de l'autre la Terre Australe et la péninsule de l'Asie du Sud-Est (Randles, 1980, 73-75).

Dans les deux cas, les Européens montrent déjà leur capacité à isoler le Nouveau Monde et à montrer simultanément leur humaine soumission à l'égard du temps qu'ils ne peuvent maîtriser et leur possibilité de mouvement dans la

² « [E]s imposible saber hasta qué punto aquel error de cálculo hizo que Colón, tan identificado con Toscanelli, se lanzara al Atlántico, o si aparentó estar equivocado para hacer, ante los ojos de todos, más viable su travesía transatlántica ».

représentation des choses sur une étendue qu'ils contrôlent. Mais, lorsque nous parlons de portulans, de cartes et de mappemondes, on se réfère à cet espace inconnu et dangereux qu'est l'océan. Or, « [l]es grands voyages de découvertes signifèrent, dans le contexte de la civilisation occidentale, la durable victoire de la mer. Plus de 18 000 bateaux naviguèrent, de 1504 à 1650, entre l'Espagne et l'Amérique » (Delumeau, 1984 : 77). L'essor des échanges commerciaux et culturels, certes inégaux, entre l'Ancien Monde et le Nouveau fut aussi celui de l'exportation d'une supériorité : « Car la Renaissance, ce fut aussi la naissance des Europes hors d'Europe et ce fut encore – à cause de l'Europe – la naissance des Afriques hors d'Afrique » (Delumeau, 1984 : 79). Ainsi, les publications de la *Géographie* de Ptolémée et les nombreuses cartes qui commencent à circuler en Europe indiquent les débuts de l'homme renaissant, qui tente de posséder l'espace aussi bien par le mouvement que par l'imaginaire. En effet, si le temps est la marque de l'impuissance humaine, l'espace est l'expression des possibilités que l'homme renaissant peut désormais s'offrir pour essayer d'évacuer le conflit intérieur qui le ronge quand il cherche à transcender les conditions de son incarnation temporelle puisque « l'étendue nous représente le possible, le temps nous représente ce qui dans le possible sera réel. Le temps, c'est l'écart toujours nécessaire entre la pensée objective, qui se donne les choses comme actuellement réelles, et la pensée subjective, individuelle, sensible, par laquelle nous analysons ou parcourons l'univers » (Lagneau, 1964, 176). La maîtrise des océans compense la contingence humaine dans le temps et l'espace et, à mesure que l'Europe avance dans sa conquête du territoire, elle écrit des chroniques, publie des rapports et des mappemondes, elle exporte des livres et des bibles, des techniques et des savoirs, tout ce qui pour elle est nécessaire, c'est-à-dire ce qui relève de la déduction rigoureuse par la raison, alors que la contingence est ce qui est donné sans raison ni explication.

Enfin, les cartographes soumettent la sensibilité à l'ordre du discours scientifique et cela représente une révolution épistémologique car la « priorité accordée au nombre et à la mesure construit une parole tierce qui brise le rapport entre les peuples de la chrétienté placés au centre du monde et les peuples imaginaires de monstres rejetés à sa périphérie » (Duvernay-Bolens, 1995 : 39), et il faudra du temps pour que l'imaginaire européen oublie la vision de l'espace de la terre représentée comme un disque plat entouré par l'océan et divisé en deux zones hétérogènes. C'est dans cette perspective que nous analysons ici la réalisation des cartes ; car isoler le Nouveau Monde en tant qu'île ou espace entouré d'eau, c'est le nommer sans encore vouloir l'identifier, pour mieux le dominer. Les cartes montrent donc que les navigateurs et les découvreurs médiatisent par l'intellect une forme réelle encore intermédiaire, parce que l'intelligence rationnelle problématise et distingue. Les cartes sont des outils qui, à l'instar du langage humain, n'ont aucune destination en dehors de l'intention et de la finalité qui les instituent. Elles

deviendront, par conséquent, de plus en plus complètes, non seulement pour suppléer à la méconnaissance de vastes territoires, mais également pour fonder administrativement et spatialement une différence. Car la carte, comme n'importe quel outil, accentue la signification des choses en leur donnant un ordre et une place dans l'espace. Historiquement, les cartographes ont toujours été associés aux mathématiciens et aux cosmologues : Pythagore de Samos (580 av. J.C. - 495 av. J.C.) fut le premier à tenter de comprendre « la vie et l'univers à partir d'une théorie générale de l'espace, proche de la cosmologie, défini comme une combinaison de chiffres figurés par des points » (Dumont, 2008 : 16).

Or, ce besoin de compréhension peut se traduire par des mécanismes de ségrégation qu'induit la distance entre le Nouveau et l'Ancien Monde : en jouant avec les limites et les frontières, la société espagnole crée déjà, par le moyen de cartes, une manière de retrancher le Nouveau Monde à l'Ancien et, ainsi, de parvenir à construire des divisions que nourrit, certes, la course à la découverte instaurée par des flottes portugaises, anglaises et hollandaises, mais qui engagent l'espace du Nouveau Monde dans la ségrégation spatiale, tout comme exista en Grèce l'ostracisme politique et le châtement de l'exil. C'est pourquoi, à chaque voyage, Colomb et son équipe collectent des informations et les consignent dans des dessins ou des esquisses, qui serviront à élaborer des cartes plus complètes et plus générales. Mais toutes les esquisses disparurent, tout comme le nom de Christophe Colomb sur les cartes de la future Amérique, à l'exception d'une seule qui lui est attribuée et qui représente la côte Nord de l'Île Hispaniola³. Pourtant, le symbole demeure : arriver par hasard dans un espace restreint, alors que l'on recherche les richesses du Japon et de la Chine, ne pas donner son nom à un vaste continent que l'on n'a jamais su vraiment spatialiser, mais conduire par la petite porte de l'isolement, de la désillusion et de la solitude, la soif impérialiste de la couronne espagnole vers des exigences de plus en plus aiguës en termes d'espace vital et de ressources.

Isoler pour régner. Le baptême de l'Amérique : image et enfermement par l'image

Les cartes sont la preuve visuelle et physique de notre force kinésique : elles tentent de concilier l'image-espace perçue et l'accommodement physique nécessaire, que nous déployons par le toucher (en marchant, par exemple) pour objectiver les trois dimensions de l'espace. Car la vue restitue une expérience de la distance sans relief. En outre, la vue est un sens synthétique qui nous donne toute l'étendue du champ en une seule fois, et c'est pour cela que nous avons besoin du toucher pour avoir à notre disposition un sens analytique, qui viendra reconforter notre place dans l'espace. L'espace des sociétés est donc considéré comme « cet univers à la fois matériel et immatériel, stable et éphémère, brutalement imposé et extraordinairement plastique » (Lévy, 1999 : 113). Face à l'espace, à la

3 *Costa noroccidental de la Española*, c. 1492-1493. Esquisse attribuée à Christophe Colomb. Pas d'échelle indiquée, 45 x 28 cm, encre sur papier, Archives des ducs d'Albe, Madrid.

fois étendue et lieu, l'homme doit faire abstraction de tous ceux qui y habitent pour pouvoir le concevoir, et doit trouver des moyens pour s'y positionner, car, d'un point de vue métaphysique, l'espace est indivisible, infini, continu et homogène, isotrope et indéfiniment illimité. Cela contraint l'homme à s'engager dans la réflexion de l'espace comme lieu universel et vide où lui – ou n'importe quel autre corps – ne peut le limiter, le rompre ou l'orienter. L'espace contient tout dans la simultanéité du présent, étant donné que « nos espaces opposent la fluidité à la netteté, l'éphémère au permanent, le réseau au territoire » (Lévy, 1999 : 21). L'homme doit recourir à ses seuls sens pour l'appriivoiser : la vue fournira un espace lointain, tandis que le toucher ne nous donnera que l'espace proche. Les cartes pourront symboliquement harmoniser ces deux approches sensibles, qui donneront une forme à l'existence de l'espace et un inventaire des connaissances acquises, lesquelles, ensuite, valideront l'éthique, supposant elle-même une vaste possibilité d'actions. La validité de l'une dépendant de la légitimité de l'autre, il ne reste alors qu'à identifier les territoires inconnus et leurs habitants pour pouvoir y déployer des structures et des valeurs car « la projection de la carte est mise au service du pouvoir et s'adapte pour rendre intelligible une notion politique qui est préalable à la connaissance effective du territoire⁴ » (García Redondo, 2014 : 26). Ainsi, dans un premier temps le groupe qui se considère dominant organise le partage d'une langue, d'une religion, de valeurs communes et d'attitudes (ou simplement des coutumes) pour qu'ensuite, dans un deuxième temps, « les groupes d'individus s'attribuent, ou se voient attribuer, par les chefs d'État par exemple, des droits et des immunités afférents à un territoire, qui peuvent être source de changement dans la perception de soi et la relation à l'Autre » (Priotti, 2015 :11).

Il va de soi, en effet, que la somme de connaissances géographiques et culturelles acquises et diffusées, à mesure de la découverte de nouveaux territoires, permet aussi de définir les contours de futures frontières, la garantie des hégémonies ainsi que le contours de l'identité ethnique que l'on attribuera à l'Autre afin de contrôler l'articulation entre les différents territoires, leurs échanges et les différentes dynamiques qui s'instaurent, *in fine*, au nom des stratégies commerciales, politiques, sexuelles et maritales. La découverte de l'Autre entraîne les tourbillons de l'autodéfinition dans un espace globalisé : la communication avec de nouveaux mondes provoque de nouvelles interprétations de son propre espace, de ses propres formes économiques et sociales, au point que la « découverte du Nouveau Monde » déclenche de nouveaux processus de changement et d'identité : « [l']invention de l'espace mondial et la confrontation des civilisations se conjuguèrent avec les mutations propres du continent européen, déchirant la Chrétienté et, en rapport avec la genèse des nations, formant une entité nouvelle : l'Europe » (Magalhães Godinho, 2000 :16). La carte de géographie suppose par conséquent un rapport interindividuel entre le conquérant et l'espace qu'il explore mais, à mesure que les informations s'étoffent et s'ac-

4 « [L]a proyección del mapa se pone al servicio del poder y se acomoda para hacer inteligible una noción política que es previa al conocimiento efectivo del territorio ».

cumulent, la contribution géographique laisse la place à un projet ultérieur de négociation et d'équilibre entre le groupe dominant que représente le conquérant et celui du conquis qui participera aux mécanismes de dépendance réciproque qu'instaure obligatoirement le commerce avec autrui.

Tel est le cas de la fameuse *Carta del mundo* (illustration 1) que Juan de La Cosa réalisa en 1500 au Puerto de Santa María (Cadix) d'après sa propre expérience, puisqu'il a été le pilote de Colomb et le propriétaire du vaisseau « La Santa María » en 1492, avant de prendre part à trois expéditions sur la côte nord de l'Amérique du Sud avec Alonso de Ojeda et Vesputci. Il s'est ensuite associé au commerçant Rodrigo de Bastida, prit comme pilote Andrés Morales et s'aventura jusqu'au Puerto Retrete – dans l'actuel Panamá – entre 1500 et 1502, après avoir dessiné sa carte en Espagne. Ses connaissances maritimes et géographiques furent reconnues, car en 1508 il dut participer à la seconde « Junta de Toros », que Ferdinand le Catholique convoqua à Burgos pour établir un bilan des connaissances sur l'Atlantique, et à laquelle participèrent également les navigateurs Yáñez Pinzón, Vesputci et Juan Díaz de Solís. Juan de La Cosa fut tué en 1509 par des flèches empoisonnées, lors d'une escarmouche avec des Indiens, alors qu'il tentait de fonder une colonie dans la mer des Antilles, plus précisément dans la baie de Carthagène, en Colombie (Levenson, 1991 : 231). L'image de saint Christophe (illustration 3), sous laquelle il est écrit « *Juan de la Cosa la fizo en el puerto de S. M^a en año de 1500* » (« faite par Juan de la Cosa au port de Santa Maria l'an 1500 ») et celle d'une Vierge Marie à l'enfant, à l'approche des côtes du Nouveau Monde (illustration 3), indiquent la motivation religieuse de la Conquête, ce qui signe par trois fois le destin du Nouveau Monde, soit sous l'égide : de l'Église, de la politique et du commerce. En outre, le saint Christophe qui occupe l'isthme de Panamá serait le portrait de Colomb qui aimait se donner le surnom de « Xpo. Ferens », *Christum ferens* (Manso Porto, 2006 : 6), qui porte le Christ, ce qui indique aussi la dimension messianique du navigateur génois (Briys, 2019 : 224) : à l'instar du martyr de Lycie (III^e siècle), un géant qui s'était libéré du pouvoir du diable et mis au service de Dieu, le navigateur génois consacre désormais sa vie à l'essor du christianisme. Or, selon une légende, saint Christophe avait aidé un enfant à traverser un torrent furieux. Mais surpris par le poids de l'enfant celui-ci lui aurait répondu : « en me portant, c'est le monde entier que tu as porté ». Colomb porte donc le Christ sur ses épaules et, devenant ainsi le saint patron des voyageurs, il assure le bon accomplissement des missions logistiques de la Sainte Église. Bartolomé de Las Casas confirme lui aussi la mission divine que Dieu avait confiée au navigateur, lorsqu'il rappelle qu'en dépit des obstacles Colomb continuait de recueillir des informations auprès des marins pour préparer son premier voyage (Las Casas, 1875 : 97).

C'est pourquoi, sur la carte de Juan de la Cosa, les marins barbus qui soufflent les vents représenteraient les compagnons de l'auteur qui s'apprentent eux aussi à occuper les nouveaux espaces découverts. La richesse ornementale et la minutie technique seraient par conséquent non seulement un effort artistique à l'image du destinataire de la carte, à savoir la Couronne, mais également une

métaphore de l'observation de la totalité des terres connues à cette époque dont le Nouveau Monde qui occupe désormais un espace précis que la Couronne peut compter concrètement sur la liste de ses possessions. À ce titre, Cuba apparaît fort bien délimitée, alors que Sebastián de Ocampo (1460-1514) n'en fera le tour qu'en 1508, ce qui indique que Juan de la Cosa n'avait pas souscrit aux thèses de Colomb qui croyait avoir découvert des territoires appartenant aux Indes occidentales. Le seul méridien qu'il trace au milieu de l'Atlantique, à cent lieues de l'île de la Sal, la plus à l'ouest des îles du Cap-Vert, montre les connaissances aiguës du navigateur espagnol et cela confirme la puissance technique de l'Espagne mais aussi sa toute puissance sur le monde puisque cette ligne de démarcation est l'illustration du tracé que le conseil d'Alexandre VI avait décidé pour diviser l'activité des Portugais et des Espagnols. Signalons que cette carte montre le pouvoir des hommes sur le monde entier et la mainmise de ce dernier sur l'espace par le biais de décorations comme les images de rois qui sont les symboles du pouvoir, ou des images de drapeaux ou des villes qui reflètent l'avancée de ce pouvoir sur l'espace : le prêtre Jean des Indes en Afrique, les rois mages en Asie, l'échelle des lieues représentée sur la marge inférieure, sur la partie de l'océan Atlantique, ainsi que l'apparition à droite de la marge d'un cadre blanc consacré à la dédicace ou à une légende, sont des exemples d'un regard qui tend de plus en plus vers l'objectivité et la connaissance pure. Car cette carte met en relief aussi l'insularité de Cuba que les indigènes avaient indiquée à Christophe Colomb et que Juan de La Cosa lui-même découvrirait en 1499. Elle montre toutefois les côtes qui sont au nord et au sud des Antilles de manière encore imprécise – d'où la masse verte – car les informations sur ces territoires sont encore incomplètes. Toutefois, en dépit de ces manques, la carte de Juan de La Cosa n'est pas une mappemonde dans le sens traditionnel du terme mais « une carte universelle comme celles qui constitueront plus tard le Padrón Real, puisque la partie de la Chine continentale et du Japon n'est pas représentée mais se termine dans la péninsule indienne, caractéristique fondamentale de l'école de Séville qui ne donne pas de place à l'imagination dans la délimitation des cartes mais à l'empirisme » (Martí Merás, 1993 : 80)⁵.

En outre, la richesse de l'ornementation fait supposer que cette carte est une commande, renforçant ainsi sa dimension politique de propagande, au nom de la Couronne espagnole. De plus, sur la carte n'apparaît aucun navire portugais, alors que le pays voisin participe depuis longtemps aux expéditions sur le continent africain qui y est représenté. Et ce, alors que Juan de La Cosa a bien dessiné les côtes africaines, certainement à partir des connaissances diffusées suite aux découvertes de Vasco de Gama entre 1497 et 1499. La présence de l'Afrique est intéressante, car, pour la première fois, le continent est représenté selon une orientation nord/sud, ce qui montre que de La Cosa abandonne la tradition

5 « [N]o es un mapamundi en el sentido tradicional del término, tal como son los de Ptolomeo en esa misma época, sino una carta universal como las que más adelante conformarían el Padrón Real, ya que la parte de China continental y Japón no está representada, sino que termina en la península de la India, característica ésta fundamental de la escuela de Sevilla que no concede lugar a la imaginación en la delineación de las cartas sino al empirismo. »

ptoléméenne, laquelle déformait l'Afrique en direction nord-est/sud-est. C'est pourquoi, « le but de la carte était sans aucun doute de montrer les terres découvertes, en les mettant en relation avec le monde connu. Si nous acceptons cette considération, il est probable que la carte ait été faite pour que le tout-puissant archevêque [Juan Rodriguez de] Fonseca, chargé d'organiser les voyages aux Indes, puisse montrer aux Rois Catholiques une vision globale des découvertes ou pour tout mandataire étranger, peut-être italien⁶ » (Martín Merás, 2000, 79). Le propos politique est d'autant plus clair que la pléthore de détails donnés, aussi bien sur le continent américain que sur l'Afrique, a été certainement fournie par l'archevêque à Juan de La Cosa, qui a eu très peu de temps pour réaliser ce travail et a certainement bénéficié des connaissances de ses amis navigateurs encore vivants : apparaissent en effet les rivages de l'Amérique du Nord découverts en 1498 par Giovanni Caboto (1450-entre 1498 et 1508), navigateur et explorateur vénitien au service de l'Angleterre, qui découvre Terre-Neuve ; on voit les Antilles sous leur propre nom ; de l'Amérique du Sud, on observe les côtes depuis le cap de la Vela, sur la côte atlantique de la Colombie, à celui de San Agustín, dans la région actuelle de Recife, et une partie du Brésil ; enfin, les spécialistes font remarquer que le continent africain est rendu à plus petite échelle en raison d'une erreur de latitude pour le cap de Bonne-Espérance.

Pourtant, bien que la représentation à plus petite échelle de l'Europe, de la Méditerranée et de l'Afrique occidentale soit fidèle, on retient que l'Amérique est gigantesque, et que cette représentation participe de la richesse attendue, puisque le reste de l'espace connu est profusément occupé par des roses des vents, des drapeaux, des navires, des caravelles, des villes, des rois africains, des personnages bibliques, des cours d'eau, des ports et des villes, ce qui indique que le regard du conquérant dévore l'espace connu et s'apprête à faire de même avec l'immensité maritime et continentale. Tel fut le but de l'Espagne en fondant en 1503 la « *Casa de Contratación* » de Séville, considérée comme la « *universidad de mareantes* », qui créa en 1552 une chaire de cosmographie et une école d'artillerie navale en 1575 pour centraliser et organiser les flottes qui se dirigeraient vers les Indes. Ainsi, le travail des « *catedráticos de Cosmografía* » (« les professeurs de Cosmographie ») était très complet : dans son ouvrage *Norte de la contratación de las Indias Occidentales* (Séville, Juan Francisco de Blas, 1672), José Veitia de Linaje (1620-1688), nommé trésorier de la *Casa de Contratación* de 1659 à 1677, puis secrétaire de la partie « *Nueva España* » dans le Conseil des Indes, a laissé un témoignage intéressant sur les matières qu'un enseignant comme Gerónimo de Chaves (1523-1574), le premier « *catedrático cosmógrafo* » de la Casa, avait dû enseigner à ses élèves, dont « l'utilisation des instruments et leur fabrication, pour savoir s'ils font une erreur, comme la boussole, l'astrolabe, le quadrant, l'octant, et comment ils doivent naviguer avec les compas pour pour

6 « La finalidad de la carta era sin lugar a dudas mostrar las tierras descubiertas, poniéndolas en relación con el mundo conocido. Si aceptamos esta consideración, lo más probable es que la carta fuera hecha para que el todopoderoso arzobispo [Juan Rodríguez de] Fonseca, encargado de organizar los viajes a las Indias, pudiera mostrar a los Reyes Católicos una visión global de los descubrimientos o para cualquier mandatario extranjero, posiblemente italiano ».

connaître leur position quelle qu'elle soit ; s'ils naviguent nord-est ou nord-ouest, qui est l'une des choses les plus importantes à savoir, à cause du calcul de la distance angulaire et des distances de sécurité à prendre en compte quand on navigue⁷ » (Veitia de Linaje, 1672 :145). La *Casa de Contratación* avait pour travail la régulation de tout le commerce et de la navigation vers le Nouveau Monde ; elle décidait des produits que les navires pouvaient transporter vers l'Amérique, elle nommait les capitaines et leur donnait l'instruction nécessaire pour voyager, prélever les produits dans le Nouveau Monde et ensuite percevoir des taxes sur tous les échanges. Elle avait donc besoin de cartographes et de géographes, ce qui fut aussi la mission du *Consejo de Indias*, en supervisant l'exploitation des ressources et des hommes, même si le travail premier consistait à former les pilotes.

Ce travail était donc effectué par la *Casa de Contratación*, qui demandait aux pilotes de passer un examen devant ses membres. La *Casa*, pour les aider dans leur préparation, avait réalisé des manuels d'instruction de pilotes, mais aussi de capitaines, ainsi que des mises au point à propos de brochures et de manuels d'initiation « en tout point remarquables, avec l'aide des meilleurs cosmographes de l'époque » (Le Bris, 2001 : 123). En tout cas, au XVI^e siècle, la *Casa de Contratación* et le *Consejo de Indias* se devaient de protéger des informations clés d'un point de vue géopolitique et économique – car elles relevaient des connaissances maritimes, des routes, des ports et des territoires (Acosta Rodríguez et Vila Vilar, 2003) – contre les pays étrangers et contre les pays ennemis de l'Espagne en particulier la France et l'Angleterre qui, en utilisant des pirates – comme Francis Drake, entre 1578 et 1579 – ou en installant des colonies huguenotes françaises au nord de La Floride, entre 1562 et 1565, tentaient de détruire l'hégémonie politique et spirituelle de l'Espagne. Mais rappelons au passage que la piraterie qui contribuait à affaiblir l'ennemi – puisque la couronne élisabethaine l'a toujours encouragée contre l'Espagne – était surtout une entreprise économique très lucrative : « [d]ans l'expédition de Francis Drake au Portugal en 1589, les armateurs perdirent 100 % de leur argent ; mais ils en avaient gagné 4700 % dans le voyage fait par le même pirate en 1577-1580 » (Cioranescu, 1993 :19).

Conclusions

L'Espagne ne pouvait liquider le souvenir des trois caravelles qui, transportant en 1522 le butin pris par Cortés sur Moctezuma, furent capturées par le corsaire Jean de Fleury de Honfleur : Charles Quint fut d'autant plus en colère que la cargaison comportait le rapport de Cortés sur sa conquête ainsi que des cartes de pilotes espagnols, ce qui représentait l'opportunité pour la France de

7 « *El uso de los instrumentos y fabrica de ellos, para saber si tienen algun error, y son la aguja de marear, astrolabio, cuadrante, ballestilla, y como se han de marear las agujas, para que sepan en qualquier lugar que estuvieren; si nordestean o noruestean, que es una de las cosas que mas importa saber, por las ecuaciones y resguardos, que han de dar cuando navegan* ».

mieux connaître les Antilles et de préparer de futures expéditions (Charles-André, 1948, 4-8). Mais l'essor de l'Espagne confortait également le dynamisme maritime et économique de villes françaises comme Rouen qui, en raison de sa situation intermédiaire entre Flandre et Espagne, tirait profit de la distribution des richesses provenant des Indes. L'Espagne des Rois Catholiques et de Charles Quint se protège donc, car le reste de l'Europe piste les bateaux et les ports, et toute information stratégique menant aux ressources du Nouveau Monde (Portuondo, 2013 : 126). Cela justifie le contrôle draïstique que la Couronne exerce sur les navigateurs, cosmographes ou cartographes soumis au secret, ce qui peut aussi expliquer la disparition de la carte de Juan de La Cosa, qui fut le premier à représenter le Nouveau Monde.

En 1832, le baron Walckenaer, ministre hollandais à Paris, l'acquiert dans une vente publique et, à sa mort, cette carte est mise en vente et achetée par l'Espagne grâce à l'appui de Ramón de la Sagra – savant, député aux Cortes d'Espagne, membre correspondant de l'Institut Royal de France – pour le Museo Naval de Madrid. Le destin particulier de la première représentation du Nouveau Monde ne doit pas occulter le projet étatique de continuer à analyser la terre et le ciel afin de constituer une connaissance précise des repères spatiaux, de graduer les méridiens et d'indiquer les latitudes sur les cartes. Mais n'oublions pas qu'en lieu et place de sa pure créativité, l'explorateur et cartographe espagnol décrit aussi le sombre terreau de son inconscient et la ferme volonté de l'Europe de transformer l'espace des songes indiens en terreau de sa seule subjectivité active.

Bibliographie

- ACOSTA RODRÍGUEZ, Antonio, GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Luis et VILA VILAR, Enriqueta, *La Casa de la contratación y la navegación entre España y Las Indias*, Séville, Universidad de Séville, 2003.
- BRIYS, Éric, « La mappemonde de Jean de la Cosa », in Annexes et notes, DE LA COSA, Jean, *Dans l'ombre de Christophe Colomb. Journal de bord*, Paris, Chronos, 2019.
- BURTON RUSSELL, Jeffrey, *El mito de la tierra plana. La escandalosa manipulación de los historiadores modernos sobre Colón [Inventing the Flat Earth: Columbus and Modern Historians, 1991]*, Barcelone, Stella Maris, 2014.
- CASADO SOTO, José Luis, « El descubrimiento del mundo (1500-1630) », in catalogue de l'exposition *La imagen del mundo. 500 años de cartografía* présentée à la Fundación Santillana, Torre de don Borja (Santillana del Mar), juillet-août 1992, Madrid, Fundación Santillana, 1992.
- CHARLES-ANDRÉ, Julien, *Les Voyages de découverte et les premiers établissements (xv^e-xvi^e siècles)*, Paris, PUF, 1948.

- CIORANESCU, Antoine, préface, in RALEIGH Walter Sir, *El Dorado [The Discovery of the Large, Rich, and Beautiful Empire of Guiana, with Relation of the Great and Golden City of Manoa (which the Spaniards call El Dorado), performed in the Year 1595]*, Londres, 1596], présentation d'Antoine Cioranescu et Sir Robert H. Schomburgk, trad. J. Chabert, Paris, Utz/UNESCO, 1993.
- DELUMEAU, Jacques, *La Civilisation de la Renaissance* (1967), Paris, Arthaud, 1984.
- DUMONT, Marc, *La Géographie. Lire et comprendre les espaces habités*, Paris, Armand Colin, 2008.
- DUVERNAY-BOLENS, Jacqueline, *Les Géants patagons. Voyage aux origines de l'homme*, Paris, Éditions Michalon, 1995.
- FAVIER, Jean, *De l'or et des épices. Naissance de l'homme d'affaires au Moyen Âge* [1987], Paris, Pluriel, 2013.
- GARCÍA REDONDO, José María, « La percepción histórica del inmenso azul : modelos de representación en la cartografía del océano Pacífico », in Rafael SAGREDO BAEZA et Rodrigo MORENO JERIA (coord.), *El Mar del Sur en la historia. Ciencia, expansión, representación y poder en el Pacífico*, Santiago, Universidad Adolfo Ibáñez/Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2014.
- HOFMANN, Catherine, RICHARD, Hélène et VAGNON, Emmanuelle, *L'Âge d'or des cartes marines. Quand l'Europe découvrait le monde*, Paris, Le Seuil/BnF, 2012.
- LAGNEAU, Jules, « Cours sur la perception », in *Célèbres leçons et fragments* [posth. 1950], 2^{de} éd. revue et augmentée, Paris, PUF, 1964.
- LAS CASAS, Bartolomé Fray, *Historia de las Indias, ahora por primera vez dada a la luz por el Marqués de la Fuensanta del Valle y D. José Sancho Rayón*, Livre I, Chapitre XIII, Tome I, Madrid, Imp. de Miguel Ginesta, 1875.
- LE BRIS, Michel, *D'or, de rêves et de sang. L'épopée de la flibuste (1494-1588)*, Paris, Hachette Littératures, 2001.
- LESTRINGANT Frank, HOLTZ, Grégoire, LABORIE, Jean-Claude (dir.), *Voyageurs de la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Folio / Classique » ; 6636, 2019.
- LEVENSON, Jay A., Commentaire de la carte de Juan de La Cosa, in catalogue de l'exposition *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, National Gallery of Art (Washington D.C.), 12 octobre 1991 – 12 janvier 1992, Washington D.C., National Gallery of Art/ New Haven-Londres, Yale UP, 1991, p. 231.
- LEVENSON, Jay A., « Le Portugal et le monde », in catalogue de l'exposition *Autour du globe. Le Portugal dans le monde aux XVI^e et XVII^e siècles (Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th & 17th Centuries*, 2007), Palais des Beaux Arts (Bruxelles), du 26 octobre 2007 au 3 février 2008, Bruxelles, Fonds Mercator/Palais des Beaux Arts de Bruxelles, 2007, p. 30.
- LÉVY, Jacques, *Le Tournant géographique. Penser l'espace pour lire le monde*, Paris, Belin, 1999.
- MAGALHÃES GODINHO, Vitorino, *Les Découvertes. XVI^e-XVI^e : une révolution des mentalités*, Paris, Autrement, 1990⁸.

8 Cet ouvrage constitue le supplément de l'ouvrage inaugurant la collection « Mémoires », *Lisbonne hors les murs : 1415-1580. L'invention du monde par les navigateurs portugais*, Michel

- MAGALHÃES GODINHO, Vitorino, *Le Devisement du Monde. De la pluralité des espaces à l'espace global de l'humanité. xv^e-xvii^e siècles*, Lisbonne, Instituto Camões, 2000.
- MANSO PORTO, Carmen, « La cosmografía de Ptolomeo de la Real Academia de la Historia y su relación con Cristóbal Colón », in *Cartografía e Historia Natural del Nuevo Mundo. Libros, grabados y manuscritos en Italia y España entre los siglos xv y xviii*, Valladolid, 2006, consulté le 10 septembre 2023 <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjd582>
- MARTÍN MERÁS, Luisa, *Cartografía marítima hispánica. La imagen de América*, Barcelone/Madrid, Lunwerg Editores, 1993.
- MARTÍN MERÁS, Luisa, « Juan de la Cosa, santoñés universal », in Rafael PALACIO (coord.), numéro spécial de la revue *Monte Buciero* n° 4, Santoña (Esp.), 2000.
- MOLLAT DU JOURDIN, Michel, *Les Explorateurs du XIII^e au XVI^e siècle. Premiers regards sur des mondes nouveaux* (1984), Paris, CTHS [Comité des Travaux Historiques et Scientifiques], 2005.
- NANCY, Jean-Luc, *Partir – Le Départ. Petite conférence*, Montrouge, Bayard, 2011.
- NEBENZAHL, Kenneth, *Atlas de Christophe Colomb et des grandes découvertes [Atlas of Columbus and the Great Discoveries, 1990]*, Paris, Bordas, 1991.
- PORTUONDO, María, *Ciencia secreta. La cosmografía española y el Nuevo Mundo*, Madrid-Iberoamericana/ Frankfurt, Vervuert, 2013.
- PRIOTTI, Jean-Philippe (dir.), *Identités et territoires dans les mondes hispaniques XVI^e-XX^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, DOI : [10.4000/books.pur.90139](https://doi.org/10.4000/books.pur.90139).
- RANDLES, William G. L., *De la terre plate au globe terrestre. Une mutation épistémologique rapide (1480-1520) [From Flat to Round. A Rapid Epistemological Mutation, 1480-1520, 1980]*, Paris, Armand Colin/ÉHESS, coll. « Cahiers des Annales », n° 32, 1980.
- REYES VAYSSADE, Martín, ANTOCHIW KOLPA, Michel, GONZÁLEZ GÓMEZ, Francisco, RUIZ NAUFAL, Víctor, SAÚCO ESCUDERO, Águeda, TAPPAN ALAYOLA, Jorge et AGUILERA GARCÍA, Carmen, *Cartografía histórica del encuentro de dos mundos*, Aguascalientes (Mex.), Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática de México/Madrid, Instituto Geográfico Nacional de España, 1992.
- TURNER, Jack, *Las especias. Historia de una tentación [Spice: The History of a Temptation, Harper Collins, 2001]*, Barcelone, Acantilado/Quaderns Crema, 2018.
- VEITIA DE LINAJE, José, *Norte de la contratación de las Indias Occidentales*, Séville, éditeur : Juan Francisco de Blas, Livre II, Chap. IX, 1672, p. 145, cité par PULIDO RUBIO, José, *El piloto mayor de la Casa de la Contratación de Sevilla : pilotos mayores, catedráticos de cosmografía y cosmógrafos de la Casa de Contratación de Sevilla*, Madrid, CSIC - Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1950, p. 70-72. Cet ouvrage est accessible sur le site internet du Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) : <http://digital.csic.es/handle/10261/166255> [dernière consultation le 03/09/2019].

CHANDEIGNE (dir.), Paris, Éditions Autrement, 1990.



Illustration 1 : Juan de La Cosa, « Carta del Mundo » (1500), manuscrit enluminé sur parchemin (composé de deux morceaux de peau), échelle graphique en lieues, 183 x 96 cm. El Puerto de Santa María, Cádiz, 1500, Museo Naval de Madrid, MNM-257, Bueno Inv. 2603, Public Domain.



Illustration 2 : fragment de la carte représentant saint Christophe.



Illustration 3 : fragment de la carte représentant une Vierge Marie à l'Enfant.

Enrique Mejías García, *Offenbach,*
***compositor de zarzuelas*, Madrid, ICCMU,**
Colección Música Hispánica, 2022 (507p.,
45€), ISBN : 978-84-8945-799-7

Isabelle Porto San Martin
ICCMU, Madrid, MadMusic - MuTe

En intitulant son ouvrage *Offenbach, compositeur de zarzuelas*¹, Enrique Mejías García suscite la curiosité des spécialistes français, de leurs homologues espagnols, et de tous ceux qui s'intéressent aux phénomènes de transferts culturels. Tout l'enjeu intellectuel de ce travail repose sur cette formulation déclarative et non interrogative du titre, qui affirme qu'Offenbach doit être considéré comme un compositeur de zarzuelas. Pour l'auteur, la réception d'Offenbach en Espagne dépasse de loin la question du goût du public et du succès de son œuvre : elle ouvre un large champ de perspectives d'étude, ce à quoi s'attèle cet ouvrage ambitieux. De fait, le pluriel de « zarzuelas » est déjà un indice du questionnement que l'auteur entend mener sur ce genre lyrique espagnol, né au XVII^e siècle, et caractérisé par l'alternance entre parlé et chanté, comme l'opéra-comique français. Enrique Mejías García considère d'ailleurs que les scènes parisienne et madrilène de la seconde moitié du XIX^e siècle connaissent une « synchronisation idéologique et esthétique » (p. 83), qui a mené à l'adaptation en espagnol de 68 titres d'Offenbach, dont 47 ont fait l'objet d'une création, sur les 110 opéras et opérettes d'Offenbach recensés par Jean-Claude Yon. Ce corpus a été établi à partir d'un travail d'archives d'une extrême précision. L'étude se fonde sur des analyses convaincantes et une démarche historique solide, elle est en outre richement illustrée. Ces qualités constituent le socle d'une réflexion sur la scène lyrique qu'Enrique Mejías García entend renouveler en s'inspirant notamment des travaux de Mary Louise Pratt. La formule « zone de contact » de cette dernière nourrit en effet amplement la démonstration menée en introduction. Cette approche nouvelle s'inscrit à la suite de travaux fondateurs sur le théâtre lyrique espagnol, entrepris par la génération de musicologues formés par Emilio Casares, spécialiste le plus éminent

¹ Toutes les traductions françaises sont de l'auteur de ce compte rendu.

de ce répertoire. Celui-ci a œuvré à sa récupération et à sa diffusion en dirigeant l'ICCMU, centre de recherche rattaché à l'Universidad Complutense de Madrid, où Enrique Mejías García a soutenu sa thèse, à l'origine de cet ouvrage, sous la direction de Víctor Sánchez.

Les trois parties qui composent ce travail s'organisent en dix chapitres, pensés comme « dix scènes de réception d'Offenbach en Espagne » (p. 411), qui, tout en contribuant à l'élaboration de la structure générale, constituent des pages parfaitement autonomes. Chaque partie correspond à une période politique de l'Espagne entre 1855 et 1905 : le règne d'Isabelle II, le *Sexenio democrático*, et la Restauration. L'année 1855 correspond à celle de la création à la fois des *Deux aveugles* d'Offenbach, sur un livret de Meilhac et Halévy, et à celle de *Los dos ciegos*, adapté en espagnol par Luis Olona, à Madrid. Contrairement à toutes les adaptations en espagnol des œuvres d'Offenbach, *Los dos ciegos* est un cas particulier : la musique n'est pas d'Offenbach, mais de Francisco Asenjo Barbieri, chef de file des compositeurs et librettistes qui ont œuvré au retour de la zarzuela sur les théâtres espagnols du XIX^e siècle. Barbieri introduit cependant un « numéro intrus », tiré des *Deux aveugles*. C'est de cette première expérience que naît le dialogue entre un Offenbach français et un Offenbach espagnol. On lit d'ailleurs, à la page 223, que « toutes les œuvres mentionnées [...] reflètent une assimilation absolument spontanée du théâtre musical populaire français – l'opérette – de la part des agents de production et des auteurs de la zarzuela espagnole ». Enfin, l'année 1905 correspond à la création à Barcelone d'une version espagnole des *Contes d'Hoffmann*.

Chacune des trois périodes qui structurent le livre est caractérisée par une tendance – censure, liberté puis modération – qui conditionne la réception des œuvres représentées en général et, selon, l'auteur, celle des œuvres d'Offenbach en particulier. Ce découpage est opérant, en ce qu'il met en valeur la dimension sociale et politique tant du répertoire espagnol que du répertoire importé. L'exemple le plus troublant est peut-être celui, exposé dans le troisième chapitre, de *La Grande Duchesse de Gerolstein*. La censure interdit en 1868 sa version en espagnol, *La gran duquesa de Gerolstein*, alors qu'elle autorise *La Vie parisienne*, proposée en français, par la Compagnie Prioleau, au public madrilène du Teatro Francés, comme elle avait autorisé, quatre ans auparavant, la version en espagnol d'*Orphée aux enfers*, *Los dioses del Olimpo*, alors que la satire politique était au moins aussi acerbe ! Outre l'incohérence – soulevée et magistralement analysée – des censeurs, la rivalité entre les théâtres est aussi une réalité importante de la fortune des « zarzuelas » d'Offenbach. Francisco Salas et Francisco Arderius, respectivement à la tête du Teatro de la Zarzuela et de celui des Bufos madrileños, se disputaient la création des succès d'Offenbach. Les chapitres 6 et 7 sont à cet égard les chapitres les plus significatifs du « phénomène Offenbach » à Madrid, en ce qu'ils démontrent la formule choisie pour le titre, donnant à Offenbach un statut si particulier. En effet, le chapitre 6 étudie le cas de *Barbe-Bleue*, opéra-bouffe créé en février 1866 au Théâtre des variétés à Paris, qui possède, d'après le titre du chapitre, « plus de versions que d'épouses ». Devenu *Barba-Azul* grâce à l'arrangement réalisé par Antonio Hurtado et Francisco Luis de Retes, il est représenté le 27 mars 1869 au Teatro de la Zarzuela, pour le plus grand bonheur de Francisco Salas, qui a devancé Francisco

Arderius. Celui-ci est contraint de proposer une autre version, en trois actes au lieu des quatre de la version d'origine, et en vers, cette fois, écrite par Miguel Pastorfido et Salvador María Granés. Elle sera d'abord créée le 3 juillet de la même année, au Teatro Novedades de Barcelone, puis le 1^{er} octobre à Madrid. La concurrence est rude, tant les promesses de bénéfices sont grandes. Les chapitres 8 et 9 montrent une autre facette de la réception d'Offenbach. Enrique Mejías García a reconstitué le répertoire d'opérette joué par les onze compagnies italiennes qui ont sillonné l'Espagne entre 1877 et 1903. Outre qu'il offre un outil passionnant, ce tableau sert l'argument transnational et « intergenre » (p. 411) : italienne, française, viennoise, espagnole, chaque œuvre peut à la fois être considérée comme une opérette ou une zarzuela, quelle que soit la langue du livret, tant la question de la vie théâtrale dépasse celle du genre, à ce stade de l'étude. Pourtant, c'est peut-être au chapitre 7 que la véritable métamorphose d'Offenbach en compositeur de zarzuela a lieu. Enrique Mejías García restitue un moment clé, jusqu'alors peu connu, et que le lecteur découvre avec émotion : le séjour d'Offenbach à Madrid du 27 septembre au 14 octobre 1870. Outre les éléments biographiques qui conduisent le compositeur dans la capitale espagnole, ce développement nous offre un tableau des plus intéressants, celui des spectacles à l'affiche entre ces deux dates (p. 230). On découvre Leo Delibes et sa *Cour du Roi Pétaud* (devenue *Batalla de Reyes* en espagnol) au milieu des œuvres de Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide et Cristobal Oudrid, trois des compositeurs de zarzuela les plus célèbres au XIX^e siècle et, bien sûr, celles d'Offenbach. L'émotion touche à son comble lors du compte rendu de la soirée du 12 octobre, lors de laquelle Offenbach dirige lui-même, l'adaptation en espagnol de ses *Brigands*, devenus, sous la plume de Salvador María Granés, la « zarzuela » *Los brigantes*.

À la somme des dix chapitres, s'ajoutent les annexes (p. 413-466), une bibliographie et un index qui contribuent à faire de cet ouvrage un véritable outil de travail. Mais pour en rendre compte avec le plus de justesse possible, il faut souligner la qualité de sa narration, sa richesse documentaire, la solidité de sa démarche, et, enfin, son positionnement musicologique exigeant, qui inscrivent indéniablement *Offenbach, compositor de zarzuelas* dans le champ de l'histoire culturelle.

**Odette Martínez-Maler et Sandrine
Saule (coord.), *Théâtre et résistance des
républicains espagnols exilés. Entre ombre
et lumière, en France 1939-1945*, n°13-14 de
la revue *Exils et migrations ibériques aux
XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Riveneuve, 2022**

Florence Dumora et Marina Ruiz Cano
Le Mans Université

Recension publiée initialement dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, n° 30, 2023, <http://journals.openedition.org/ccec/14691>, DOI: [10.4000/ccec.14691](https://doi.org/10.4000/ccec.14691)

Vue d'ensemble

Dans cet ouvrage conséquent, de 443 pages, la continuité de la vaste œuvre culturelle de la Seconde République espagnole, en Espagne pendant la Guerre civile mais aussi en France, est mise en lumière. La vie de camp des réfugiés espagnols fuyant la Guerre Civile et le traitement indigne qu'ils y subirent, en raison de leur condition d'étrangers et de communistes (« rouges »), n'empêchèrent pas, tant s'en faut, une intense activité artistique et culturelle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Les Espagnols, alors, tirant parti de leur savoir-faire culturel, théâtral en particulier, eurent une part considérable, insuffisamment valorisée, dans la résistance, mais ils furent également victimes de tous les types de répressions infligés à ceux qui étaient désignés comme indésirables par l'Allemagne nazie et donc par le gouvernement de Vichy.

L'accent est mis sur les artistes et, particulièrement, sur le théâtre qui, ayant été popularisé dans l'Espagne républicaine, a continué à être mis en œuvre, non seulement pendant la Guerre Civile mais aussi, pendant la Seconde Guerre mondiale, où il a servi de moyen de liaison entre les Espagnols et la population

française pour faire passer des informations politiques et organiser des participations à la résistance.

L'ample documentation iconographique – photos, dessins et peintures exécutés dans les camps et même dans les villes françaises – illustre et complète de façon très appréciable le propos développé dans les divers articles. La dissémination de certaines iconographies et le groupement d'autres, numérotées, rendent compte du choix de ne pas établir des renvois systématiquement entre textes et illustrations.

Certains auteurs interviennent dans plusieurs travaux, ce qui manifeste l'extension et l'approfondissement de la recherche effectuée pour explorer la thématique abordée. De la même façon, des écrits se font écho : par exemple, la pièce de théâtre que les Espagnols auraient eu le droit de représenter pour Noël 1942, au camp de Mauthausen, évoquée par Antonia Amo Sánchez pour sa valeur thématique, revient dans l'entretien mené par Sandrine Saule auprès de Llibert Tarragó (chapitre « La fabrique de l'archive ») au sujet de Joan Tarragó, auteur d'une pièce écrite dans ce camp.

La variété des écrivains et artistes, des plus célèbres aux moins connus, la multitude des formations théâtrales et des organismes d'orientation et de régulation du théâtre, que ce soit pendant la Guerre Civile ou pendant la Seconde Guerre mondiale, le matériel graphique apportant un témoignage du vécu tout en portant à la connaissance du lecteur les talents artistiques de nombreux réfugiés donnent à ce volume une valeur documentaire indéniable.

À la saisie des changements et évolutions historiques à l'intérieur de la période abordées par les articles, s'ajoutent les réflexions sur la notion, le processus et la signification de l'archive, comme métadiscours éclairant la démarche historiciste et épistémique de l'ouvrage mais aussi l'humanisme inhérent au regard sur le passé incarné. Le lien avec le programme CAREXIL-FR (CARtas de Republicanos Españoles Refugiados y EXILIados en FRancia) est ainsi établi en toute cohérence et développé en dernière partie de l'ouvrage. D'ailleurs la fabrique de l'archive portugaise liant mémoire et théâtre, tout aussi dynamique, entre également dans le champ de ce volume, présenté par Marie-Christine Volovitch-Tavares.

Les appendices – chronologie générale, résumés des articles, présentations des auteurs, index des signes et abréviations – font de ce travail, qui, lui-même, puise aux sources de recherches antérieures, un outil profitable, à son tour, pour des investigations futures, et le rendent donc absolument fécond.

Le volume se clôt avec trois comptes rendus : deux portent sur des études historiques sur l'exil républicain et un autre présente la poésie d'Antonio Otero Seco, publiée intégralement pour la première fois en Espagne en 2021.

Les deux coordinatrices, Odette Martínez-Maler et Sandrine Saule, présentent le double numéro qui réunit documents et analyses dont le point commun est la résistance au fascisme européen à laquelle œuvrent les exilés espagnols.

Les chapitres

Un premier dossier, intitulé « Théâtre et résistance dans le centre de la France 1939-1945 : deux trajectoires singulières », présente d'emblée au lecteur un ensemble de documents visuels dont la valeur de témoignage historique est saisissante : fiche de travailleur étranger, portrait d'identification, programmes culturels, ou encore photos de groupes soudés par des projets communs. Réunis en un seul texte, les commentaires de ces documents sont placés après.

En rapport avec ces documents d'ouverture, l'étude qui suit, de Sandrine Saule, s'intéresse aux huit boîtes d'archives de Julián Antonio Ramírez et d'Adelita del Campo (AJARAC), et elle pénètre dans leur « hors champ » qui mène vers la vie de troupe théâtrale que ces deux figures ont animée dans diverses régions de la zone libre pendant leur exil. L'autrice développe également toute une réflexion sur l'évolution de la conscience politique et historique engagée dans le processus d'archivage de ces « vaincus du franquisme » qu'a entrepris la Biblioteca Nicolau Primitiu de la ville de Valence (Espagne). Elle souligne l'engagement antifasciste de ces deux figures, leur rôle dans la démocratisation culturelle et la création de réseaux de solidarité entre les exilés mais aussi leur engagement, dès leur retour à Alicante à la fin des années 1970, pour la conservation du patrimoine culturel des exilés valenciens par les liens tissés avec des milieux associatifs et universitaires.

Dans la seconde rubrique, intitulée « Résister au fascisme européen sur toutes les scènes », le premier article, signé Geneviève Dreyfus-Armand, rend compte de la continuité de l'effort culturel, d'instruction et de formation qui a marqué l'activité des artistes et intellectuels depuis la Seconde République, y compris dans les zones de front, jusqu'à l'exil et à la vie dans les camps français. Cependant, la politique des camps, qui visait à limiter l'influence des groupes qui s'y formaient, se solda par des déplacements ayant pour conséquence les mélanges de nationalités, dans des groupes disséminés en particulier en zone libre. La soumission du gouvernement de Vichy aux critères de discrimination des nazis aboutit, en 1941 et 1942, à des rafles dans ces groupes de travailleurs (GTE), asservis à toutes sortes de tâches. La diversité des artistes qui s'y trouvaient en fut modifiée et, surtout, ceux qui échappèrent à la discrimination antisémite s'orientèrent vers la lutte armée clandestine.

C'est plus particulièrement aux groupes de travailleurs étrangers (GTE) du Limousin que s'intéresse Tiphaine Catalan. Elle met en évidence l'évolution historique, entre 1939 et la période postérieure à la débâcle, puis à partir de 1944, qui affecte les GTE, presque exclusivement espagnols. Elle explique aussi, à l'appui d'exemples et de portraits, comment, malgré le traitement répressif auquel étaient soumis les Espagnols, ces derniers ont réussi à se lier à la résistance.

L'étude de Sébastien Garcia, illustrée de cartes, concerne l'Auvergne ; l'auteur expose les mécanismes de démantèlement et de répression politiques, la constitution d'un appareil juridico-policié vichyste et l'assujettissement systématique des Espagnols aux grands travaux et au STO (1943). Leurs stratégies

d'évitement se mettent en place, contribuant à établir des maquis, particulièrement dans le Cantal. Le théâtre (Julián Antonio Ramírez et Adelita del Campo) est un facteur de liaison et d'organisation de la résistance. Les initiatives personnelles jouent un rôle fondamental dans la résistance en marge du projet de Reconquête de l'Espagne conçu par le Parti communiste espagnol.

La troisième rubrique, « Les engagements artistiques et résistants d'Adelita del Campo et de Julián Antonio Ramírez », est composée de quatre articles qui mettent en lumière les stratégies pour développer un travail artistique au service de l'engagement politique, notamment en lien avec la reconstruction du PCE en exil. L'article de Jean-Claude Villegas se centre sur la figure d'Adelita del Campo. Ce travail est fondé sur les témoignages oraux de Miguel Orts, Antonio Gardó et Claudio Villegas, qui partirent en exil en 1939 avec Adela Carreras, plus tard devenue Adelita del Campo (du camp de concentration). Elle avait déjà travaillé comme artiste en Espagne dans le *Teatro del frente* avant de s'engager dans le projet de création d'un programme collectif d'activité culturelle au camp d'Argelès-sur-Mer, où elle rencontre Julián Antonio Ramírez. Tous les deux quittent Argelès-sur-Mer et arrivent aux camps de Gurs et de Saint-Cyprien, où ils continuent de s'investir dans leur activité politique et culturelle et parviennent à établir des contacts clandestins avec les réfugiés de plusieurs camps grâce à l'activité théâtrale.

Mar Bresson Arregui met en lumière justement le rôle de la scène dans l'action antifasciste sous l'Occupation, ce qui fut possible grâce à l'activité théâtrale itinérante des Groupements de travailleurs étrangers (GTE), dont le noyau d'activité se trouve dans le 662^e GTE, où émerge le groupe théâtral. Étant donné le contexte politique, c'est là un véritable acte politique et de résistance. La troupe va rayonner dans plusieurs camps grâce au soutien du capitaine Nicolas Rougier, qui joue un rôle stratégique dans le développement de la compagnie, comme le souligne l'auteur à plusieurs reprises, en complétant son étude avec des détails sur la mise en scène (décor, musique, costumes). La forte présence de l'imaginaire populaire dans les numéros contribue à renforcer la cohésion et le sentiment d'appartenance. L'aspect folklorique des spectacles permet, d'ailleurs, de cacher quelques symboles aux consonances politiques.

Manuel Aznar Soler revient sur la figure d'Adelita del Campo, rappelant son adhésion à l'organisation anarchiste *Mujeres libres* pendant la guerre ainsi que sa participation à la revue *Espectáculos*, publiée à Paris avec l'appui de la *Unión General de Trabajadores* et dont la ligne éditoriale, clairement antifranquiste, était en faveur de la République espagnole. Adelita del Campo fait partie du Comité de France de la *Federación Española de Industria de Espectáculos Públicos* (FEIEP), qui soutient économiquement les ouvriers basques en grève : ceux-ci inspirent le premier texte dramatique de Jorge Semprún, *Soledad*, écrit en français et récemment publié par la maison d'édition Renacimiento dans *Teatro completo*. L'auteur de l'article tient enfin à reproduire intégralement un article qu'Adelita del Campo publia en 1947 dans *Espectáculos* afin de le sortir de l'oubli. L'article, intitulé « Théâtre du peuple et pour le peuple », est un plai-

doyer pour le théâtre social et politique, et charge contre le théâtre commercial et de masses qui anesthésie le peuple. Manuel Aznar Soler souligne également l'engagement politique d'autres dramaturges, dont Alejandro Casona, qui interdit la mise en scène de ses textes en Espagne afin de montrer son opposition au régime franquiste, ce qui constitue aussi un acte de résistance à travers l'art.

Julián Vadillo Muñoz signe, pour clore cette rubrique, un article éminemment historique qui laisse de côté l'aspect artistique pour porter son attention sur le devenir du Parti communiste d'Espagne en exil. Il retrace l'activité politique de Julián Antonio Ramírez et son adhésion au PCE depuis la Guerre d'Espagne. Il montre comment les Républicains en exil, dont Julián Antonio Ramírez, rejoignirent la Résistance puis prirent le maquis. Après avoir fait allusion aux réunions des organisations antifranquistes à Toulouse, l'auteur examine le poids grandissant du PCE, ses divergences avec la CNT et, enfin, son déclin, à cause de ses liens avec le PCF et la répression subie, qui interdit aussi bien le PCE que son organe de presse, *Mundo Obrero*.

La quatrième rubrique, « Créer face à l'extrême », commence par un article, déjà paru en 2011 mais republié, ici, dans sa version française, de Mario Martín Gijón. Y sont exposées les deux modalités du théâtre pendant la Guerre Civile, avec, d'une part, un théâtre du front, didactique, pratique et propagandiste, spécialement à l'attention des soldats. Ce théâtre, caractérisé par des œuvres courtes, parfois hybrides de poésie théâtralisée, emploie des procédés innovants de brouillage des instances (public/acteurs). D'autre part, le théâtre de l'arrière a représenté, au contraire, des pièces plus traditionnelles, ou bien idéalisant les combattants. Beaucoup plus dépendant des fluctuations gouvernementales, à partir de 1937, ce théâtre fait des percées sur le front en adaptant ses contenus à la situation militaire de la zone de ses représentations.

Puis, un second article de Geneviève Dreyfus-Armand, suivi de photos illustrant son propos, expose des « vies » d'artistes espagnols qui, internés dans les camps français, ont, pour beaucoup, sublimé leurs vicissitudes avec l'art, ou bien n'ont pu créer qu'une fois libres. L'itinéraire de ces personnes laisse des traces dans le patrimoine français (mairie d'Agde, de Septfonds), les enracina dans diverses villes de l'Hexagone, ou bien les mena aux États-Unis, en Amérique Latine ou de retour dans leur terre natale. Peinture, dessin, photographie, sculpture, céramique et écriture, mais aussi artisanats de fortune manifestent la dynamique vitale de ces intellectuels et artistes déroutés doublement, par l'histoire de leur pays et par leur sort en France.

L'étude de Cécile Vilvandre-Cañizares, la troisième de cette rubrique, porte sur le dessinateur catalan Josep Bartolí, réfugié en 1939, après avoir combattu pour la République à partir de 1937. Déplacé dans sept camps français puis envoyé à Dachau, il dessine pour faire, avec les moyens du bord, un « reportage » sur les Républicains réfugiés en France et leur condition de victimes. Sa dénonciation des mauvais traitements vise une France pénétrée de fascisme qui n'est pas la France authentique des valeurs de la démocratie. L'œuvre dessinée de Josep Bartolí est relayé par le reportage photographique de son neveu, le film

documentaire de Vincent Marie et le dessin filmé d'Aurel. L'émergence de tout cet univers d'expressions artistiques différentes dépend de la transmission familiale et du travail de mémoire individuelle qui ont eu un impact sur l'entreprise, certes tardive, d'un travail de mémoire collective par les autorités municipales de Rivesaltes, dans ce cas.

Cette rubrique s'achève avec une étude des pièces de théâtre abordant l'internement des Espagnols dans les camps. Son autrice, Antonia Amo Sánchez, se fonde sur un appareil théorique qui précise les concepts liés aux questions de la mémoire, de sa constitution dans l'histoire compte tenu des ruptures de transmission (silence) et des vécus traumatiques. Cette production théâtrale se compose de deux groupes : d'une part, les pièces émanant des « plutons », ceux qui ont vécu l'enfer et en sont revenus et, d'autre part, les créations des « orphées », de la jeune génération, qui construisent à partir de leur connaissance d'un passé – histoire – théorique, morcelée, distancée. Paradoxalement les seconds ne puisent pas à la source des premiers. C'est si vrai que l'œuvre de Jorge Semprún, qui aurait pu fournir un lien dans la transmission défectueuse d'une génération à l'autre, n'a pas été mise à profit dans ce sens par les jeunes auteurs.

**Sonia Delaunay, *Tremos al sol*. Traducción
de Carmen Cortés Zaborras y Alexandra
Bouteaux, Castellón, Universitat
Jaume I, col. “Sendes”, 2021, 204 páginas.
ISBN: 978-84-245-18951-4**

101

**Isabel Florido Miguel
Universidad de Málaga**

Sonia Delaunay (1885-1979) era lo que hoy denominaríamos una artista multidisciplinar, una de las pintoras de vanguardia más aventajadas. Junto a su marido Robert Delaunay, crearon el simultaneísmo, fueron los primeros en emplear el color para crear espacios, formas y perspectivas. Defensora acérrima de la integración de las artes con la vida real, trabajó también las artes «decorativas», desde la fabricación de sus famosos vestidos simultáneos hasta la decoración de tapicerías de coches, pasando por el interiorismo o la pintura de murales y carteles.

En estas memorias, en las que se entremezclan los diálogos transcritos, los diarios y las narraciones en cursiva en las que intervienen Patrick Raynaud y Jacques Damase, se hace una radiografía de la vida de la autora, marcada por su infancia en Rusia, su convivencia y colaboración artística con su marido, sus innumerables viajes por Europa, su relación con los artistas de la época, su ideario artístico y su incansable lucha por el reconocimiento de su obra y, sobre todo, de la de su marido.

Este volumen contiene la primera traducción a nuestra lengua de la autobiografía de Sonia Delaunay, realizada por Carmen Cortés Zaborras y Alexandra Bouteaux, con introducción de Carmen Cortés Zaborras y de la catedrática de Historia del arte Maite Méndez Baiges, y abundantes notas de Carmen Cortés Zaborras. Fue publicado en 2021, es decir, treinta y tres años después del libro original de Delaunay. Las memorias están estructuradas en catorce capítulos en los que se narra, de forma cronológica, aunque no siempre de manera precisa, la trepidante vida y obra de Delaunay.

Tanto la introducción del presente libro como el posfacio de Jacques Damase constituyen una verdadera loa a la encomiable obra de Sonia Delaunay. En la

introducción se pone especialmente de relieve el hecho diferenciador que existe en numerosas ocasiones cuando hablamos de *una* artista y el impacto que tiene en su obra y en su vida su condición de mujer, así como su visión revolucionaria y colectiva de la pintura, con la que trató de superar la concepción burguesa del arte del momento.

En el posfacio, que empieza con la preparación de la primera gran retrospectiva de Sonia en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, Damase hace un recorrido por los éxitos de Delaunay que, por otro lado, quizás, habían tardado demasiado, sus viajes, su colaboración con los artistas más jóvenes y su visión vanguardista de la moda y la pintura. Asimismo, hace un elogio de su modestia, su sencillez, su generosidad y su propia visión del mundo y del arte. Llama la atención el hecho de que diga que su pintura «no es en absoluto femenina» (p. 189), con lo que retoma esta consideración ancestral (y patriarcal) de que cada sexo concibe necesariamente el mundo, y, en este caso, el arte, de forma diferente, lo que contrasta con la opinión de la propia Delaunay cuando le preguntan por «las mujeres pintoras», a lo que de forma natural contesta que «hay buenas y malas como ocurre con los hombres» (p. 172).

Antes de empezar las memorias, aparecen dos poemas, uno del surrealista Philippe Soupault en el que habla de la familia Delaunay, el otro, un fragmento de *La moda que viene* (1924) de Joseph Delteil, poema que ilustrará la propia Delaunay.

No es casualidad que la primera frase del capítulo 1, «Colores de mi infancia» (pp. 29-34), haga referencia al hecho de que Robert y Sonia Delaunay nacieran el mismo año, esto marcará el resto del relato, que, en gran parte, va a girar en torno a su marido. En este capítulo habla sobre su infancia en Ucrania y Rusia y sobre su intransigencia, que ya cultivaba desde los tres años. Durante esta etapa, gracias a su tío, vivió la comodidad de la vida burguesa, tuvo la oportunidad de visitar museos y monumentos en San Petersburgo y estuvo rodeada de poesía, pintura y música. El capítulo termina con su viaje a Alemania para estudiar arte en la Universidad. Cabe resaltar su constante crítica del academicismo y el estilo *pompier*, así como su amor temprano por el color puro, inspirada por los trajes del campesinado ucraniano.

En el capítulo 2, «Cinco jóvenes rusas en París» (pp. 35-36), cuenta su llegada a esta ciudad, donde se instaló en una pensión con otras cuatro jóvenes rusas y asistió a clases de pintura. En este capítulo, Sonia vuelve a criticar la visión burguesa del arte, así como la falta de innovación y, aunque sus primeros cuadros son de clara inspiración fauvista, aspira a sobrepasar esta tendencia. Finalmente, habla de su matrimonio de conveniencia con el crítico y marchante Wilhelm Uhde.

Robert irrumpe en su existencia en el capítulo 3, «Robert, pájaros y plantas» (pp. 37-42), y Sonia hará un recorrido por su vida y su personalidad, del que se desprende la profunda admiración que sentía por él. Habla de su amor por la naturaleza y de cómo se reflejaba en sus cuadros únicamente mediante el uso del color, de su combatividad y su vitalidad, aunque también menciona el hecho de que no tuviera intención de cuidarla, algo que le ocurrirá también con su hijo y que no deja de ser significativo. También hace especial mención de la infancia y juventud

de su esposo en el seno de una familia aristócrata marcada por la apariencia y el lujo, que Robert despreciaba profundamente.

El título del capítulo 4, «¿Queréis jugar a vivir?» (pp. 43-51), muy representativo de la vida a la que la pareja aspiraba, que, por otra parte, pudieron tener mientras la familia de Sonia los mantenía, terminó pronto. En este capítulo se habla de los primeros años de matrimonio de los Delaunay, del nacimiento de su hijo, de sus encuentros con otros artistas (Apollinaire, Kandinsky...). Sobre todo, Sonia vuelve a exponer la naturaleza vanguardista del arte de Robert, que había superado, ya en los años 1910, corrientes como el neoimpresionismo y el cubismo, al aplicar en esta época la ley del contraste simultáneo de los colores e introducir el movimiento de la luz en la obra *Homenaje a Blériot*. Aunque tenían visiones parecidas en cuanto al color y la innovación artística, Sonia pone de relieve la concepción científica de Robert en contraste con su proceso artístico puramente intuitivo.

En el quinto capítulo, «Las luces de la ciudad» (pp. 53-69), la artista rememora el momento en el que empiezan a instalar farolas eléctricas en algunas avenidas de París y Robert se apasiona al investigar estas nuevas luces, similares a las de la luna y el sol. Por otro lado, habla de la incompreensión que sufre la pareja por parte de sus colegas de la época y del hecho de que su arte solo parecían entenderlo algunos de sus amigos poetas como Apollinaire y Cendrars. La pareja integrará, como se repite a lo largo del libro, la poesía en sus cuadros, con lo que trataban de no reducir el arte abstracto a una pura convención, a una búsqueda estrictamente formal o geométrica. Buen ejemplo de ello es la ilustración que acompañó uno de los poemas de Cendrars, considerada como un primer intento de «simultaneidad escrita» (p. 63). También habla de Apollinaire, quien pretendía reconciliar las diferentes corrientes existentes en la época dentro del movimiento cubista y acuñó la denominación «cubismo órfico» (p. 62).

«El señor puñetazo» es el título del capítulo 6 (pp. 71-75), un apodo que se ganó su marido por una violencia dialéctica que nuestra autora admiraba, pero que trataba de evitar, una nueva marca distintiva de las imposiciones de género a la que ni Sonia ni Robert eran ajenos. Aprovecha una anécdota en la que hace referencia a Chagall, que da pie a que ambos critiquen los intereses económicos y la vanidad que observan en él y, en general, en el mundo del arte, recoge una concepción común a Robert y a ella misma, la de crear sin pensar en el dinero. Esto los llevó a buscar una nueva comprensión del color, convencidos de que, sin duda, iban a ser los pioneros y harían evolucionar el arte hacia una nueva forma creativa, no destructiva como lo era el cubismo picassiano.

En el capítulo 7, «Un largo verano» (pp. 77-85), Sonia Delaunay relata la estancia de la pareja en la península ibérica, entre 1914 y 1920, un verdadero punto de inflexión en su concepción artística, por la luminosidad, los colores y la animación de sus lugares. De nuevo aparece la exclusividad en los cuidados de Sonia ante la enfermedad de su hijo y de la criada. Especialmente en Portugal, los colores de la fruta, la calidad de la luz, las ropas de las mujeres les permitieron partir de la realidad para alcanzar la abstracción, lejos del intelectualismo, en su búsqueda de una mayor exaltación del color. El capítulo termina con el éxito del montaje del ballet

de Cleopatra por Nijinsky, con decorados y vestuario de los Delaunay, al que se añade la loa del ensayista Guillermo de Torre hacia nuestra autora, en la que ponía de relieve, además de la belleza, la ubicuidad de su arte, en murales y carteles, pero también en la decoración del hogar.

En el capítulo 8, «La Bande Delaunay» (pp. 87-95), la pareja vuelve a París en parte por la publicación del manifiesto dadaísta de Tzara, que coincide con su ideario artístico. En este capítulo se describe la nueva vanguardia, con pintores y poetas como Soupault, Tzara, Breton, Crevel o Delteil que se reunían alrededor de la pareja. De este capítulo cabe destacar la descripción de Crevel tanto del hogar de los Delaunay como de la hospitalidad de Sonia. También de la preparación del vestuario de *El corazón a gas* de Tzara, que asombró a Crevel por su audacia, quien, de hecho, habla incluso de la creación de criaturas, más que de trajes inanimados. Como mencionábamos en la introducción, Sonia ilustró el poema de Delteil *La moda que viene*, cuya declamación también generó una enorme sorpresa.

En «Casa Delaunay», el noveno capítulo del libro (pp. 97-102), se describe una época de grandes dificultades económicas para los Delaunay. Esto la lleva a la apertura de una tienda y la convierte en mujer, artista y patrón, lo que le provoca una enorme contradicción ideológica y un gran desgaste físico y emocional. En este capítulo, se muestra la influencia que tendrá Sonia en la moda posterior, tanto en los motivos geométricos como en el propio concepto de *prêt à porter*; de hecho, muchas de sus telas-patrón serán copiadas en innumerables ocasiones. Sin embargo, para Sonia, esta actividad constituía fundamentalmente una caja de resonancia que permitía acercar sus ideas al gran público. Finalmente, tras la depresión de 1929, cierra el negocio y se entrega en exclusiva a la pintura pura.

En el capítulo 10, «Años de libertad» (pp. 103-109), los Delaunay, entre los años 30 y 40, vuelven a sus vidas de artista. En este capítulo se recogen explícitamente diálogos con Damase, Sonia habla de la vuelta a la cotidianidad con Robert y le cuenta a Damase las vacaciones de la pareja en Bretaña, donde Robert encontró su inspiración en las piedras grabadas de *l'Île-aux-Moines*. También le cuenta el plagio de Arp en la decoración del café de *l'Aubette* en Strasbourg, y de cómo empieza el período inobjetivo de Robert, que marcó toda su obra posterior y en el que Sonia influyó de forma decisiva. Vuelve a criticar a los surrealistas y menciona que retomará su diario, aunque este no se haga explícito hasta el capítulo 12. El capítulo termina con una nueva mención al arte adelantado de su marido, pionero en la asociación del arte mural y monumental.

En «Explosión de mayo» (pp. 111-118), correspondiente al capítulo 11, Sonia se centra en el encargo de la decoración de la Exposición Universal de 1937. A pesar de la descripción idílica que hace el periodista Maréchal de los trabajos de Delaunay y del resto de los pintores de los equipos que formaron, la pareja sufrió numerosos reveses debido al arquitecto y a los propios pintores, llegando incluso a mandar una carta a Blum, presidente del Frente Popular. A pesar de todo, el proyecto fue un éxito alabado por ministros y periodistas de todo el mundo, gracias a esa suerte de *meta-obra* que representaba a la perfección el dinamismo y el progreso de la

época. El capítulo termina con la preparación de los Salones de las Nuevas realidades que marcan el fin de la hegemonía cubista, y con la enfermedad de Robert.

A partir del capítulo 12, «Soledad y fidelidad» (pp. 119-129), la escritura adopta la forma de un diario, que comprende el periodo que va desde el 24 de octubre de 1941 hasta el 19 de diciembre de 1942. Comienza con la muerte de Robert Delaunay y con la narración del modo en que, desde el mismo momento de su muerte, Sonia emprende un largo periplo para reunir toda la obra y toda la documentación posible sobre su marido para que fuera reconocido como se merecía. Recoge también conversaciones con Delteil o Arp, los viajes por el sur de Francia y sus desencuentros con marchantes, todo ello en el contexto de la Ocupación alemana.

En el penúltimo capítulo, «La vida, la vida que empieza una y otra vez» (pp. 131-165), ostensiblemente más largo que los demás, en el que reitera su objetivo vital de dar a conocer el valor de la obra de Robert, Sonia muestra por primera vez de forma explícita su ideología política. Esta no deja de ser contradictoria: en ocasiones defiende el comunismo y la revolución en general, mientras en otros momentos critica su propaganda, defiende la política del general de Gaulle y, al mismo tiempo, considera el socialismo de izquierdas como la única vía posible. En este caso, también su relato está marcado por la anécdota y el pensamiento desordenado y extremadamente sintético: habla de la lectura de libros, de sus encuentros con artistas, de su evolución anímica y, sobre todo, de los logros progresivos para alcanzar sus objetivos. Así, Sonia va a conseguir exposiciones retrospectivas, libros, el de Skira, por ejemplo, en los que se muestra a Robert como uno de los más grandes de su generación, de modo que, antes de su propia muerte, lo sitúa en el lugar que debía ocupar dentro de la Historia del Arte.

Finalmente, en el capítulo 14, «El sol de medianoche» (pp. 167-183), Sonia relata sus últimos años de vida tomando como base su diario. En él vuelve a mencionar las cuestiones políticas, ya con tintes claramente conservadores, critica la situación en Argel y las protestas de mayo del 68. Reflexiona también sobre la industrialización y la superproducción en el arte; la democratización de la moda, tal como había previsto; presenta sus nuevos proyectos artísticos; alude a diversos reconocimientos a su obra y pone de relieve la importancia de Damase en la difusión de su producción como artista autónoma de su marido.

A modo de conclusión, podemos decir que este libro va a permitir al lector, entre la anécdota y la descripción de la concepción artística de los Delaunay, conocer la progresión y las rencillas de las vanguardias a lo largo del siglo XX, las relaciones personales entre Sonia Delaunay y los artistas más representativos durante casi tres cuartas partes del siglo, también la abnegación por su marido y su obra. Pero, sobre todo, podrá el lector darse cuenta de la enorme importancia de esta artista en artes tan dispares como la moda, la cartelería o la pintura, cuya influencia, ahora plenamente reconocida, llega hasta nuestros días.

