



HAL
open science

Locus amoenus-locus horridus : les représentations du paysage en Espagne au Siècle d'Or dans les textes et les images

Cecile Devos

► **To cite this version:**

Cecile Devos. Locus amoenus-locus horridus : les représentations du paysage en Espagne au Siècle d'Or dans les textes et les images. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030094 . tel-04237848

HAL Id: tel-04237848

<https://theses.hal.science/tel-04237848v1>

Submitted on 11 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

LECEMO - Les Cultures de l'Europe Méditerranéenne Occidentale -

EA 3979

ED 122 – EUROPE LATINE ET AMÉRIQUE LATINE

Thèse de doctorat en Études hispaniques

Cécile DEVOS

Locus amoenus-locus horridus :
les représentations du paysage en Espagne
au Siècle d'Or, dans les textes et les images

Thèse dirigée par

Monsieur le professeur Pierre CIVIL

Soutenue le 3 décembre 2022

Jury :

M. Pierre Civil, Professeur des universités émérite (Sorbonne Nouvelle)

M. Emmanuel Marigno, Professeur des universités (Université Jean-Monnet - Saint-Etienne)

Mme Christine Orobitg, Professeur des universités (Université d'Aix-Marseille)

Mme Hélène Tropé, Maître de conférence Habilitée à diriger des recherches (Sorbonne Nouvelle)

Remerciements

Je souhaite d'abord exprimer ma profonde reconnaissance envers mon directeur Pierre Civil. Merci pour votre humanité, votre confiance, votre bienveillance à mon égard et le soutien dont vous avez fait preuve durant ces six années. Nos discussions toujours extrêmement enrichissantes m'ont beaucoup appris pendant toutes ces années.

L'école doctorale Europe latine – Amérique latine avec ses ateliers, ses séminaires et ses conférences a été un espace de rencontres, d'échanges et de réflexion extraordinaires. Merci d'avoir cru en moi et de m'avoir accordé ce temps si précieux, notamment lors de la Journée d'Etudes que j'ai organisée le 2 juin 2022.

À ma mère qui a été la première à me lire et à m'encourager, à Sébastien Pruvost pour ses corrections minutieuses, à Bénédicte Torres pour ses conseils avisés et sa sérénité, à Roxanne Mamet pour l'espace de paroles qu'elle m'a laissé prendre et la confiance qu'elle m'a accordée, ainsi qu'à mon entourage qui m'a soutenue pendant ces années et sans qui je n'aurais pu donner une forme aboutie à ce travail.

Remarque préliminaire

L'objectif de cette thèse est d'analyser la façon dont les pratiques littéraires et picturales sont mises en relations autour du thème du paysage. C'est d'abord en étudiant le contexte artistique de l'Europe des XV^e et XVI^e siècles que nous avons compris comment évoluaient et se développaient ces pratiques au XVII^e siècle.

Alors que tout porterait à croire que le paysage n'est que paysage, à savoir un composé de nature, décor d'un récit, arrière-plan ou fond d'un tableau, l'étude que nous entreprenons révèle bien davantage.

Nous voulons préciser que ce travail utilise quelques outils d'analyse de l'image mais ne prétend pas analyser les images dans leur entièreté. Le but est de comprendre le rôle du paysage dans les quelques œuvres picturales choisies et de se centrer principalement sur le motif rocheux. Il en est de même pour les œuvres littéraires sélectionnées pour l'étude de cet axe de recherches.

Table des matières

Introduction.....p. 11

Première partie : Nouvelles approches critiques du paysage en Espagne (ses influences en Italie, en Europe du Nord et en France aux XVI^e et XVII^e siècles).....p. 18

Chapitre 1. Réflexions autour des notions de lieu, d'espace, de nature et de paysage.....p. 19

1. Naissance du paysage ou renaissance du paysage en Occident : entre redécouvertes et innovations.....p. 20

1.1 Apports théoriques français du XVII^e siècle.....p. 20

2. Définitions du paysage ou le contour d'une notion.....p. 21

3. Approches critiques sur le paysage aux XVI^e et XVII^e siècles.....p. 27

4. Etudes et conceptions modernes du paysage.....p. 30

4.1 Définition des termes.....p. 30

4.2 Nouvelles approches du paysage.....p. 32

a. Le lieu pictural.....p. 32

b. Le paysage : cadre, objet ou sujet ?p. 32

c. Le paysage : mouvements et dynamisme.....p. 35

d. Le paysage, de la création à la réception.....p. 35

e. Un genre libérateur.....p. 36

f. Le paysage, un processus créatif complexe.....p. 37

g. Paysage : description ou récit pictural ?.....p. 38

h. Paysage et mémoire.....	p. 41
----------------------------	-------

Chapitre 2 : Nature et paysage dans la peinture flamande et hollandaise, dans la peinture classique française.....p. 45

1. Le Siècle d'Or, entre influences et échanges.....	p. 45
1.1 Cartographie et paysage.....	p. 50
2. Écrits théoriques du XX ^e et XXI ^e siècle sur la peinture flamande du XV ^e et XVI ^e siècle...	p. 52
2.1 Écrits théoriques sur la peinture flamande du XVII ^e siècle.....	p. 53
2.2 Regards contemporains sur la peinture flamande du XVII ^e siècle.....	p. 54
3. Écrits théoriques françaises du XX ^e et XXI ^e siècle sur la peinture du paysage du XVII ^e siècle.....	p. 55

Chapitre 3 : Le paysage et ses éléments au XVI^e et au XVII^e siècle : mise en regard des théories picturales italiennesp. 60

1. Le paysage dans les traités artistiques italiens du XV ^e au XVII ^e siècle.....	p. 60
1.1 Leon Battista Alberti (1404-1472)	p. 61
1.2 Léonard de Vinci et le point de vue.....	p. 63
1.3 Giorgio Vasari (1511-1574), entre le pinceau et la plume	p. 66
1.4 Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600).....	p. 67
1.5 Federico Zuccaro (1540-vers 1609).....	p. 68
1.6 Giovanni Battista Agucchi (1570-1632)	p. 69

Chapitre 4 : La peinture de paysage dans l'Espagne du Siècle d'Or.....p. 72

1. Le paysage dans les traités artistiques espagnols des XVI ^e et XVII ^e siècles.....	p. 72
1.1 Francisco Pacheco (1564-1644).....	p. 73

1.2. Vicente Carducho (1576-1638)	p. 75
1.3. Antonio Palomino (1655 -1726).....	p. 77
2. Peintres espagnols de paysage au XVII ^e siècle.....	p. 79
2.1 Domínikos Theotokópoulos (1541-1614).....	p. 79
2.2 Felix Castello (1595-1651).....	p. 80
2.3 Francisco Collantes (1599-1656).....	p. 80
2.4 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660).....	p. 81
3. Le goût pour le paysage en Espagne.....	p. 82
3.1 Influences du classicisme français dans les collections royales espagnoles.....	p. 82

Deuxième partie : Symbolique des paysages littéraires et artistiques Aux XVI^e et XVII^e siècles.....p. 86

Chapitre 1 : Le *locus amoenus* ou un paysage ambigu, source de bonheur et de désespoir des bergers.....p. 87

1. Le <i>locus amoenus</i> écrit, décrit et imaginé au XVII ^e siècle en Espagne et en France.....	p. 87
a. Dialogue avec le Paradis terrestre et mythique chez Lope de Vega.....	p. 87
b. Dialogue entre la roche terrestre et la roche maritime	p. 91
2. Le <i>locus amoenus</i> : un paysage de lamentations dans l'écriture poétique espagnole....	p. 93
a. Les motifs naturels écrits et décrits chez Garcilaso de la Vega.....	p. 93
b. Le relief rocheux dans le décor théâtral espagnol.....	p. 98
c. Le paysage dans le décor théâtral lopesque.....	p. 100
3. Un paysage codifié entre unicité et multiplicité du lieu.....	p. 102
a. Paysage et portrait en Italie.....	p. 102
b. Poussin, du <i>locus amoenus</i> au <i>locus horridus</i>	p. 105

Chapitre 2 : Le *locus horridus*, entre répulsion et attraction.....p. 113

1. Entre la menace d'un temps infernal et la présence de l'Enfer.....p. 114
 - a. La tempête et le motif de la roche.....p. 114
1. 2. Le *locus horridus* : le lieu de toutes les peurs.....p. 119
 - a. Un lieu ou des lieux ?.....p. 119
 - b. *L'Enfer* de Dante.....p. 120
2. Des mots aux maux ou les empreintes d'un motif.....p. 122
 - a. Violence des sentiments, violence des éléments naturels.....p. 122
 - b. Le *locus horridus* et la temporalité.....p. 125

Chapitre 3 : Religion et paysage : variation autour de lieux antagoniques en apparence.....p. 129

1. Le *locus horridus* : lieu effrayant, salvateur et sacré dans l'Europe du XV^e au XVII^e siècle.....p. 129
 - 1.1 Le paysage chrétien.....p. 130
 - a. Le relief rocheux dans les paysages religieux italiens.....p. 131
2. L'illustration du paysage comme motif principal.....p. 135
 - a. Traitement du motif rocheux chez Patinir (1483-1524)p. 138
 - b. Le paysage dans la pénitence.....p. 136
3. Le paysage mystique.....p. 145
 - a. Saint Jérôme dans la poésie d'Adrián de Prado.....p. 145
 - b. Un lieu favorable à l'introspection mystique.....p. 148
 - c. La montagne à valeur d'*exemplum*, entre dévotion et méditation..... p. 150

Troisième partie : Des montagnes d'Arcadie aux rochers de Tolède...
.....p. 155

Chapitre 1 : De l'inspiration à l'expression parnasienne chez Francisco de Quevedo.....p. 156

1. Théorie et littérature autour de Quevedo.....p. 156
2. Le mont Parnasse : une montagne physique.....p. 158
 - 2.2 Études théoriques sur le Parnassep. 159
 - 2.3. Un Parnasse italien comme modèlep. 163
 - 2.4. Le Parnasse en France au XVII^e siècle.....p. 165
3. Le mont Parnasse : une montagne symbolique.....p. 166
 - 3.1 Les représentations visuelles du Parnasse au XVII^e siècle.....p. 166
4. La fortune iconographique du Parnasse.....p. 167
5. Fonction des titres des œuvres “parnassiennes” de Quevedo.....p. 181
 - a. *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, de 1648.....p. 181
 - b. *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español*, de 1702.....p. 185
 - c. Vers un Parnasse « académique » ?.....p. 190

Chapitre 2 : Le paysage dans la poésie de Góngora.....p. 194

1. Góngora et la représentation poétique du paysage dans la *Fábula de Polifemo y Galatea*.....p. 195
 - a. Le motif de la roche : apparition, association et symbolique.....p. 196
2. Góngora et la représentation dramatique du paysage dans *Las Soledades*.....p. 197
 - a. Emploi et symbolique du lexique du paysage dans la « *Soledad primera* ».....p. 197
 - b. Présence et symbolique du motif du rocher.....p. 200
 - c. La symbolique du motif du rocher dans les paysages de la « *Soledad segunda* ».....p. 201

3. La représentation dramatique du paysage dans <i>Las Soledades</i>	p. 205
Chapitre 3 : Le rocher dans la peinture du Greco et Velázquez.....	p. 210
1. Entre la représentation urbaine, naturelle et et irréaliste chez Le Greco.....	p. 211
a. Représentation et liberté.....	p. 216
b. Représentation et identité.....	p. 216
c. Quelle vision topique adopter dans la <i>Vue de Tolède</i> : <i>locus amoenus</i> ou <i>locus horridus</i> ?.....	p. 218
2. Le rocher, support et motif de réconfort	p. 219
3. S'élever pour mieux dominer ?.....	p. 221
a. Entre protection et domination.....	p. 222
b. Paysages imaginaires, fantasmés ou concrets ?.....	p. 223
c. Les portraits équestres du Buen Retiro.....	p. 227
Chapitre 4 : L'expression de la nature dans la prose narrative cervantine.....	p. 237
1. <i>La Galatea</i> , paysage-cauchemar, paysage-rêve : l'onirisme bucolique	p. 237
2. Le paysage dans le récit pastoral du <i>Don Quijote de la Mancha</i>	p. 242
a. De l'origine de la présence du paysage dans l'œuvre.....	p. 242
b. L'influence littéraire sur l'écriture des épisodes de style pastoral.....	p. 242
c. Les motifs du <i>locus amoenus</i> et leur fonction dans la pastorale de la première partie du <i>Quijote</i>	p. 244
d. La trajectoire narrative du <i>locus amoenus</i>	p. 248
e. Représentation et conception visuelle du paysage bucolique dans la seconde partie.....	p. 249
f. Caractéristiques et fonctions du <i>locus horridus</i> dans les deux parties de l'œuvre.....	p. 251

3. Étude du motif rocheux dans <i>Los trabajos de Persiles y Segismunda</i>	p. 254
a. Le <i>Locus amoenus</i> et le motif rocheux.....	p. 255
b. Le <i>Locus horridus</i> et le motif rocheux.....	p. 257
Conclusion.....	p. 262
Appendice.....	p. 269
Index des auteurs.....	p. 295
Index des peintres.....	p. 296
Bibliographie.....	p. 298

Introduction

Depuis plusieurs décennies, le paysage se trouve au cœur des réflexions sur l'Histoire de la culture, dans son sens le plus large. Au XXI^e siècle, il est particulièrement étudié et abordé sous divers angles. Au Siècle d'Or espagnol, du XVI^e au XVII^e siècle, une évolution du traitement littéraire, artistique mais aussi théorique du paysage invite à considérer ses valeurs, ses intérêts mais aussi ses fonctions et conséquences dans la représentation mentale et concrète des écrivains, artistes et théoriciens. Le sujet ne peut être travaillé de manière exhaustive, c'est pourquoi cette thèse ne pouvant prétendre embrasser une telle problématique en quelques centaines de pages, relève de choix précis et pertinents. Ces choix sont dictés par le souci de démontrer et de signifier. Il y a environ un demi-siècle, la géographie, l'histoire de l'art, la sociologie, l'écologie ou les recherches environnementales ne prenaient que très peu en compte la dimension du paysage. Aujourd'hui, le paysage, devenu un genre mais aussi une notion, peut être compris soit de manière concrète et tangible, soit en tant qu'image mentale. Paysagiste n'est plus seulement associé à un terme qui se rapporte à la réalité d'un genre pictural mais renvoie aussi à un métier favorisant l'aménagement extérieur d'espaces naturels. L'évolution du paysage marque donc un changement de l'objet à sa représentation et traduit donc l'évolution du rapport entre l'Homme et la nature vers une mise en forme et une articulation des idées, des textes et des images. Dans l'histoire des représentations, le paysage est apparu dans les fresques antiques, dans les miniatures médiévales puis à la Renaissance dans les œuvres de peinture lorsque l'Homme, au centre de la création, redécouvre l'Antiquité et acquiert une nouvelle sensibilité paysagère¹, développant ainsi des formes nouvelles. Si le paysage est une construction culturelle, il reste à en dégager l'origine, à approfondir la spécificité, les points forts et les influences, dans le puissant mouvement créatif qui caractérise le Siècle d'Or espagnol. Plusieurs approches écosystémiques et sensibles sur la gestion et la valorisation du patrimoine ont déjà mis en exergue la notion de paysage, mais la perspective de cette étude sera différente. Il s'agira en effet d'aborder une conception idéologique et culturelle du paysage, doublé d'un regard sur la manière dont les hommes en ont entrepris les représentations, principalement dans l'Espagne de la période moderne. Du point de vue littéraire ou artistique émerge une conception du paysage optimiste, rassurante et protectrice, voire idéale, répondant aux désirs profonds des Hommes en plein tourments socio-politiques. Dans l'obscurité d'une période difficile, en proie à la violence, s'installe une vision horrible de la nature. Se dégagent alors deux notions, le *locus amoenus* et le *locus horridus*. La nature, au cœur de ces deux *topoi* d'essence littéraire s'adapte

¹ Expression que l'on retrouve chez Alain Roger, *Court traité du paysage*, chapitre IV « Naissance du paysage en Occident », Paris, 1999, p. 80

à ces deux aspects. L'intention de ce travail est d'étudier la mise en place de ces lieux communs à travers les représentations littéraires et picturales du paysage naturel.

Des ouvrages fondateurs publiés au XX^e et au XXI^e siècle, notamment durant ces dernières décennies, permettent d'en apprendre davantage sur la question et de mieux cerner l'évolution des pensées et des regards. Kenneth Clark (*L'art le paysage*, 1949) et Ernst Gombrich (*L'histoire de l'art*, 1950) ont été les premiers à apporter des théories nouvelles à l'étude du paysage occidental. Ils définissent le paysage comme un genre nouveau et évoquent une véritable révolution esthétique, comme le mentionne Hector Ruiz :

Esta corriente historiográfica se basaba en el postulado de la modernidad del paisaje, consistente en una estetización de la naturaleza que necesariamente implicaría una laicización de su simbolismo. Desde los años 1990, la crítica de este postulado y el estudio de la ideología del paisaje han reorientado la historiografía del género.²

En 1997, le *Court traité du paysage* d'Alain Roger aborde le paysage en Occident et confirme les origines antiques de sa représentation³. Puis, plus récemment, Michel Baridon, en 2006, dans son étude sur *Naissance et Renaissance du paysage*, nous éclaire sur ce qu'était le paysage depuis l'Égypte antique jusqu'à la Renaissance, sur son importance ainsi que sur son évolution à travers des fragments de poèmes ou à partir de fouilles archéologiques. Alain Mérot, auteur *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, publié en 2009, s'attache à retracer l'histoire du paysage et porte une attention particulière aux œuvres de Nicolas Poussin (1595-1665) et de Claude Lorrain (1600-1682). Enfin, les travaux du *Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles* ont constitué des nouveautés scientifiques sur les pratiques culturelles et les représentations littéraires, telles que les réunissent l'ouvrage : *Le milieu naturel en Espagne et en Italie. Savoirs et représentations, XV^e-XVII^e siècles*, paru en 2011. Les dernières grandes études relatives au paysage portent un regard sur la manière de représenter le milieu naturel et ces travaux détaillent l'évolution de l'*artefacto* artistique, la remise en question des savoirs et de la vision du monde littéraire, artistique et religieux, ainsi que les modalités d'écriture d'œuvres espagnoles et italiennes, entre Renaissance et Baroque.

En parcourant des œuvres écrites et peintes du Siècle d'Or espagnol, il semblait évident qu'il fallait élargir notre étude sur les artistes européens, italiens, flamands et français, mais aussi exploiter le thème à travers le patrimoine culturel de l'époque. Toutefois, il était important de suivre une direction plus précise : les paysages bucoliques de la poésie pastorale. Notre

² Hector Ruiz, *Paisaje sagrado y laus urbis en la Vista y Plano de Toledo de El Greco. L'invention de la ville ?* 2020, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01622498/document>, p. 2

³ *Op., cit.*, Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, 1999, p. 11

réflexion de départ abordait uniquement le *locus amoenus*⁴ au XVII^e siècle mais au fur et à mesure des investigations il a semblé intéressant d'envisager différemment le thème en incluant le *locus horridus*⁵. Les premières interrogations étaient les suivantes : le *locus amoenus* peut-il être multiple ? Peut-on parler de *loci amoeni* dans la mesure où ceux-ci couvriraient plusieurs fonctions ? Mais surtout, quel serait le rapport du *locus amoenus* au *locus horridus* ? Ce lieu amène pourrait-il être également double et pourrait-on dépasser leur opposition afin de problématiser une dualité intrinsèque au *locus horridus* ? Ces réflexions ont permis de définir cette étude : « *Locus amoenus-locus horridus* : les représentations du paysage en Espagne au Siècle d'Or, dans les textes et les images ». Ces deux fils, le *locus amoenus* et le *locus horridus*, comme points de départ et lignes de conduites de notre recherche, tissent les liens entre les différents domaines d'étude et les œuvres choisies et viennent en constituer la toile de fond. La peinture, le dessin, la gravure, et les paysages littéraires sont les domaines dans lesquels ce travail puise ses sources. La peinture en tant qu'objet visuel permet une mise en paysage qui joue sur les formes, les couleurs et les plans. Le dessin et la gravure, ouverts aux représentations de la nature, permettent, en général, de capter les éléments de manière plus directe. Quant aux paysages littéraires, ils offrent un cadre propice dans lequel le ou les personnages évoluent et discutent laissant l'imaginaire du lecteur construire les images à son gré. Si la nature dans les paysages littéraires et artistiques de l'Europe du XVII^e siècle est un thème qui suscite un intérêt croissant chez les écrivains et les artistes, le paysage prend peu à peu une importance et une place indéniable dans le Siècle d'Or espagnol en raison du foisonnement des œuvres, de leur qualité et de l'originalité des artistes, notamment sous le règne de Philippe IV, un moment clef dans le développement artistique en Espagne. En effet, c'est dans un contexte culturel et de réflexion sur la création picturale, que ce monarque, homme de grande culture artistique et littéraire, mécène des arts, considéré comme le plus grand collectionneur de peintures espagnoles, italiennes et flamandes du XVII^e siècle, a promu des artistes comme Diego Velázquez. Un tel engouement pour la nature dans la sphère des élites espagnoles permet d'enrichir l'éventail des représentations artistiques de l'époque, au moment où l'influence des peintres italiens et flamands tels que Rubens et Van Dyck se révélait remarquable.

⁴ Le « *locus amoenus* » est une expression latine signifiant « lieu amène », Ce lieu agréable, devenu un *topos* littéraire, est considéré comme idyllique et est employé, dès l'Antiquité, au théâtre ou en poésie.

⁵ Une précision se rapportant à cette expression est à effectuer. Les termes *horridus*, *horribilis* ou *terribilis* existent, mais nous en avons choisi un pour décrire l'aspect physique et concret, le terme *horridus* (littéralement : hérissé, rugueux) et un autre, le terme *terribilis* (littéralement : horrible, effrayant), afin de bien le distinguer du premier. Ces termes se conforment à des traits topiques tels que la terre nue, les arbres ruinés, les rochers verticaux ou encore la caverne, fidèles au livre VI de l'*Énéide* de Virgile.

Puisque ce travail aspire à s'inscrire dans deux perspectives, à la fois dans l'histoire culturelle, mais aussi dans l'anthropologie des représentations, l'objectif est, d'une part, d'examiner le rôle d'une certaine forme d'écriture dans la conception et l'élaboration du paysage, et, d'autre part, de comprendre comment ces représentations ont été pensées et construites, à quoi elles répondaient et quelle a été leur influence. Dans cette démarche, le paysage, peut être examiné comme sujet mais aussi comme cadre ou arrière-plan des textes et des images. Lorsqu'il s'agit des écrits qui « font » paysages, nous pouvons parler de « paysages-textes » et quand il est question des représentations plastiques ou visuelles, nous pouvons évoquer un « tableau paysage ». Les échanges et l'interconnexion entre le mot et l'image sont indéniables et cette relation particulière présente un grand intérêt. En effet, une image est porteuse d'un message implicite, dont il convient de déchiffrer les codes, ou explicite, en s'offrant au regard de l'observateur. En tant que production matérielle, elle peut être mise en lien avec le texte. Pour donner un sens plus restreint à ces recherches, il a été décidé de concentrer les investigations sur le relief montagneux ou rocheux, tantôt montagne, tantôt rocher, soit un motif hautement symbolique et de s'intéresser aux écrivains et aux artistes espagnols du Siècle d'Or qui ont travaillé cette représentation. Ainsi, nous nous attacherons à analyser la place du motif rocheux dans le paysage, qu'il soit littéraire ou pictural, dans l'Espagne du Siècle d'Or et les liens qui naissent entre les textes et les images. Le motif rocheux fait partie d'un paysage et, pour étudier ce motif précis, il est nécessaire d'en cerner les contours et le contexte. Si la nature est un thème littéraire et artistique essentiel dans le traitement des relations amoureuses pastorales et se retrouve comme sujet de discours pour les poètes, romanciers, les peintres et les graveurs, il sera intéressant d'observer comment celle-ci se transforme lorsque le discours évolue vers de plus sombres aspects. En s'appuyant sur le paysage rocheux à la fois comme point de départ, cheville mais aussi unité de cette étude, il serait alors envisageable d'accéder au sens des textes et des images réunis dans ce travail, afin d'embrasser les enjeux de l'époque face à cette notion et d'établir des liens qui pourraient apporter un nouvel éclairage. Il ne serait, cependant, pas pertinent d'établir un catalogue des œuvres littéraires et figuratives qui évoquent le paysage. Il s'agit avant tout de retenir les œuvres les plus significatives, et celles qui ont été choisies ont une valeur effective et présentent un intérêt particulier. Analyser ces œuvres par le biais du paysage sera de notre point de vue plus innovant. Qu'il soit en arrière-plan du thème littéraire et de la diégèse, ou au cœur de la représentation de chaque œuvre, le paysage prend toute sa place dans le motif de la montagne.

Au paysage agréable semble s'opposer un autre paysage, le *locus horridus* et ces deux concepts aux caractéristiques apparemment contraires ne sont peut-être pas si antithétiques qu'il y paraît. Naissent alors les questionnements suivants : quels sont les éléments qui caractérisent ces deux versants ? Comment sont-ils présentés et représentés ? Ont-ils des points communs ? Peut-on dépasser ce cadre figé de deux *topoi* antagoniques ?

C'est donc en menant une analyse comparée entre les pratiques littéraires et picturales du Siècle d'Or, que cette étude permettra de juger de l'incidence des influences dans la construction du paysage. L'idée de paysage et sa perception sont liées à la représentation qu'en donne la peinture occidentale de la Renaissance. Le paysage comme lieu de bien-être et comme source de création artistique renvoie à un *locus amoenus* perçu et représenté comme idyllique dans l'espace textuel et dans les images. La représentation de l'espace comme *mimesis* ou imaginaire créateur est illustrée tout au long du XVII^e siècle. Le Parnasse, par exemple, est une représentation mythique, paradisiaque et fantasmée d'une montagne aux deux sommets, lieu de résidence d'Apollon, des Muses et des poètes antiques jusqu'aux poètes baroques. A partir de cet élément idéalisé il sera possible de comprendre comment l'imaginaire des artistes, écrivains, peintres et graveurs, nourrit un côté plus obscur et tourmenté avec autant de force qu'il nourrit le côté lumineux et tranquille des paysages occidentaux du XVII^e siècle. Pour entendre les mécanismes menant à une transition vers une nouvelle expression et mise en valeur du paysage, il est inévitable de s'appuyer non seulement sur les œuvres espagnoles, mais aussi européennes, dans un siècle ouvert et tourné sur les pratiques des pays voisins. Il est nécessaire de tenir compte de la dimension internationale, en conséquence, il est souhaitable de livrer une étude évolutive, à travers le XVII^e siècle, en faisant référence à l'héritage littéraire et iconographique des XV^e et XVI^e siècles, à travers l'Espagne mais aussi à travers le prisme des cultures italiennes, françaises et de l'Europe du Nord. Le motif rocheux sera ce point de rencontre offert à l'examen des textes et des images. Il conviendra de faire apparaître les parallélismes possibles entre certaines œuvres, mais aussi de réfléchir aux symboliques et fonctions de ce motif à travers un florilège de paysages littéraires et figuratifs. C'est pourquoi s'impose, tout au long de cette étude, d'apporter un point de vue différent sur les représentations littéraires et picturales de paysages rocheux dans l'Espagne du Siècle d'Or en se posant la question suivante : dans quelle mesure les représentations poétiques et figuratives du *locus horridus* révèlent-elles les versants antagoniques du paysage rocheux ?

En adoptant une posture à la croisée des deux domaines que sont l'art et la littérature et en partant des *topoi* et des cadres préexistants, cette description de la nature dans les paysages

littéraires et artistiques sera étudiée sous une autre perspective, en mettant en valeur son ambivalence intrinsèque. Avec l'ambition de répondre à cette problématique principale il sera tout d'abord question d'examiner les notions de lieu, d'espace, de nature et de paysage, mentionnant le retour sur le paysage antique, la naissance du paysage ou de sa renaissance en Occident : entre redécouvertes et innovations. On abordera les nouvelles approches critiques du paysage en Espagne en étudiant les influences majoritaires de la France et de l'Europe du Nord, entre baroque et classicisme autour du paysage et de ses éléments aux XVI^e et XVII^e siècle. Ces échanges se révèlent d'une importance capitale pour l'évolution artistique européenne et ont marqué l'Espagne comme le montrera l'étude des traités artistiques espagnols et des principaux artistes paysagers qui ont servi Philippe IV. Une deuxième étape de ce travail présentera la symbolique des paysages littéraires et artistiques dans des œuvres signifiantes. Il s'agira de montrer que le *locus amoenus* est un lieu ambigu mais aussi que son pendant, le *locus horridus*, peut révéler une facette peu amène voire infernale dans des portraits, des récits picturaux bibliques, ce qui permettra, par la suite, d'étudier le rapport entre religion et paysage. La dernière étape de cette recherche, en prenant comme point de départ les montagnes d'Arcadie et comme point d'arrivée les paysages de la Castille, en passant par des représentations du Nouveau Monde, s'ouvrira sur l'inspiration et l'expression du Parnasse chez Francisco de Quevedo. La notion de paysage et le motif du rocher en particulier seront examinés dans la poésie de Góngora mais aussi chez le Greco et chez Velázquez. L'expression de la nature dans la prose narrative cervantine dans *La Galatea*, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* et *Don Quijote de la Mancha* clôturera le traitement du sujet. Si l'intitulé de cette dernière partie présente une telle distance géographique entre la mythique Arcadie grecque, le relief castillan avec son ancienne capitale espagnole⁶ mais aussi les colonies espagnoles, des rapprochements n'en seront pas moins établis. Cette démarche a pour objectif d'analyser les conséquences de ces échanges et leur réception culturelle au cours d'un siècle en plein essor littéraire et artistique.

⁶ Tolède, capitale de l'Espagne depuis le début du V^e siècle est remplacée par Madrid, en 1561. Il s'agit d'une décision de Felipe II, contre l'avis de son père, Charles Quint, afin d'asseoir son royaume.

Première partie :
Nouvelles approches critiques du paysage en
Espagne (ses influences en Italie en France et en
Europe du Nord aux XVI^e et XVII^e siècles)

Chapitre 1 : Les réflexions autour des notions de lieu, d'espace, de nature et de paysage

1. Naissance du paysage ou renaissance du paysage en Occident : entre redécouvertes et innovations - 1.1 Approches critiques françaises du XVII^e siècle - 2. Définitions du paysage ou le contour d'une notion - 3. Approches critiques sur le paysage aux XVI^e et XVII^e siècles - 4. Etudes et conceptions modernes du paysage - 4.1 Définition des termes - 4.2 Nouvelles approches du paysage - a. Le lieu pictural - b. Le paysage : cadre, objet ou sujet ? - c. Le paysage : mouvements et dynamisme - d. Le paysage, de la création à la réception - e. Un genre libérateur - f. Le paysage, un processus créatif complexe - g. Paysage : description ou récit pictural ? - h. Paysage et mémoire

Comme l'a fait valoir Simon Schama : « Nous avons beau séparer la nature et la perception en deux domaines distincts, elles sont en fait indivisibles. Avant même d'être le repos des sens, le paysage est l'œuvre de l'esprit »⁷. L'auteur évoque le rapport entre la nature, l'Homme et son étude, entre l'observation des éléments qui la compose et les réflexions qui naissent à partir du positionnement d'observateur qu'adopte le chercheur. Le « repos des sens » devant un paysage qu'il sous-entend comme agréable ou une nature féconde et propice à la détente. Quant à l'inspiration poétique, elle est indissociable du travail de l'esprit, prompt à commenter, discourir, analyser et argumenter sur ou autour de la notion de nature. Ces réflexions, que nous gardons à l'esprit pour la suite de notre travail, nous incitent à envisager un retour aux sources fécondes antiques dont Pégase serait à l'origine, qui inspirent les écrivains et artistes des siècles suivants. Comment sont nées les notions de lieu, d'espace, de nature et de paysage ? Et d'où viennent-elles ?

⁷ Simon Schama, *Le Paysage et la Mémoire*, Paris, 1999, p. 15

1. Naissance du paysage ou renaissance du paysage en Occident : entre redécouvertes et innovations

1.1 Approches critiques françaises du XVII^e siècle

Avant d'illustrer la manière dont sont présentés et représentés les éléments naturels dans cette Europe des Arts et des Lettres, il convient de s'arrêter sur ces quelques définitions et propositions de définitions du paysage. Jean-Baptiste de la Quintinie (1624-1688⁸) écrit à la fin du XVII^e siècle : « [...] la peinture qui est une espèce de création l'est encore plus particulièrement à l'égard du paysage »⁹ Il s'agit d'une phrase déclarative presque performative qui se veut sans équivoque et qui est poursuivie ainsi : « Le paysage est un genre de peinture qui représente les campagnes et tous les objets qui s'y rencontrent. » En 1680, Richelet dans son *Dictionnaire françois* confirme cette définition : « un tableau qui représente quelque campagne ». Il place donc, de manière évidente, la nature au centre de l'œuvre. Plus loin dans cet ouvrage, il définit ce qui s'apparente à un traité sur la nature et qui a eu un grand retentissement lors de sa publication. Certains éléments de ce paysage comme les montagnes « fort hautes et couvertes de neiges » sont examinés et provoquent des effets particuliers sur le peintre et le spectateur : « [les montagnes sont] propres à faire naître dans les lointains des effets extraordinaires qui sont avantageux au peintre, et agréables au spectateur ». Pour les mettre en valeur tout en respectant l'harmonie de la toile, certains conseils sont avancés en ce qui concerne les formes, les couleurs et les proportions : « [...] les formes diminuent de grandeur et [...] les couleurs perdent de leur force depuis le premier plan du tableau jusqu'aux lointains les plus éloignés, et [...] cette insensible diminution se voit toujours dans la nature [...] » et les montagnes :

Dans la dégradation des montagnes, il faut observer une liaison insensible, par des tournants que les reflets rendent vraisemblables, et éviter entre autres choses dans les extrémités une certaine dureté qui les fait paraître tranchées, comme si elles avaient été coupées aux ciseaux et appliquées sur la toile [...]

Ces instructions sont précises et la vision du paysage naturel est établie avec netteté dans l'imaginaire de Jean-Baptiste de la Quintinie. Si l'on résume les caractéristiques des montagnes

⁸ « Avocat à la Cour du parlement de Paris, et maître des requêtes de la Reine. Jean Tambonneau, président de la Cour des comptes, le remarqua, et lui confia l'éducation de son fils Michel. (...) Louis XIV le débaucha pour diriger l'ancien potager de Louis XIII à Versailles. En 1670, il est fait directeur de tous les jardins fruitiers et potagers royaux, charge créée pour lui. [...]. [II] rédige son Instruction pour les jardins fruitiers et potagers, publiée à titre posthume en 1690 », consulté le 26.10.20

⁹ Fanny Blanchard, « Les éditions françaises et allochtones de l'Instruction pour les jardins fruitiers et potagers de Jean-Baptiste de La Quintinie (I) », Diplôme national de master, université de Lyon, 2015, consulté le 26/02/2018

et des rochers décrites dans cet extrait, ceux-ci doivent être disposés en arrière-plan de manière proportionnelle par rapport aux autres éléments, apparaître dans des tonalités moins intenses que le paysage au(x) premier(s) plan(s) et être présentés, sans rupture visuelle ni contraste, en s'intégrant à l'harmonie même de la toile. Cependant, il évoque ensuite la « solitude des rochers » et constate que les occupations propres à ce milieu naturel et donc à la peinture de paysage sont les suivantes : prendre le frais, se promener, se reposer ou rêver agréablement. L'aspect intéressant d'une ambivalence inhérente à cette définition apparaît immédiatement, dans la mesure où dans ce lieu amène, *topos* de l'Antiquité au XVII^e siècle, surgissent des rochers dont la caractéristique est d'être présentés seuls et teintés d'une touche négative. Tout n'est donc pas harmonieux dans cette description.

2. Définitions du paysage ou le contour d'une notion

Consulter la cinquième édition du *Diccionario de la lengua castellana* par la Real Academia española de 1817 permet de comprendre que le paysage est d'abord un « *un pedazo de país en la pintura* ». Il y est même précisé que dans ce genre de peinture: « [...] *están pintados villas, lugares, fortalezas, casas de campañas. Pintanse en lienzos más anchos que altos, para que comprendiendo más horizonte se pueden variar más los objetos* ». La version actuelle de ce dictionnaire¹⁰ renvoie au mot français « paysage », dérivé de pays, de « *territorio rural* » et de « *país* ». Il s'agit de la partie d'un territoire « *que puede ser observada desde un determinado lugar* », d'un espace naturel « *admirable por su aspecto artístico* » et d'une peinture ou d'un dessin « *que representa un paisaje (espacio natural admirable)* ». La notion géographique, topographique et utilitaire se mêle à la notion artistique telle qu'elle est décrite et précisée. Cette définition témoigne de la capacité des peintres de l'époque à représenter l'espace sans finalité esthétique première. La représentation de l'espace prend en compte l'horizon, l'environnement naturel et la ville et se destine à des corps de métiers qui utilisent la stratégie, notamment la tactique militaire. Le plan artistique est secondaire mais il est toutefois

¹⁰ Il s'agit de la 23^e édition publiée en 2014

intéressant de remarquer l'importance du regard et du point de vue du regardant dans ces définitions. L'adjectif « admirable » revient à deux reprises dans la définition.

En poursuivant la recherche des définitions des motifs minéraux, nous constatons que « *montaña* » vient du latin vulgaire *montanea*, *mons*, *montis* et correspond à une « *gran elevación natural del terreno* », ou à un « *territorio cubierto y erizado de montes* ». L'expression « *roca* » est à la fois « *piedra, o vena de ella, muy dura y sólida* » et « *cosa muy dura, firme y constante* ». En géologie, elle est définie ainsi: « *Material sólido de origen natural formado por una asociación de minerales o por uno solo, que constituye una parte importante de la corteza terrestre* ». Enfin, « *piedra* », du latin « *petra* », est une « *Sustancia mineral, más o menos dura y compacta* ». La récurrence de l'adjectif « *dura* » pour qualifier les motifs minéraux comme la pierre ou le rocher peut donc être un premier point d'analyse à prendre en compte dans notre réflexion. S'attacher à l'idée de la représentation matérielle picturale ou littéraire de ces motifs permet de comprendre que le visuel est le premier sens touché par les artistes. Sans connaissance, l'observateur ou le lecteur ne se laisse guider que par la première impression : ce qu'il voit. Cependant, les lettrés du Siècle d'or ont su attacher plus d'importance aux éléments représentés et ont pu associer les symboles et les significations qui délivrent un message plus profond ainsi que de nouvelles perspectives d'interprétation. Garcilaso de la Vega (1499-1536) est un poète visuel qui provoque une « *profunda renovación* » de « *la poesía castellana en el umbral del Renacimiento castellano* » et publie ses écrits dans une époque influencée par Horace. Comme le montre Roland Béhar : « [...] *no hay retórica (ni, por lo tanto, poesía) sin imágenes, según una opinión muy difundida en tiempos de Garcilaso* ». Toutefois, la lecture de la Poétique aristotélicienne n'est pas encore intégrée et « *el famoso ut pictura poesis de Horacio* » n'est pas encore accepté comme topique. Ce n'est qu'ensuite que les images, déjà couramment utilisées dans la poésie latine, renverront à la peinture et la peinture aux symboles évoqués en poésie. Ce jeu constant d'échanges entre les deux domaines s'effectue par le biais d'allers retours interprétatifs et le cadre du topos du *locus amoenus*, la pastorale de la Renaissance, héritière de l'églogue antique, est maintenu aux XVIIe et XVIIIe siècles. Mais alors, comment s'articulent les éléments naturels représentés ? Quelle force se dégage de chaque élément, quel réseau de significations ces éléments entretiennent entre eux et avec quelle intention l'artiste a voulu les représenter à l'endroit où il les a placés et avec la manière dont il leur a prêté vie ? Le paysage naturel, constitué de rochers, d'arbres et d'eau est source de vie, mais l'observateur y associe en premier lieu sa subjectivité, avant de comprendre et de parvenir à percevoir celle de l'artiste. Ce dernier, emporté par un élan d'inspiration ou

après de mûres réflexions, a disposé les éléments du paysage qu'il peint, à des endroits précis et d'une manière qu'il jugeait opportune. Il s'agit pour lui d'apparaître en toute innocence mais de révéler en réalité, bien davantage. On peut parler d'intention et même d'intentionnalité. Dans le traitement littéraire du paysage il s'agit également d'associations symboliques données à lire puis à voir par l'auteur, et plus spécifiquement dans la représentation du *locus amoenus*.

Après l'Antiquité, le Moyen-Âge a apporté sa conception différente de la montagne. En poursuivant sur l'aspect symbolique et représentationnel, Simon Schama expose l'idée selon laquelle le motif de la montagne est une frontière physique, géologique donc spatiale et spirituelle dans l'imaginaire du Moyen-Âge. En effet, cette période « conçoit [...] les montagnes comme une frontière nimbée de nuages entre l'univers physique et l'univers spirituel ». Il semble qu'elle soit aussi temporelle, entre un avant et un après. Le personnage qui gravit la montagne entame une démarche qui le transformera et son arrivée au sommet est l'acmé de sa métamorphose.

Les définitions proposées dans les dictionnaires français donnent les moyens de comprendre comment était pensée et imaginée la notion de paysage au cours des siècles précédents. Différents dictionnaires examinent le sens du mot « paysage », mais entraînent également le début d'une réflexion sur la notion :

Dans l'édition de 1549 du *Dictionnaire françois latin* de l'humaniste Robert Estienne, la définition du terme « paysage » est d'une extrême concision et d'une grande ambiguïté : « paisage, mot commun entre les paintres ». Le sujet, « l'étendue de pays », ou le résultat de son artialisement, le « tableau », peuvent être communs aux peintres.¹¹

Paisage . mot commun entre les paintres .

Fig. 9 *Dictionnaire françois latin*, R. Estienne, 1549

La définition est inchangée dans le *Thresor de la langue françoise* de Jean Nicot (1606).

Paisage, mot commun entre les paintres.

Fig. 10 *Thresor de la langue françoise*, J. Nicot, 1606

¹¹ Jean-Charles Filleron, « "Paysage", pérennité du sens et diversité des pratiques », Toulouse, 2008, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1265>, consulté le 27/03/2018

Dans l'ouvrage publié par Pierre Richelet en 1680, seule cette entrée est retenue : le paysage, « c'est un tableau qui représente quelque campagne »

Paysage, f. m. Les peintres prononcent *pésage*, mais ceux qui ne sont pas peintres prononcent *péisage*. C'est un tableau qui représente quelque campagne. [Un beau *païsage*. Aimer les *païsages*.]

Fig. 11 Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, P. Richelet, 1680

Il faut souligner qu'à partir de la fin du XVII^e siècle, « tous les dictionnaires français organisent les définitions sur le modèle conçu par Antoine Furetière qui propose deux acceptions à « paysage » dans son *Dictionnaire Universel* imprimé en 1690 aux Pays-Bas » :

« PAISAGE. s. m. Aspect d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'où la vue peut porter. Les bois, les collines et les rivières font les beaux paysages. PAISAGE, se dit aussi des tableaux où sont représentées quelques vues de maisons, ou de campagnes. Les vues des Maisons Royales sont peintes en paysages à Fontainebleau et ailleurs. »

PAISAGE. f. m. Aspect d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'où la vue peut porter. Les bois, les collines et les rivières font les beaux *païsages*.
PAISAGE, se dit aussi des tableaux où sont représentées quelques vues de maisons, ou de campagnes. Les vues des Maisons Royales sont peintes en *païsages* à Fontainebleau & ailleurs.

Fig. 12 Dictionnaire universel, A Furetière, 1690

Dans les différentes éditions du *Dictionnaire de l'Académie Française*, de 1694 à 1935, c'est « une étendue de paysage que l'on voit d'un seul aspect » et « il signifie aussi un tableau qui représente un paysage ».

PAISAGE. f. m. Étendue de pais que l'on voit d'un seul aspect. *Voilà un beau païsage, un riche païsage, agreable païsage, païsage affreux, païsage desert.*
 Il signifie aussi un tableau qui represente un païsage. *Grand païsage, petit païsage, c'est un païsage d'un tel Peintre, il ne travaille qu'en païsage, il fait des païsages.*

Fig.13 Dictionnaire de l'Académie Française, 1^{ère} édition, 1694¹²

Le terme français est dérivé de « territoire rural », de « pays » et la définition extraite du dictionnaire Le Robert indique ceci : « La partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui le regarde ». Selon le dictionnaire Larousse, le paysage est une « Étendue spatiale, naturelle ou transformée par l'homme, qui présente une certaine identité visuelle ou fonctionnelle : Paysage

¹² Cf. Appendice p. 270

forestier, urbain, industriel », une « Vue d'ensemble que l'on a d'un point donné », mais aussi une « Peinture, gravure ou dessin dont le sujet principal est la représentation d'un site naturel, rural ou urbain. ». C'est une partie d'un territoire qui peut être observé depuis un lieu déterminé, mais aussi un espace naturel admirable par son aspect artistique ou une peinture ou dessin qui représente un paysage. La précision du point de vue depuis lequel le paysage s'observe est à souligner et nous y reviendrons par la suite. Le fait que l'aspect artistique soit évoqué établit l'introduction, dans la pensée des concepteurs de ce dictionnaire, du paysage comme genre dans le domaine des arts picturaux.

Le paysage en tant que notion est défini plus longuement, largement et de manière complexe, par différents théoriciens. La philosophe Anne Cauquelin s'est interrogée sur la notion de paysage et évoque une évolution de la pensée et une construction de cette notion :

[...] comment le paysage avait été pensé et construit comme équivalent de la nature, tout au long d'une réflexion sur le statut de l'*analogon* et tout au long d'une pratique picturale qui informait peu à peu nos catégories cognitives et donc nos perceptions spatiales. Ainsi, la nature ne pouvait être perçue qu'à travers son tableau ; la perspective, bien qu'artificielle, devenait un donné de nature, et les paysages dans leur diversité semblaient une juste et poétique représentation du monde.

Les propos implicites d'Anne Cauquelin désignent le modèle de l'*ut pictura poesis* qui a longtemps suivi et accompagné l'idée d'une évolution picturale qui transforme le regard du spectateur grâce à une approche différente de l'artiste. Ce dernier reste dans un cadre donné afin de donner à voir une nature qui corresponde aux codes esthétiques.

Baldine Saint Girons ajoute un contour à la notion et oppose « l'œuvre de civilisations » à « l'œuvre d'art » en affirmant ceci : « Non seulement jardins et paysages ne se confondent pas, mais ils constituent un couple de catégories empiriques, définissables à partir de leur opposition »¹³. Les deux espaces sont bien distincts, l'un « ordonné », fini et répondant aux désirs humains, et l'autre où l'infini et le champ des possibles baignent l'Homme dans une liberté parfois insaisissable. Le rapport entre la nature paysagère et l'homme se confirme avec les explications suivantes qui s'arrêtent sur l'apparition du mot paysage que Simon Schama évoque comme un fait « révélateur »¹⁴:

Le mot apparaît après, à la fin du XVe siècle, en Flandre (*landskap*), en Angleterre (*landscape*), en Allemagne (*landschaft*), en Italie (*paesaggio*) et en France (paysage). Dans toutes ces langues, il désigne non seulement l'environnement, mais aussi sa représentation par l'homme (en peinture, par exemple).¹⁵

¹³ Baldine Saint Girons, « Jardins et paysages : une opposition catégorielle », *Histoires de jardins*, Paris, 2001, p. 49-83

¹⁴ *Op.cit.*, Simon Schama, p. 19

¹⁵ Dossier réalisé par le service des publics, le service éducatif (Karine Guihard et Fabienne Lincet) du musée des Beaux-Arts de Caen et les conseillers pédagogiques départementaux en arts visuels (Anne-Marie Quéruel et Pierre Gallo ; « Parcours « La peinture de paysage », 2012, p.3, consulté sur le site du musée des Beaux-arts de Caen :

Nous réussissons même à retrouver une date précise grâce aux recherches d'Ernst Gombrich, qui confirme que « *landscap* » serait apparu en Hollande sur « un contrat de 1485 pour un retable de l'église Saint-Bavon à Harlem » puis « les mots *paesi*, *paesetti* ou *paesaggi*, que l'on trouve dans les inventaires des collectionneurs vénitiens au début du XVI^e siècle, désignent des tableaux de chevalet ou de cabinet »¹⁶.

L'autonomie du paysage comme genre s'effectue peu à peu. Pour entrer dans cette nouvelle catégorie picturale, le paysage doit occuper « une place prépondérante dans l'espace du tableau », constituer « le sujet principal de l'œuvre, et non pas simplement son cadre ou son décor » et il est indiqué que cela « advient pour la première fois en Occident dans la peinture des Pays-Bas au XVII^e siècle, avec des artistes tels que Jan van Goyen ou la famille van Ruisdael et en Italie avec les Carrache »¹⁷. La caractéristique qui définit le paysage est donc bien son étendue spatiale et visuelle, qu'il s'agisse d'une image ou même d'un texte.

Il convient d'ajouter qu'une fois que le mot a intégré la « conscience langagière » pour reprendre l'expression de Simon Schama, l'idée d'un *locus amoenus* est intrinsèquement lié à la notion de paysage : « Son équivalent italien, l'idylle pastorale, avec ses ruisseaux et ses coteaux à blé, était connu sous le nom de *parerga*, décor propice aux motifs familiers de la mythologie antique comme à ceux des écritures ». Cependant, ce constat n'est pas toujours de mise, et dès la naissance et la clarification de la notion de paysage à la Renaissance, il ne s'agit pas toujours d'un *locus amoenus*, bien au contraire, comme le confirme Simon Schama : « le paysage ne saurait toujours être un lieu de délices, ni le décor un sédatif, ni la topographie une fête pour l'œil ».¹⁸ Si l'aspect visuel se voit inclus dans les définitions relevées, Augustin Berque nuance, cependant, cette idée : « Le paysage ne se réduit pas aux données visuelles du monde qui nous entoure [...] . L'étude paysagère est donc autre chose qu'une morphologie de l'environnement »¹⁹. L'intervention subjective de l'observateur sur ce qu'il voit est ainsi soulignée, mais il est précisé que tout ce qui est vu n'est pas seulement le reflet de ses propres sentiments ou émotions projetés sur la chose observée : « le paysage n'est pas que « miroir de l'âme ». Il se rapporte à des objets concrets, existant réellement. Toutefois, le paysage « ne

http://mba.caen.fr/sites/default/files/uploads/pdf/caen-mba-parcours_paysage-sans_visuels_xxe-2013.pdf, consulté le 31/05/2019

¹⁶ Ernst Gombrich, *La théorie artistique de la Renaissance et l'Art du paysage*, Gazette des Beaux-Arts, 1953, p. 20

¹⁷ *Op.cit.*, note 20, dossier pédagogique du site du musée des Beaux-Arts de Caen

¹⁸ Simon Schama, *op. cit.*, p. 22

¹⁹ Guy Mercier, « BERQUE Augustin, CONAN Michel, DONADIEU Pierre, LASSUS Bernard, ROGER Alain. Cinq propositions pour une théorie du paysage », Extrait de la publication *Pays/paysages*, collection dirigée par Alain Roger, 1994, Editions Champ Vallon, cahiers de géographie du Québec, 2000, Vol.44 (123), p.455

réside ni seulement dans l'objet, ni seulement dans le sujet, mais dans l'interaction complexe de ces deux termes ». La complexité du paysage réside dans sa contradiction par rapport au temps et à l'espace, entremêlant les plans, les notions et les points de vue.

Revenir aux définitions espagnoles et françaises du terme « paysage » a permis d'en mesurer l'idée physique et tellurique. Cet espace observé, étudié et représenté dans les toiles et décrit dans les textes conduit à se demander ce qu'est un paysage et, plus particulièrement, un tableau de paysage, en cherchant pourquoi et comment il évolue.

3. Approches critiques sur le paysage aux XVI^e et XVII^e siècles

Différentes recherches sur le paysage ont été réalisées au cours de ces dernières décennies et il est intéressant de confronter ici les thèses avancées afin de comprendre les réflexions menées jusqu'alors.

Dominique de Courcelles, dans son panorama littéraire illustré avance l'idée d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance. Elle donne un éclairage sur les « rapports entre les éléments naturels et le paysage dans lequel ils se situent et celle du passage de la nature sauvage à une belle nature »²⁰. Certaines œuvres littéraires espagnoles ou italiennes du XV^e siècle ayant déjà pour sujet la nature, s'inscrivent « dans une longue tradition et puisant dans un abondant répertoire d'images qu'elles contribuent à rénover et à refonder ». Les descriptions de la nature et les motifs naturels en particulier, jouent bien un rôle, puisqu'ils « s'accordent aux actions du protagoniste, qui est aussi l'auteur-acteur » et « entrent dans la révélation du sujet et dans son histoire, comme projections d'un monde intérieur, d'un paysage de l'âme ». Dans l'*Arcadie* de Sannazar, il faut déjà souligner « le rêve d'une harmonie entre la nature et la civilisation, qui est aussi une quête esthétique » et dans les *Solitudes* de Góngora, « un fond de paysage comme en trompe-l'œil » qui entraîne « une errance qui est aussi bien celle de la métrique que du sujet

²⁰ Dominique de Courcelles, « *Nature et paysages* », p. 9

peregrino [...]. Ainsi, le moment capital qui a fait basculer la représentation des paysages d'ancienne à nouvelle est souligné :

La représentation des milieux naturels est au cœur des problématiques intellectuelles, artistiques et politiques de la période cruciale entre « Renaissance » et Baroque. C'est là que s'opère le clivage entre l'héritage des savoirs et des images de l'Antiquité et du Moyen Age et l'avènement, tantôt lent et progressif, tantôt accéléré, voire brutal, d'une « vision du monde »²¹.

Le titre et le contenu de l'un des chapitres de l'ouvrage d'Alain Roger, « Naissance du paysage en Occident »²² nous donne déjà des réponses. Sont mis en valeur les éléments marquants de l'évolution de la représentation des paysages dans l'art jusqu'ici négligés. L'un des éléments principaux, un « évènement décisif », est « l'invention de la fenêtre [...] cette *veduta*²³ intérieure au tableau, mais qui l'ouvre sur l'extérieur ». Il va plus loin : « Cette trouvaille est, tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchantant dans le tableau, institue le pays en paysage. ». Ce fait marque également la mise en avant des scènes profanes sur les sacrées. Le paysage, n'est, alors, durant le Quattrocento « qui crée le cube scénique », qu'un décor « sans véritable profondeur » qui « se dispose maladroitement le long des lignes de fuite ». En effet, lorsqu'apparaît ce genre pictural nouveau en Italie, c'est pour mieux mettre en valeur « ce qui se voit »²⁴. Comme s'il s'agissait d'un « panorama dont les limites de projection s'étendent au-delà de l'angle visuel normal, se dilatent outre mesure, horizontalement, et deviennent parfois un véritable “ panorama circulaire » de 180 degrés » », la *veduta* libère l'esprit créatif de l'artiste et la vue de celui qui observe le tableau. Les premiers peintres dits « vedutistes » utilisent « des méthodes proches de celles de la cartographie et des projections axonométriques ou obliques dans un but topographique, en vogue à cette époque »²⁵. En parallèle, les flamands présentent d'autres caractéristiques à cette époque : « le paysage peut s'y organiser librement, indifférent aux personnages qui occupent le premier plan. Mieux que le fond de paysage, la fenêtre réunit [...] : unification et laïcisation. Il suffira de la dilater aux dimensions du tableau, où elle s'insère encore, telle une miniature, pour obtenir le paysage occidental ».

²¹ Pierre Civil (dir.), *Savoirs et représentations en Espagne et en Italie, XVe - XVIIe siècle*, 2001, 333p., quatrième de couverture

²² Alain Roger, « L'invention de la fenêtre », « Chapitre IV : Naissance du paysage en Occident », *Court traité du paysage*, Collection Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, 1997, p. 28

²³ Vue

²⁴ Encyclopédie Universalis, « Perspective, scénographie et paysage », <https://www.universalis.fr/encyclopedie/vedutistes/1-les-origines-de-la-veduta/>

²⁵ C'est le cas des vues panoramiques, comme celle que Maerten van Heemskerck dessina en 1534, prise du haut du monte Caprino, ainsi que celle de Hendrik van Cleef, de 1550, depuis le mont Oppius et celles d'Antoine van den Wynegaerden, toujours en 1550, prises du haut des thermes de Constantin sur le Quirinal et du monte Mario. Il s'agit de véritables *vedute* qui supposent un dessin ou au moins des esquisses effectuées sur place, même si elles tiennent peu compte des dimensions réelles de l'espace, des proportions réelles des différents édifices ainsi que de leurs distances [...].

Plus particulièrement en Italie, le XVI^e siècle marque l'ère du changement. José Antonio Hernández Guerrero souligne l'importance de l'Ecole de Venise dans l'évolution du concept de paysage :

Hemos de reconocer, sin embargo, que, aunque en la época helenística ya se consideró el paisaje como elemento decorativo con personalidad propia, dentro de la pintura, fue la escuela veneciana del siglo XVI la que dotó al paisaje un sentido nuevo, capaz por sí mismo de expresar el estado de ánimo del pintor y de constituirlo en protagonista de la pintura y de la poesía.²⁶

Le nouveau sens conféré au paysage se traduit par sa mise en valeur comme thème principal de l'œuvre d'art, qu'il s'agisse de peinture ou de poésie.

Le XVII^e siècle est celui du basculement artistique dont les répercussions vont affecter toute l'Europe :

[...] l'héritage des idéaux antiques et les interactions multiples entre une conception du monde en plein bouleversement et de nouvelles formes de représentation aboutissent à l'invention du paysage comme genre autonome de la peinture de chevalet. C'est dans l'Europe du XVII^e siècle que le paysage peint connaît son plus riche épanouissement, dans la synthèse de la nature et de l'art, de l'imitation et du symbole, fixant la mesure pour les générations à venir.²⁷

En Espagne, le paysage littéraire se dynamise. L'article de José Antonio Hernández Guerrero élabore un bref panorama historique illustré qui permet de réaliser comment évolue le statut du paysage littéraire espagnol :

En la épica, inicialmente, el paisaje es el lugar o el escenario en el que se ubican los personajes y en que se desarrollan las acciones de la narración. Los movimientos espaciales de los personajes de un lugar a otro nos indican cómo avanza, cómo se dinamiza la historia narrativa. Los cambios espaciales señalan, más directamente, los cambios de la historia y de los conflictos de los protagonistas.²⁸

Il faut souligner l'importance du placement des personnages dans l'espace et la manière dont ce dernier est rendu et décrit. Chaque lieu est particulier dans un espace donné et chaque intervention du narrateur dans la diégèse provoque des changements, remarqués grâce à la description et aux champs lexicaux, en prose ou en poésie. On remarque que les agissements des personnages influent sur la nature et donc sur le paysage environnant, comme si une corrélation existait. Il est question d'élaboration humaine, d'une « *construcción que el autor confecciona mediante las selecciones y a través de los filtros que activa a través de las palabras del narrador o de las actitudes y de los comportamientos de los personajes* ». Les expressions employées comme « *valores positivos* » et « *valoraciones negativos* » montrent que la nature

²⁶ *Op. cit.*, J.A. Hernández Guerrero

²⁷ Nils, Bütner, *L'Art des paysages*, 2007, quatrième de couverture

²⁸ Initialement, dans la littérature épique, le paysage est le lieu où la scène dans laquelle se trouvent les personnages et se déroulent les actions de la narration. Les déplacements des personnages d'un lieu à un autre nous indiquent la manière dont avance et se dynamise l'histoire narrative. Les changements d'espace signalent, plus directement, les changements de l'histoire et des conflits des protagonistes.

subit des changements et prend une autre teinte en fonction des personnages et donc de l'intention du narrateur. Il est précisé que l'évolution littéraire des paysages vient de plusieurs traditions littéraires : « *greco-latina, bíblica y patristica* » et que l'homme médiéval « *encuentra en la contemplación de la naturaleza, sobre todo, un sentido alegórico* ». Il ne s'agit pas de faire évoluer les personnages dans un univers fidèle à la nature, mais plutôt de recourir à des *topoi* déjà présent au Moyen-Age. Ecriture et peinture se rapprochent dans une représentation imaginaire du paysage et à la Renaissance, le paysage trouve une place nouvelle dans l'art et la poésie²⁹. C'est à partir de l'époque Baroque que s'accélère la mise en valeur du paysage et que survient sa progressive autonomie : « [...] *el paisaje, hasta entonces esencialmente fondo de resonancia de la figura humana (que es la que destaca y centra el cuadro y el poema), alcanza una progresiva relevancia* ». En effet, un changement sur l'échelle de la valorisation artistique se produit: « *De ser mero marco se constituye, primero, en ambiente y, más tarde, en tema central de la obra* ».

Après avoir dressé un panorama historique de l'évolution du paysage, nous pouvons poursuivre avec des points de vue plus modernes et d'autres angles d'approche qui permettent d'ouvrir l'espace de la réflexion.

4. Etudes et conceptions modernes des éléments du paysage

4.1 Définition des termes

Les notions de lieu, d'espace, de nature et de paysage méritent un éclaircissement. On doit également établir à quoi renvoie chaque terme qui surgit en parallèle de notre réflexion par rapport au paysage dans l'art figuratif, avec une attention particulière accordée à l'espace textuel laissé au traitement de la nature et des motifs choisis.

²⁹ *Ibidem* José Antonio Hernández Guerrero, "En el Renacimiento se produce la incorporación progresiva del paisaje a la temática del arte y a los asuntos de la poesía. El tema inicial y central es el hombre, pero, a partir de él, se van integrando todos los elementos del mundo viviente e, incluso, de los seres inanimados y de los objetos artificiales. El Renacimiento, con el platonismo que exalta lo natural, trae a la poesía un sentido bucólico, pero, poco a poco, se va introduciendo el paisaje de naturaleza abierta y libre. Su elaboración acusa todavía un convencionalismo en la elección y en el empleo de sus elementos [...]."

Tout d'abord, mentionnons que dans le langage artistique, Giorgio Vasari (1511-1574), utilise les termes italiens *paese* (pays au singulier) et *paesi* (pays au pluriel), et Vicente Carducho (1576-1638) l'expression "*bellos pedazos de países*" (beaux morceaux de pays) dans son célèbre *Dialogos de la pintura* (1633) que nous étudierons plus tard. En 1737 le *Diccionario de Autoridades* fait entrer pour la première fois le mot "paysage" en le définissant comme un morceau de pays en peinture.

Selon le *Diccionario de la lengua española*, le mot *espacio* vient du latin *spatium*. Il peut se rapporter à un regroupement de matière : « *extensión que contiene toda la materia existente* », mais désigner aussi un terrain, un lieu et la situation ou la place occupée par des choses : « *parte de espacio ocupada por cada objeto material* ». C'est donc un espace extérieur, qui permet le lien avec nature et comprend également la matière. Il s'agit là du terme le plus général parmi ces définitions.

Ensuite, le vocable « lieu » vient du latin *locus*. Il s'agit d'un lieu isolé, particulier ; d'un emplacement, d'un pays ou d'une contrée. La première définition du Gafiot évoque un sens concret : il s'agit d'un lieu, d'un endroit ou d'une place. Cette portion d'espace peut être un site, une ville, un village ou un hameau. Les autres sens sont figuratifs : c'est une occasion, un prétexte, un rang, une situation, un état, un point, une question, une matière ou un sujet. Enfin il peut s'agir du passage d'un écrit, d'un discours, d'un texte ou d'une phrase d'auteur. Un lien est mis en évidence entre l'espace et le temps, l'espace et la société, l'espace et les sentiments ou encore l'horizontalité et la verticalité. L'espace est inséré dans une logique spatio-temporelle qui concerne plusieurs spectres et champs différents.

Pour finir, le substantif « nature » regroupe plusieurs acceptions : « *principio generador del desarrollo amónico y la plenitud de cada ser, en cuanto tal ser, siguiendo su propia e independiente evolución* » ou « *conjunto de todo lo que existe y que está determinado y armonizado en sus propias leyes* » ou « *fuerza o actividad natural, contrapuesta a la sobrenatural y milagrosa* ». Ce dernier point sera développé plus loin.

L'objectif de cette prise de contact linguistique est de clarifier dans l'esprit du lecteur chaque acception des termes qui nourrissent ce travail

4.2 Nouvelles approches du paysage

a. Lieu pictural

Si nous voulons aborder les *loca amoenus* et *horridus*, leurs caractéristiques et leurs représentations littéraires et picturales, il peut être utile de s'arrêter un moment sur le terme que possèdent en commun ces deux acceptions latines, le *locus*, c'est-à-dire, le lieu. « Qu'est-ce qu'un lieu ? » s'interroge Georges Didi-Huberman. Si un lieu pictural « relève d'un ordre de complexité inouïe », il ne peut cependant pas se contenter « de donner l'espace plausible d'une histoire ». Il est donc question d'une élaboration complexe : « Le lieu pictural, compris selon sa fonction de figure, c'est donc un moment dans un réseau : il en commémore les tenants et en prophétise les aboutissants. »³⁰. Pierre Francastel évoque le lieu pictural comme une « élaboration du concret, c'est-à-dire de l'espace réel transformé dans la perception, elle-même transformée dans tout le système des abstractions et des valeurs spécifiques d'une époque ». A partir du lieu vu, les approches des chercheurs théorisent l'expérience et cela correspond à chaque période historique.

b. Le paysage : cadre, objet ou sujet ?

L'évolution de cette notion montre également une évolution des pensées. Simon Schama écrit : « [...] rendons justice à l'œil humain, car c'est son regard qui fait toute la différence entre la matière brute et le paysage »³¹. L'observation et l'interprétation de cette remarque fait sens pour cette étude et opère grâce à « l'œuvre de l'esprit ». Le rocher, la montagne, ces éléments du paysage naturel ne sont pas uniquement des éléments de cette nature mais bien porteurs de symboles et d'Idée au sens platonicien. L'homme navigue d'un symbole à l'autre, avec une démarche baignée d'intentions subjectives et interprétatives en fonction de son cadre spatio-social et donc de l'époque et du pays dans lequel il réside. La définition que donne Michel

³⁰ Daniel Arasse, *Symboles de la Renaissance*, Paris, 1982, vol.2, p. 80

³¹ Simon Schama, *op.cit.*, p. 14

Collot témoigne de ce que la représentation vient d'une observation et d'une lecture subjective du paysage : « Le paysage est perçu à partir d'un point de vue unique, découvrant au regard une certaine étendue qui ne correspond qu'à une partie du pays où se trouve l'observateur mais qui forme un ensemble immédiatement saisissable »³². Cette approche est cependant à nuancer car si au cours du XVII^e siècle, le mot « horizon » devient plus répandu en littérature, il désigne non seulement la ligne d'horizon mais aussi³³ « l'ensemble de l'étendue offerte au regard de l'observateur »³⁴. Michel Collot fait remarquer que : « l'extension du champ visuel est inséparable d'un accroissement des pouvoirs de l'esprit » et en tire une conclusion :

Ce changement dans les mentalités est visible en art : les jardins à la française laissent place aux jardins à l'anglaise, la perspective et la convergence des lignes à un lointain indéfini et à un point de fuite. Le poète cherche même à travailler dans le champ, horizon ouvert, pour trouver l'inspiration.

Ce changement des mentalités conforte l'analyse de Jacques Dumarçay : « une nouvelle approche de l'environnement naturel des civilisations et de la conscience qu'elles ont prise du paysage »³⁵. Quatre critères sont choisis par Augustin Berque : « des représentations linguistiques », « des représentations littéraires », « des représentations picturales ayant pour thème le paysage », et « des représentations jardinières »³⁶. De fait, l'auteur souligne aussitôt ceci : « bien des sociétés ont réuni deux ou trois de ces critères sans avoir pour autant une conscience nette du paysage comme entité particulière. ». En définissant le mot paysage, les sociétés ont donc façonné une notion. Nonobstant, une différence s'impose entre conception du paysage, reproduction du paysage et le paysage naturel en lui-même. La représentation elle-même, analysée par Christine Partoune, est mentale, alors que le paysage concret est observable et définit ainsi par l'article 1 de la Convention³⁷ : « une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations »³⁸. Dix ans plus tard Christine Partoune suivant le propos d'Alain Berque qualifie la deuxième facette du paysage comme « représentation mentale » qui « n'est pas le réel », qui est « produit par le regard ». Elle ajoute que le paysage « implique un point de vue situé dans l'espace et le temps, un cadrage et des processus de construction mentale de l'image »,

³² Michel Collot, *L'Horizon fabuleux* : la poésie moderne et la structure d'horizon, p. 11

³³ Cette extension dans la langue est due aux voyages et influences des artistes et intellectuels de l'époque.

³⁴ Élodie Gaden, Ouverture : de l'horizon du paysage à l'horizon des poètes, août 2007, <https://www.lettres-et-arts.net/histoire-litteraire-19-21emes/horizon-fabuleux-michel-collot+49>, consulté le 24.10.20

³⁵ Jacques Dumarçay, compte rendu sur Augustin Berque : *Les raisons du Paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient, 1995, pp. 447-448

³⁶ *Op.cit.*, Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, 1999, p. 48

³⁷ Christine Partoune, « La dynamique du concept de paysage », in *Revue Éducation Formation* - n° 275, septembre 2004, http://www.lmg.ulg.ac.be/articles/paysage/paysage_concept.html, consulté le 9/05/2018

³⁸ *Ibidem* « les géographes renouent avec la conception platonicienne du lieu (la *chôra*)" qui ancre tous les êtres en un lieu, leur donne une origine, une chair, une histoire, un devenir ».

comme dans le cas du septième art. L'idée de cadre et de délimitation du paysage, ainsi que son rapport à l'observateur sont à souligner. En effet, il est question d'une représentation « nécessairement incorporée à un individu socialement et culturellement situé » et d'un paysage qui « n'existe pas sans observateur » d'où une « posture interactionniste »³⁹. Christine Partoune conclut que cette approche « va changer fondamentalement le regard sur le paysage et sur sa représentation ou sa description ».

Deux postures sont donc présentes, l'une « réaliste » et l'autre « interactionniste », et ce point de vue apporte un éclairage plus approfondi sur le paysage. A ce propos, Ernst Gombrich établit que l'innocence du regard est un mythe puisque l'observateur, celui qui perçoit le paysage, joue un rôle particulier dans la construction de celui-ci. Il poursuit en insistant sur le rôle prépondérant du cadre « délimitant et donc définissant le paysage et lui conférant une valeur symbolique ». En effet, le cadre et le sujet permettent au lecteur ou au spectateur de créer l'histoire qui entoure le paysage qu'il imagine. Qu'il s'agisse d'un imaginaire textuel ou visuel, l'artiste donne matière à voir. Il en est justement question :

[...] les tableaux des peintres [...] Poussin, Lorrain, sont liés à un certain imaginaire textuel : ils étaient perçus comme des illustrations valables de ce qu'on pouvait lire dans la poésie bucolique d'Horace ou de Virgile. Il s'agit de paysages littéraires mis en peinture. Dans le jardin aussi, il s'agira de concrétiser grandeur nature un paysage lu. Tableaux et sites paysagers renvoient à un modèle littéraire et non plus mythologique, comme ce pouvait être le cas aux XVI et XVII siècles.⁴⁰

Cet extrait évoque la « spécificité du rôle de la référence littéraire » et son auteur ajoute : « C'est la référence narrative qui permet l'ouverture du paysage sur l'imaginaire ; le lisible transcende le visible. Cette référence n'est pas seulement narrative, mais bien littéraire ». Les mots de l'écrivain se métamorphosent en images mentales dans l'esprit de l'artiste et deviennent visibles par l'observateur, sur la toile. La représentation des paysages de la nature suit donc un cheminement naturel qui passe du psychique au physique, de l'absorption à la transmission pour terminer sur la réception par le public. Mais, de quelle nature s'agit-il ? Quels types de paysages naturels sont au cœur de ces réflexions ? Des paysages agréables où les personnages et les éléments naturels évoluent en osmose dans un bien-être et une harmonie perceptible, ou s'agit-il plutôt de paysages effrayants dans lesquels les éléments se déchainent contre les personnages, plongés dans un univers hostile ?

³⁹ *Ibidem*, Christine Partoune l'a défini ainsi : « elle accorde une place à l'attente, la recherche et la production de signification propre aux "interlocuteurs" avec le paysage, ainsi qu'à leurs déterminants individuels, sociaux, culturels ».

⁴⁰ Martine Vasselin, « L'art et l'illusion, Ernst Gombrich - Fiche de lecture », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 8 juillet 2022, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/l-art-et-l-illusion/>

c. Le paysage : mouvements et dynamisme

A la lumière de l'évolution du paysage comme notion et comme genre, il est possible d'associer l'idée de dynamisme que mentionne Alain Berque : « le paysage est une entité relative et dynamique, où nature et société, regard et environnement sont en constante interaction. »⁴¹. Pour corroborer cette idée, Christine Partoune travaille également sur « la dynamique du concept de paysage »⁴² en proposant, tout d'abord, les recherches de Garnier et Sauvé sur la notion de représentation. Il faut souligner que si « l'objet particulier » est le paysage alors le « phénomène mental » est l'imaginaire créatif de l'artiste ou de l'auteur. Un mouvement perpétuel de va et vient s'opère entre la création et son créateur. La définition officielle de la Convention européenne du paysage stipule que « Le paysage désigne une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels ou humains et de leurs interrelations dynamiques »⁴³, confirme l'interaction de l'homme avec son environnement et renforce l'idée de « dynamique du concept du paysage ».

d. Le paysage, de la création à la réception

Une importance particulière est accordée à l'observateur d'un paysage dans les recherches de Michel Baridon qui présente une définition de cette notion dans laquelle il prolonge la perspective de l'observateur : « Un paysage est une partie de l'espace qu'un observateur embrasse du regard en lui conférant une signification globale et un pouvoir sur ses émotions »⁴⁴. Cette définition met en avant les observateurs comme faisant partie des protagonistes de la conception de paysage. Il est possible de souligner l'importance du

⁴¹ Augustin Berque, *op. cit.*, *Les raisons du Paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, p. 447-448

⁴² *Ibidem* Christine Partoune « La dynamique du concept de paysage »

⁴³ Convention européenne du paysage, dans l'Article 171 : Art. L. 350-1 A.-, Florence, 2000, https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2016/8/8/DEVL1400720L/jo/article_171, consulté le 28-10-20

⁴⁴ Hervé Brunon, Compte rendu de : « Michel Baridon, Naissance et renaissance du paysage », 2007, p. 194-198.

« regardant », comme disait Nicolas Poussin sur les paysages qui se parent de symboles et revêtent des significations et des valeurs », faisant appel à l’imaginaire de l’observateur.

Il s’agit donc bien d’une évolution et même d’une révolution du paysage dans la mesure où le regard sur ce genre se modifie. En effet, les spécialistes du paysage poussent leurs réflexions au-delà des recherches déjà menées sur la nature et les éléments naturels qui la composent. Dans les paysages, une attention particulière est accordée à la spatialité, et le rapport à la nature en devient différent. Il s’agit de création ou recréation, tout en gardant les mêmes éléments. Ceux-ci sont mis en valeur et ne sont plus un simple décor ou « remplissage » de l’arrière-plan, comme les codes du Moyen-Age et de la Renaissance le préconisaient. De plus, la place de l’observateur et son rapport aux différentes propositions littéraires et artistiques sont étudiés et analysés, ce qui permet de se rendre compte d’un changement du regard de l’artiste sur la nature et les différents éléments qui la composent, mais aussi de la part du « regardant », observateur ou lecteur averti, en Europe à partir du XVII^e siècle. De surcroît, le regard de l’observateur change et apprend à connaître et à reconnaître les symboliques proposées. Le paysage naturel ou artistique peut être défini comme un ensemble harmonieux, homogène et cohérent, et l’organisation de l’espace se fait à partir de la position et du regard du spectateur. Un processus d’échange se réalise, le spectateur constate et se met en posture de réception, par rapport à ce que les représentations de la nature lui offrent. Cette nouveauté se trouve à la fois dans la peinture et dans la littérature qui propose un modèle descriptif, précis et détaillé. Il s’agit à présent de donner à voir le monde naturel dans son étendue et sa variété, tout comme le poète doit nommer les choses et les « fait voir » à l’aide des mots et des tournures.

e. Un genre libérateur

Dans la préface de *Cours de peinture* de Roger de Piles⁴⁵, Jacques Thilliers décrit la manière dont la liberté de création est octroyée à l’artiste lors de la représentation d’un paysage. En effet, il est « le maître de disposer de tout ce qui se voit sur terre, sur les eaux et dans les airs : parce que de toutes les productions de l’art et de la nature, il n’y en a aucune qui ne puisse

⁴⁵ Cf. Appendice, p. 270-271

entrer dans la composition de ses tableaux »⁴⁶. Le paysage est donc symbole de création et différents styles s'élaborent et deviennent ce que l'on nomme « récits picturaux ». Roger de Piles avance l'idée selon laquelle le style héroïque et le style pastoral ou champêtre seraient les seuls styles qui se démarquent tandis que les autres seraient un mélange de ces deux-là. Dans ce qui suit on retiendra la phrase suivante qui fait sens dans nos questionnements sur la représentation de la nature et de ses éléments : « [...] si la nature n'y est exprimée comme le hasard nous la fait voir tous les jours, elle y est du moins représentée comme on s'imagine qu'elle devrait être ». Quant à la description d'un paysage agréable qui s'assimile au *locus amoenus*, elle correspond à une nature champêtre, « toute simple, sans fard et sans artifice » avec une importance accordée à la couleur pour représenter la nature et « plus vivement la vérité » :

La solitude des rochers, la fraîcheur des forêts, la limpidité des eaux, leur murmure apparent, l'étendue des plaines et des lointains, le mélange des arbres, la fermeté du gazon, et les sites tels que le paysagiste les veut représenter dans ses tableaux, font que tantôt il y chasse, que tantôt il y prend le frais, qu'il s'y promène, qu'il s'y repose, ou qu'il y rêve agréablement⁴⁷.

f. Le paysage, un processus créatif complexe

L'implication culturelle, personnelle voire intime est inscrite dans le processus de représentation du paysage selon Evelyne Gauché. Celle-ci aborde les représentations du paysage en soulignant l'importance de la subjectivité dans le processus créatif. Alain Roger, quant à lui, insiste sur l'artialisation⁴⁸ mentionnée par Evelyne Gauché. Il explique que la création est comme « une opération de mise en art ». L'artialisation, un « terme emprunté à Lalo qui l'avait lui-même repris de Montaigne », désigne « l'opération de mise en art de l'objet

⁴⁶ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1989, préface de Jacques Thilliers, p. 98-100

⁴⁷ *Ibidem*, p. 98-100

⁴⁸ « Le processus d'artialisation montre comment le regard paysager résulte d'une construction culturelle, historiquement datable (genre pictural paysager à partir du XVI^e siècle) qui donne à voir le paysage, non par la simple juxtaposition d'éléments visuels épars, mais plutôt comme une structure d'ensemble, sorte de modèle paysager à usage de contemplation qui doit beaucoup aux codes culturels de la représentation artistique. Le concept d'artialisation s'infiltré depuis la fin des années 1990 sur le terrain notionnel de la géographie en invitant à repenser le regard paysager, en lien avec le paradigme sur l'organisation et la différenciation des espaces », Yves Petit-Berghem et Tiphaine Deheul, 2018, <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/artialisation>, consulté le 04/11/2020

naturel, corps humain ou environnement »⁴⁹. Dans son article, il évoque deux modes d'artialisation :

« [...] l'une est directe, l'artialisation *in situ*, c'est-à-dire l'aménagement d'une portion de la nature, le plus souvent sous la forme d'un jardin ; l'autre est indirecte, l'artialisation *in visu*, et s'exprime dans des codes figuratifs régissant la représentation des paysages et structurant de ce fait les schèmes perceptifs qui conditionnent la manière dont on va regarder un morceau de pays⁵⁰.

Ces « schèmes perceptifs » structurent la perception et produisent une représentation commune du paysage selon laquelle l'intermédiaire qu'est l'artiste ou l'écrivain, transmet à l'observateur ou au lecteur.

Peu avant cet extrait, Evelyne Gauché rapporte l'idée d'un paysage complexe, difficile à définir, à saisir à l'aide d'un point de vue unique dans la mesure où il fait partie de plusieurs dimensions du langage et de la recherche. Un même objet peut être représenté par diverses dimensions « qui s'articulent de façon systémique, faisant du paysage un *complexe* : le *complexe-paysage* ». L'idée dominante est la *mise en complexe*, c'est-à-dire la « *complexion* » du paysage qui revient à tisser des liens et à assembler les différentes dimensions du paysage. Selon l'article, ces dimensions se trouvent comprises dans une conception « matérielle, idéelle et praxéologique, le paysage étant à la fois objet matériel, objet de représentations et objet d'action (entendue ici comme action paysagère intentionnelle, donc publique ou para-publique) ».

g. Paysage : description ou récit pictural ?

En menant une réflexion sur la description elle-même, s'impose l'idée selon laquelle décrire est le fait de représenter, de dépeindre par le discours. Réfléchir sur la description revient également à réfléchir sur le type de discours, sur la façon dont il se construit et sur le processus qui le génère. L'*ekphrasis* peut-elle être la solution ? Conçue comme l'élaboration d'un paysage pour rendre visible, un tableau retranscrit par écrit ou une image couchée sur le papier par les mots, cette figure de style permet de rendre présente la scène et ses personnages. En remontant à l'origine du genre, il est possible de découvrir qu'il se trouve chez Homère, dans les

⁴⁹ *Op.cit.*, Alain Roger *Cours de peinture par principes*, p. 16

⁵⁰ *Op.cit.*, Alain Roger, *Cours de peinture par principes*, p. 16-18

ekphraseis ou discours épidiectiques. Selon l'article de Laurent Jenny, la description a une fonction, une véritable utilité dans les discours techniques ou scientifiques et ce, dès l'Antiquité :

[...] c'est par exemple la géographie, particulièrement dans son usage militaire (décrire des paysages cela peut aussi servir à faire la guerre) ; c'est aussi l'architecture (la description a pour fonction de commenter des plans). À la Renaissance, on appelle aussi description un ouvrage décrivant des villes à l'usage des touristes, des curieux ou des hommes d'affaires [...]. L'essor de la description apparaît donc étroitement lié à l'expansion des sciences et des techniques⁵¹.

Le géographe Hervé Brunon apporte un élément supplémentaire et définit le paysage comme « manière de voir » ou « modalité visuelle ». Il écrit qu'il s'agit « d'un concept essentiellement idéologique », « d'une relation imaginaire à la nature » et évoque « les valeurs culturelles et sociales portées par le paysage symbolique »⁵². Représenter le paysage par les textes ou les images est donc bien une action influencée par l'environnement et il est alors nécessaire de comprendre les tableaux comme le reflet d'une civilisation, un regard sur la nature, et non comme une reproduction de la nature elle-même. Dans les Flandres du XVII^e siècle les géographes cartographient et les peintres de l'école flamande du paysage représentent en dessins et en peintures les différents paysages qu'ils découvrent lors de leurs voyages d'études. Il s'agit bien d'une description, « une forme successive du discours qui renvoie à une simultanéité d'objets » qui leur est propre et participe de l'évolution du genre.

Rappelant le « *ut pictura poesis* » d'Horace inspiré par Simonides de Ceos (V av. J.-C.)⁵³ cela revient à assimiler les deux arts et le questionnement de l'auteur est alors justifiable : « Est-ce à dire que la description n'a pas sa place en littérature, pas plus que la narration en peinture ? [...] Un paysage se voit d'un coup mais se décrit progressivement, d'où un inévitable risque d'artifice. Par quoi commencer lorsqu'on décrit ? Comme justifier tel ordre de la description plutôt que tel autre ? ». Il conclut ainsi : « Inévitablement, la description temporalise l'instantané ». Ces « peintres-voyageurs » favorisent l'activité picturale et commerciale. Il s'agit d'un marché avec des intérêts commerciaux mais aussi d'un apprentissage et d'un échange de savoirs et de techniques. Velázquez, par exemple, réalise deux voyages en Italie (1629 et 1649). Nous savons également que Maíno « *al ser su padre milanés, debió de realizar un viaje*

⁵¹ Laurent Jenny, « La description. Méthodes et problèmes », 2004, Université de Genève, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/deintegr.html>, consulté le 04/11/2020

⁵² Hervé Brunon, « L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes », 2006, p. 6

⁵³ « [...] *la pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla* », *asentó la base literaria de una larga tradición de analogías entre la poesía y la pintura. La afirmación, recogida después por Plutarco (De gloria Atheniensium, III, 346f-347c), llegó a convertirse en tópico literario gracias a la fórmula de un verso de Horacio ut pictura poesis, en su Arte poética (v. 361)* ».

a Italia, donde la completaría y perfeccionaría antes de 1611 ». Il est possible aussi que « *comenzase visitando Milán, donde estudiaría la obra de los pintores de la escuela de Brescia, particularmente de Girolamo Savoldo* ». Il est cependant indiscutable qu'il ait prolongé son séjour à Rome « *donde se pondría al corriente de las novedades técnicas y estilísticas allí desarrolladas durante la primera década del XVI por el naturalismo y el clasicismo* ». On note une influence plurielle entre les techniques espagnoles, italiennes et même flamandes chez ce peintre :

*La huella del caravaggismo es incuestionable en su pintura, si bien Maíno se decantó por un naturalismo de sombras atemperadas, luces claras y transparentes e intenso cromatismo en la senda de Orazio Gentileschi y Carlo Saraceni. La técnica miniaturística, el pequeño formato y el soporte de cobre en algunas de sus obras proceden de los pintores nórdicos residentes en Roma, como Adam Elsheimer, con quien compartió el gusto por los paisajes umbríos, húmedos y de luces filtradas, aunque en este género tuvo también presentes las pautas idealizadoras y poéticas de Annibale Carracci y Domenichino.*⁵⁴

Il existe donc bien deux facettes du paysage, l'une culturelle et sociale, l'autre, géographique. Dans cet article de *L'annuaire du Collège de France*, Philippe Descola souligne à son tour ces deux aspects :

Le modèle pictural y joue un rôle prépondérant, notamment en raison de l'idée que l'on ne voit un paysage réel que parce que l'on a appris à regarder un paysage dépeint. Cette approche, issue à l'origine de l'histoire de l'art, a engendré de nombreux travaux d'historiens, d'anthropologues et de sociologues qui abordent le paysage comme le produit d'un ensemble de déterminations sociales et symboliques caractéristiques d'une époque et d'un type de milieu, une sorte de palimpseste sur lequel se superposent des signes à déchiffrer selon des modèles en partie issus d'habitudes esthétiques⁵⁵

L'expression « on a appris à regarder » retient notre attention dans la mesure où le regard s'éduque. L'usage linguistique définit donc le paysage des géographes comme « un territoire façonné et habité par des sociétés particulières ». Ces deux manières d'aborder le paysage : « le paysage comme représentation culturelle et sociale informée par un schème perceptif et le paysage comme espace de l'expérience sensible » montre que les réflexions de Philippe Descola prolongent les recherches d'Augustin Berque et de Christine Partoune :

La conception du paysage comme une représentation est très liée aux travaux des historiens de l'art qui, depuis Clark et Gombrich, ont mis l'accent sur l'exceptionnalité de la figuration picturale des paysages dans deux régions du monde, l'Europe, à partir de la Renaissance, et l'Extrême-Orient – en Chine dès les premiers siècles de l'ère chrétienne⁵⁶.

⁵⁴ <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/maino-de-castro-juan-bautista/4703b4dc-3fe0-416b-bd4d-77b8cf954149>, consulté le 24.02.2022

⁵⁵ Philippe Descola, « Typologie des approches du paysages. Cours : les formes du paysage. I. » in « Anthropologie de la nature », paragraphe 7, <http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/737>, consulté le 12/07/2020

⁵⁶ *Ibidem*, paragraphe 16

Comme le fait remarquer Panofsky, l'espace « est axé à partir d'un point de vue arbitraire, celui de la position de l'observateur ». Ce dernier joue donc un rôle dans la représentation, en s'appuyant sur une « impression subjective ». Cependant, Panofsky définit l'impression subjective comme étant « construite à partir de la position arbitraire d'un sujet, qui sert de point de départ à la rationalisation d'un monde de l'expérience où l'espace phénoménal de la perception est transposé dans un espace mathématique ». Il nuance, voire même complexifie la première idée : « cette “objectivation du subjectif ” est une condition de la pensée paysagère des Modernes – elle-même tributaire de l'éducation du goût par la peinture de paysage – qui n'est donc pas réductible à l'espace universel et mesurable des coordonnées cartésiennes ». Le point de vue de l'observateur de la nature est souligné dans ce fragment, qu'il vienne d'un simple spectateur ou d'un futur exécutant. Dans ce dernier cas, si nous envisageons l'artiste comme observateur de son environnement, qu'il peigne, grave ou écrive, nous pouvons nous demander quel postulat il adopte et quelle est son intention. Erwin Panovsky explique qu'il s'agit toujours de subjectivité au départ et que nous pouvons prolonger la réflexion en pensant que le choix de l'artiste guide la création et la réception par le spectateur ou le lecteur. Lorsque l'on aborde la question de la subjectivité créatrice, on peut également se demander si la posture d'un personnage dans une œuvre picturale ou littéraire, a pour conséquence un changement de point de vue et d'interprétation de la scène. Si l'on rapporte cet aspect théorique à la représentation de la montagne, il est possible de dire qu'il existe deux types de relations au paysage en fonction du personnage. Le personnage se retrouve soit sur la montagne et domine l'horizon de par sa position, soit dans la situation inverse et se trouve aux pieds de celle-ci, écrasé et dominé par la hauteur, tel un spectateur de cet élément de nature rocheux. Il y aurait donc deux subjectivités, la première, celle du créateur, et la seconde qui découlerait de la première, celle de l'observateur ou du lecteur.

h. Paysage et mémoire

Le paysage est lié à la thématique du temps. Il donne à voir des éléments naturels ordonnés et imaginables par les mots ou grâce à la couleur et au dessin. Cependant, est-il purement décoratif ? Il peut être le moyen par lequel on raconte un évènement mythique,

biblique ou historique. Mais le paysage et les motifs qui le composent, qu'ils soient le sujet de l'œuvre ou en arrière-plan ont un rôle à part entière : il s'agit de son évolution, de son autonomie en peinture et de l'intégralité du travail effectué par les poètes pour présenter le paysage qu'ils imaginent et pour que le lecteur puisse, ensuite, se le représenter. Comme le note Roger de Piles dans l'évolution de la peinture de paysage, plusieurs styles sont utilisés mais selon lui, « Le style héroïque est une composition d'objets qui dans leur genre tirent de l'art et de la nature tout ce que l'un et l'autre peuvent produire de grand et d'extraordinaire ». Dans *L'Œuvre d'art et ses significations*, Erwin Panofsky qualifie le style avec lequel les artistes représentent la nature de « champêtre », une nature « sans fard et sans artifice »⁵⁷. Il poursuit en mettant en valeur Poussin connu comme expert de l'« élaboration complexe de la matière ». D'ailleurs, il ajoute que « les recherches qu'il mène dans ses derniers tableaux vont dans le sens d'une autonomie toujours plus grande » et que des « libertés » sont « prises avec les sujets, rares, ou traités de façon inédite ». Il crée une situation particulière avec un élément dramatique qui surprend les personnages de *Et in Arcadia ego*. L'observateur les imite et s'arrête ainsi pour réfléchir sur sa propre vie, à sa propre mort. S'inspirant des « mythes racontés par les grands poètes de l'Antiquité et commentés par ses contemporains, il a ainsi évoqué les forces naturelles à l'œuvre dans le monde et les premiers temps de l'humanité dans le *Polyphème* de 1649. »⁵⁸.

Cet artiste fait appel aux connaissances de la mythologie et à la mémoire des récits homériques qu'ont les observateurs érudits de ces toiles. C'est à partir de ces récits que le peintre s'approprie les récits, qu'il organise ses références et choisit sa manière de les interpréter. Simon Schama, à ce propos, montre que les liens qui unissent nature et culture en Occident « sont très forts » et aborde l'idée selon laquelle la représentation des paysages peut revenir à « mettre au jour la veine du mythe et de la mémoire »⁵⁹.

Lors de la contemplation d'un paysage, les lecteurs ou les observateurs, sans accorder plus d'importance aux éléments naturels, n'y voient peut-être qu'un décor mais ils ne parviennent pas à discerner les symboles. Ils comprennent le choix de l'artiste et remercient celui-ci de leur faire ressentir les émotions qu'ils leur procurent. Qu'elle soit transmise par les mots ou par les couleurs et le dessin, l'intention de l'artiste est généreuse. En effet, ce dernier met tout en œuvre pour que ce qu'il raconte soit saisi par le regard et par l'esprit et suscite l'émotion, l'intérêt voire la réflexion de celui qui le reçoit. Si le paysage suscite la réflexion au

⁵⁷ Erwin Panofsky, « Et in Arcadia ego. Poussin et la tradition élégiaque », dans *L'Œuvre d'art et ses significations*, trad. Marthe et Bernard Teyssède, Gallimard, 1980, p. 278-302

⁵⁸ *Idem*

⁵⁹ Simon Schama, *op.cit.*, p. 21

présent, quel est son rapport au passé ? Le paysage peut-il être au service de la mémoire ? Nous pouvons parler d'une mémoire poétique dont les motifs naturels serviraient la cause poétique, qu'il s'agisse d'une œuvre écrite ou peinte. Simon Schama évoque la construction mentale du décor du paysage :

[...] si l'imagination d'un enfant est déjà pleine de souvenirs, de mythes et de signifiés complexes, que dire du cadre élaboré dans lequel nos yeux d'adultes considèrent le paysage. Car nous avons beau séparer la nature et la perception en deux domaines distincts, elles sont en fait indivisibles. Avant même d'être le repos des sens, le paysage est l'œuvre de l'esprit. Son décor se construit tout autant à partir des strates de la mémoire que de celles des rochers.⁶⁰

Dans cette introduction de l'ouvrage, la création, au cœur même de la représentation du paysage, s'élabore à partir de la mémoire et la métaphore employée associe le décor paysager et plus particulièrement le rocher aux couches succinctes des souvenirs de l'Homme.

Nous l'avons vu, contre toute attente, le statut de décor ou arrière-plan du paysage passe au centre des préoccupations à partir des XVI^e et XVII^e dans le contexte européen. Il s'autonomise et il est pensé à l'aide d'approches socio-culturelles et non plus seulement littéraires et artistiques. La notion est interrogée autant dans son individualité que de manière générale, avec un cadre qui dépasse les réflexions nationales.

L'étude des termes illustrés par les artistes a permis de comprendre comment se profile un genre nouveau et à quel point les idées du paysage ont influencé l'art pictural à partir des récits antiques et de l'idée de paysage portée par ces écrits. La diversité des paysages présente un éventail de possibilités, réelles ou rêvées, avec ou sans figures. Ces paysages sont transposés dans un cadre reconnaissable ou non, présentant un sujet mythique, biblique ou historique et prêtent ou non allégeance à des modèles ou à des référents réels.

À la vue de ces éléments théoriques, nous pouvons réaliser plusieurs constats. Tout d'abord, la multiplicité des approches du paysage, des réflexions développées ou recherches menées et la polysémie du terme témoignent de la complexité de la notion. Michel Collot résume ce qu'est le paysage dans une définition qui rassemble les diverses facettes abordées dans ce chapitre : « le paysage est un carrefour où se rencontrent des éléments venus de la nature

⁶⁰ *Idem*, pp. 12-13

et de la culture, de la géographie et de l'histoire, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'individu et de la collectivité, du réel et du symbolique »⁶¹. Comme nous l'avons rapporté, Anne Cauquelin en rappelle les origines et son évolution en quelques mots. Elle évoque la naissance, la transmission, le voyage des Pays-Bas en Italie, les changements de sa conception et le passage du décor à son autonomie, ce qui nous permet d'affirmer que le paysage naturel a évolué. Il se transforme, se métamorphose, mais essentiellement grâce à l'importance qui lui est donnée et à un changement qui se produit à travers un nouveau regard porté sur la nature. Puis, on observe qu'à la lumière de ces définitions et des ces approches théoriques qui partent, elles-mêmes, des définitions, les points de vue neutres portent rapidement une pointe de subjectivité, notamment à partir de la Renaissance, en Europe. Les paysages figurés et littéraires sont donc pourvus de thèmes, axes et points précis donc codifiés.

Comme nous l'avons constaté, l'approche évolue et la place de celui qui reçoit le paysage au travers de sa lecture ou de son observation, est peu à peu valorisée puisque l'écrivain ou le peintre est, au fur et à mesure des époques, de plus en plus généreux, se donnant lui-même dans ce qu'il entreprend et réalise. La description d'un paysage, grâce à la plume ou au pinceau est empreinte de subjectivité et la construction du paysage est donc une construction réalisée à partir des sens, de la perception et d'une organisation suivant des codes et un principe de création propre à l'artiste. Comme l'exprime G. Bertrand : « Le plus simple et le plus banal des paysages est à la fois social et naturel, subjectif et objectif, spatial et temporel, production matérielle et culturelle, réel et symbolique. Le paysage est un système qui chevauche le naturel et le social⁶² ».

Décoratif mais avec un rôle central, offrant au monde qui le lit ou l'observe une nature calme ou tourmentée mais symbolique, ce genre se retrouve au sein d'un siècle en plein essor littéraire et artistique et au-devant des scènes espagnoles, italiennes, flamandes et françaises.

Ainsi, après avoir étudié les différentes facettes du paysage et afin de mieux cerner l'approche culturelle et théorique du paysage mais aussi de comprendre l'anthropologie de ses représentations, il convient de mettre en regard les théories picturales véhiculées en France et en Europe du Nord qui ont joué un rôle important dans l'expression du paysage.

⁶¹ Michel Collot, *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, 1997, p. 5.

⁶² *Op. cit.* G. Bertrand

Chapitre 2 : Nature et paysage dans la peinture flamande et hollandaise⁶³, dans la peinture classique française

1. Le Siècle d'Or, entre influences et échanges - 1.1 Cartographie et paysage - 2. Théories du XX^e et XXI^e siècle sur la peinture flamande du XV^e et XVI^e siècle - 2.1 Théorie flamande du XVII^e siècle - 2.2 Regards contemporains sur la peinture flamande du XVII^e siècle - 3. Théories françaises du XX^e et XXI^e siècle sur la peinture du paysage du XVII^e siècle

« Les tableaux de paysages contribuent à la connaissance du monde » Svetlana Alpers⁶⁴

1. Le Siècle d'Or, entre influences et échanges

Les relations entre Flandres et Italie sont « multiples » et les influences « réciproques »⁶⁵, comme le définit Tzvetan Todorov, dans l'*Eloge de l'individu*. Toutefois, l'Histoire témoigne d'une entente difficile et de rivalités originelles qui ont évolué peu à peu vers des influences bénéfiques pour chacun des pays. Il s'agit donc de mettre en valeur les apports de la représentation du paysage dans la peinture flamande et hollandaise, puis dans la peinture dite classique française.

Les historiens de l'art et les chercheurs hollandais s'entendent sur la portée qu'a eu l'art hollandais. Comme l'énonce Svetlana Alpers, le peintre hollandais : « Proche de l'arpenteur par son rapport au terrain et à la surface descriptive, par son souci des repères et sa vision

⁶³ L'art flamand désigne l'art de l'ensemble des anciens Pays-Bas qui correspondait à une vaste étendue politique et religieuse avant 1609, date à laquelle une république néerlandaise indépendante est apparue, séparant la Flandre et la Hollande. Il est appelé « art hollandais » l'art réalisé après cette date par les artistes des nouveaux territoires.

⁶⁴ Svetlana Alpers, *L'œil de l'histoire*, in : Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 49, *La peinture et son public*, septembre 1983, p. 71-101

⁶⁵ Tzvetan Todorov, *Eloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, « Le printemps de la Renaissance », p. 80

géographique de l'espace habité [...] rend compte d'un univers social ». Les tableaux hollandais, plus descriptifs, s'opposent aux tableaux italiens, plus narratifs. Selon l'auteur c'est grâce à cette manière de représenter le paysage que le spectateur peut atteindre la « connaissance historique » mais aussi, comme nous verrons ensuite, qu'il peut accéder à la connaissance géographique des lieux représentés.

Comme le définit Alberti, le tableau est comme une « surface encadrée, située à une certaine distance du spectateur qui regarde, à travers elle, un deuxième monde ou un monde de substitution ». L'art italien serait « essentiellement un art narratif »⁶⁶ et l'art hollandais, plutôt descriptif. D'ailleurs, Alberti souligne l'inextricable relation entre les images et les textes puisque que la légitimité des images tient à leur référence aux textes consacrés par la tradition, *l'ut pictura poesis* et *l'istoria*. Nuançons ces propos en apportant deux preuves qui montrent bien que le paysage hollandais est aussi au cœur de processus narratifs, de mises en scène et peut être porteur de sens et d'histoires.



Pieter Bruegel l'Ancien, *Paysage avec chute d'Icare*, 1558, peinture sur toile, 73,5 x112 cm, Musées royaux des Beaux-arts, Bruxelles

⁶⁶ *Ibid.*, p. 72



Hans Bol, *La chute d'Icare*, 1554-1593, aquarelle sur papier, 13,3x20,6 cm, Anvers, Musée Mayer van den Bergh

Si la peinture hollandaise du XVII^e siècle est une période durant laquelle « les images constituaient un élément d'une culture spécifiquement visuelle, différente d'une culture fondée sur l'écrit » comme le soutient Svetlana Alpers, il faut néanmoins souligner qu'il s'agissait de modèles descriptifs, de « Descriptions du monde observable, empruntant aux traditions artisanales, à la science expérimentale et à la technologie ». Cela permettait une « acquisition de savoirs sur le monde » en partant de la seule élaboration des cartes, ainsi qu'une description de la réalité brute afin de faire connaître les us et coutumes, mœurs et paysages hollandais⁶⁷. Cette époque offre également la possibilité d'observer la trame d'un paysage réaliste retranscrit sur papier grâce aux cartes qui en sont les premières représentations. Elles fournissent « la mesure d'un lieu et le repérage d'un lieu par rapport à d'autres, des données quantifiables, tandis que les tableaux de paysage s'attachent à évoquer, à rendre la qualité d'un lieu où le sentiment qu'en a l'observateur [...] ». Cependant, il convient de dissocier les cartographes des peintres qui réalisent une « mise à l'écart [...] des aspects décoratifs ou proches de la peinture des cartes » mais également les peintres des cartographes, qui mettent à l'écart les « aspects documentaires de l'art ». Représenter les éléments naturels du paysage s'établit en deux catégories opposées,

⁶⁷ *Op. cit.*, Svetlana Alpers, *cf.*, Appendice, p. 271-272

la « pure topographie » et la « pure décoration ». Une frontière est maintenue entre « les cartes et l'art, la connaissance et l'ornement », toutefois, cette manière de séparer en deux domaines les manières de représenter le paysage n'était pas dans les pratiques de l'époque en Hollande. Il était un temps où « les cartes étaient considérées comme une sorte de peinture et où les tableaux les disputaient aux écrits comme voie royale de la compréhension du monde »⁶⁸. Plus loin, une précision met en parallèle les cartographes et les peintres qui réalisaient des voyages afin de peindre l'extérieur et les paysages de leur région : « Les séjours, parfois prolongés, de Pieter Saenredam pour recenser les églises de diverses villes hollandaises, se font manifestement à l'exemple des cartographes, comme ces voyages entrepris par le célèbre peintre de paysages Jan van Goyen au cours desquels il remplit son carnet de croquis des silhouettes de multiples villes »⁶⁹. Des doutes naissent alors pour différencier les cartographes des peintres, tant la peinture de paysage est précise et réaliste. Dans tous les cas, le lien entre la géographie et la peinture est particulier dans la mesure où les paysages sont très reconnaissables et les premiers paysages hollandais sont qualifiés de « réalistes » par l'auteur qui prend l'exemple de quelques dessins de dunes proches de Haarlem exécutés vers 1603 par « le grand dessinateur hollandais Hendrick Goltzius » :



Hendrick Goltzius (1558-1617), *Paysage de dunes près d'Haarlem*, dessin, 1603, 16 x 28,6 cm, Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Hollande

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 76-77

⁶⁹ *Ibid.*, p. 80

L'approche artistique des paysages hollandais évolue au XVII^e siècle. Découvrir le monde, « plutôt que de travailler d'imagination » permet d'essayer « de saisir les grands espaces du plat pays hollandais, les fermes, les villes et les clochers qui se détachaient sur cette vaste étendue ». Voilà le grand changement qui a des conséquences sur la représentation de la nature. De l'imagination, les Flamands passent à l'observation et à la reproduction :

On dit que si le premier support de cette description fut le dessin et non la peinture, la raison en tient au caractère dépouillé du papier et du crayon. A la différence du pinceau, de la peinture et de la toile, c'était un support technique qui permettait de travailler dehors au 17^e siècle. Et, rapporte-t-on, Goltzius fut le premier à sortir et à dessiner ce qu'il voyait⁷⁰.

Comme le souligne l'auteur : « On oppose ainsi ce réalisme à ses paysages antérieurs imaginaires, dits “ maniéristes ” ». Le paysage de Goltzius marque « l'intégration d'un mode cartographique à la représentation du paysage ». Il s'agit d'un « nouveau rapport à l'étendue de la feuille à travailler »⁷¹. Cette nouvelle façon de travailler la représentation est un tournant dans l'histoire du paysage hollandais, et c'est « tout un genre de tableaux de paysages — un certain nombre de Van Goyen, quelques-uns de Ruisdael et la majorité de ceux de Koninck—, connus comme des panoramas et souvent considérés comme la plus importante contribution des Hollandais à la mise en image du paysage, qui sont enracinés dans la tradition cartographique »⁷².

Plus généralement en Hollande les peintres ne s'intéressent pas autant aux êtres humains, mais recentrent leur intérêt sur le territoire paysager⁷³. Une évolution dans la représentation du paysage laisse « entrer dans les tableaux davantage de ciel (les œuvres monochromatiques de Van Goyen dans les années 1640), puis les nuages et les effets de lumière (à mesure que nous approchons de Ruisdael dans les années 50 et 60) »⁷⁴, abandonnant ainsi l'horizon cartographique.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 80

⁷¹ *Ibid.*, pp. 81-82

⁷² *Ibidem* pp. 85-86

⁷³ Vermeer agit autrement, comme nous le voyons ci-après

⁷⁴ *Ibid.*, p. 86-87



Jan van Goyen (1596-1656), *Vue de Dordrecht*, 1644, huile sur toile, 97 x 148 cm, Musées royaux des Beaux-arts de Bruxelles

1.1 Cartographie et paysage

Il est important de comprendre qu'à l'époque, les cartes et les peintures étaient perçues comme des descriptions et que les géographes définissaient la carte comme « le moyen de placer le monde, ou un site, devant les yeux du lecteur⁷⁵ ». L'artiste britannique Edward Norgate (1581 -1650) insiste sur l'importance des cartes et leur lien avec la peinture. Dans le travail de représentation du paysage, cette idée sert de parenté entre géographie, cartographie et peinture. A ce propos, Todorov remarque que Norgate met non seulement en valeur le lien entre la géographie, la cartographie et la peinture, mais souligne aussi qu'il est corrélé avec l'utilisation des mots pour décrire un paysage⁷⁶. Et Svetlana Alpers d'achever son propos avec le caractère « descriptif » qu'elles ont en commun, ainsi qu'un « aspect de miroir » qui renvoie à la notion *mimesis* déjà évoquée.

Par ailleurs, si en 2019 la Pinacothèque de Paris et le Rijksmuseum d'Amsterdam s'associent encore à des fins artistiques, cela est dû aux relations créées et maintenues depuis le XVII^e siècle. En effet, les voyages en France et en Italie entrent dans la formation des artistes

⁷⁵ *Ibid.* p. 95

⁷⁶ *Ibid.* p. 89, Appendice, p. 272

hollandais, leur permettant « d'étudier directement les grands modèles »⁷⁷. Le fait marquant qui montre l'installation des artistes en Italie notamment est la fondation d'une confrérie « d'artistes hollandais et flamands vivant à Rome » appelée la *Bent*, « lieu de rencontres et d'échanges servant les intérêts communs de ses membres, les *Bentvueghels* (oiseaux de bande) », réunissant « peintres, sculpteurs, graveurs, orfèvres et même des artistes qu'on encourage à venir ». Ce voyage initiatique appelé le « Grand Tour » permet un développement artistique mais contribue aussi à apporter aux jeunes gens les codes de la société et la *prudentia* (prudence).

⁷⁷ Alexandre Curnier, Ruud Priem, Marc Restellini, Peter Sigmond, *L'Age d'Or hollandais, de Rembrandt à Vermeer avec les trésors du Rijksmuseum*, Pinacothèque de Paris, 2009, p. 7

2. Théories du XX^e et XXI^e siècle sur la peinture flamande du XV^e et XVI^e siècle



Jan van Eyck, *La vierge du chancelier Rolin*, vers 1435, huile sur toile, 66cm × 62cm, Louvre, Paris

Tzvetan Todorov met à l'honneur Robert Campin et Jan van Eyck en les présentant comme des peintres clefs de l'évolution de la peinture flamande et particulièrement dans celle de la représentation des éléments du paysage, plus affinée et réaliste. Van Eyck a intensifié le degré de représentation des corps et de l'espace. Les codes changent à partir de cette œuvre qui joue un rôle particulier en faisant apparaître une fenêtre dans le tableau, comparable à la *veduta* italienne, qui s'ouvre sur l'extérieur. Cette ouverture permet au paysage une apparition tout à fait nouvelle. Ainsi, l'importance est donnée à chaque élément du tableau et plus seulement aux personnages de premier plan. La précision de l'arrière-plan de chaque toile, du paysage

champêtre considéré comme un « fragment du monde »⁷⁸ que l'on découvre grâce à une fenêtre, ne permet pas encore de donner la place que le paysage aura par la suite. Néanmoins, intégrer une fenêtre à la toile contribue à l'évolution du regard du peintre et habitue l'observateur à repérer plus de détails qui permettent d'éduquer son regard et son imagination ; ainsi le paysage devient de plus en plus familier.

2.1 Théorie hollandaise du XVII^e siècle

Karel (ou Carl) van Mander (1548-1606)⁷⁹, à la fois écrivain et artiste, fut le théoricien le plus connu du XVII^e siècle et celui aussi qui eut le plus d'influence. L'ouvrage *Le Livre des peintres* a été publiée en 1604 et la récente publication *Le livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne. Partie I*, dont le texte est établi par Véronique Gerard-Powell, le remet au goût du jour : « Cet ouvrage, d'une importance considérable pour l'histoire de l'art, est l'équivalent des *Vies des peintres* de Vasari pour les peintres du Nord. Van Mander a d'ailleurs rencontré Vasari à Florence et voulu faire un livre du même ordre. Du même ordre, mais plus vif, plus alerte, plus humain aussi, et moins au service d'une école que celui du Florentin, Le Livre des peintres raconte la vie des plus grands peintres des Pays-Bas et de l'Allemagne avec force détails et anecdotes, tout en étant une source de première main. Van Eyck, Jérôme Bosch, Albert Dürer, Hans Holbein, Pierre Brueghel, Lucas Cranach sont parmi les artistes dont Van Mander raconte la vie dans ce volume. L'auteur, immigrant flamand établi à Haarlem en 1583, y souligne l'importance d'étudier les célèbres peintres de la Renaissance italienne mais y décrit également les vies des peintres classiques et italiens et de leurs homologues hollandais depuis le XVe siècle.

Les échanges portaient sur les pratiques picturales et sur les conceptions de l'art. Les artistes pouvaient tout autant s'imprégner des pays voisins, les mettre en valeur, que les imiter puis s'en détacher et devenir plus autonomes.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 191

⁷⁹ Des précisions sont apportées sur le site de l'*Universalis*, Cf. Appendice, p. 272, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/van-mander-carel-ou-karel/>, consulté le 08/11/2020

2.2 Regards contemporains sur la peinture flamande du XVII^e siècle⁸⁰

Jean Lombard rappelle que le paysage est un genre qui est « le résultat d'une ardente interrogation sur la nature qui culmine à l'époque »⁸¹. Il est aussi « l'aboutissement d'un processus artistique qui, vers 1600, voit s'épuiser la tradition maniériste, dont le dépassement et la négation sont particulièrement nets dans les peintures urbaines et les tableaux d'architecture ». C'est également un genre plus naturel et donc plus figuratif, qui permettrait d'accéder à la « représentation vraie », à la fois « genre pictural et réalité représentée ». Dans les Provinces-Unies, les paysagistes sont « les plus nombreux » et « les plus spécialisés » parmi les peintres, réalisant leur art avec « une manière hollandaise » personnelle, qui permet « d'exprimer les sensations qu'inspire la nature ». Les peintres hollandais séjournant à Rome, rapporte le savoir et les techniques, et les complètent avec leur manière de voir et d'appréhender les paysages. Les débuts de la représentation de la nature sont empreints de liberté et de simplicité de représentation de l'espace naturel, et celle-ci évolue jusqu'à s'accomplir progressivement, en un siècle. D'abord réalisée à partir de l'observation des détails monochromes, la peinture sera peu à peu pourvue d'une unité plus importante ainsi que d'influences italiennes afin de créer des paysages tantôt lyriques, dramatiques, plus ou moins dynamiques, puis héroïque, où apparaissent les contrastes, les couleurs, le travail sur l'ombre et la lumière. L'un des grands représentants flamands de la peinture de paysage est Hercules Peitersz Seghers (1590 -1638). Son œuvre *Paysage de montagne* est un exemple significatif et témoigne de son talent de paysagiste, jouant sur les contrastes et les tonalités⁸². Les panoramas sont alors au cœur du genre paysager mais passent de mode à la fin du XVII^e siècle et plusieurs catégories de paysages apparaissent et se développent comme le thème des rivières, des dunes etc. Ce siècle, en pleine mutation, particulièrement en Hollande, appelé « Le siècle d'or du paysage » et définit comme « passage d'un espace rêvé où s'enracinent les mythes à un espace perçu ici et maintenant, exprimé par un système ordonné et cohérent de signes, à un espace consistant dont on prend possession jusqu'au vertige et qu'on maîtrise, aussi, pour donner un

⁸⁰ Cf., Appendice, p. 273

⁸¹ Jean Lombard, *Peinture et société dans les Pays-Bas du XVII^e siècle. Essai sur le discours de l'histoire de l'art*, 2001, p. 95-100

⁸² Hercules Peitersz Seghers, *Paysage de montagne*, ~1620-1630, huile sur toile fixée sur un support en bois, 55x99 cm, Galerie des Offices, Florence, Italie, Cf. Appendice, p. 273

objet aux sortilèges de l'intériorité. »⁸³. Des changements majeurs se produisent dans la peinture de paysage puisqu'il est constaté une « modification, progressive, certes, mais radicale dans son principe, du système des genres »⁸⁴ ainsi qu'une « autre façon [...] de penser la nature, les choses et le temps »⁸⁵.

Comme l'a souligné Daniel Arasse :

Samuel Van Hoogstraten dans son *Introduction à l'Ecole avancée de la peinture, ou le Monde visible* [...] s'inspirant de l'italianisme de Van Mander pour s'élever contre l'assimilation de la peinture à un artisanat, il conseille au peintre de scruter la nature dans toutes ses parties, d'aiguiser son œil à cet effet comme un couteau car- c'est le titre de l'un de ses chapitres- « La nature visible se présente sous une forme particulière. Le peintre doit représenter la variété des choses individuelles ; il doit infiniment les détailler.⁸⁶

Daniel Arasse poursuit : « Il n'est pas possible pour autant de suivre Svetlana Alpers quand elle oppose la « vocation descriptive » de la peinture hollandaise à la tradition « historique » de la peinture italienne, moins intéressée à décrire les objets de la nature qu'à les idéaliser pour instaurer, dans l'art, l'image de la « belle nature. [...] La peinture hollandaise est également historique et narrative, jusqu'à l'anecdote parfois. » Il ajoute que l'imitation (de la nature) et l'évolution vers une représentation réaliste du monde est au cœur même du travail des artistes : « [...] c'est toute l'histoire de la *mimésis* en peinture qui a été travaillée par une instance cognitive qui se concentre et se démontre dans la vérité du détail »⁸⁷.

3. Théories françaises du XX^e et XXI^e siècle sur la peinture du paysage du XVII^e siècle

3.1. Le paysage

A ce jour, les paysagistes français n'ont pas tous été étudiés mais Claude Lorrain (1600-1682) et Nicolas Poussin (1594-1665) sont les principaux à l'avoir été. Alain Mérot⁸⁸, traite des « aspects théoriques du genre paysager » qui « ont suscité de l'intérêt ces temps derniers » mais nous lisons ensuite qu'ils « ont été moins explorés que ceux de la peinture d'histoire ou du

⁸³ *Ibid.*, p. 115

⁸⁴ *Ibid.*, p. 141

⁸⁵ *Ibid.*, p. 143

⁸⁶ Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, « Dispositifs », 2008, p.188

⁸⁷ *Ibidem*, p. 189

⁸⁸ Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, 2009, p. 9

portrait ». Il s'agit là d'un constat non négligeable. L'approche théorique française est moins conséquente sur les paysagistes, par rapport à d'autres genres. De plus, la classification des genres picturaux par les théoriciens de l'époque ne positionne ni ne consacre le paysage au sommet du Parnasse :

[...] dans la hiérarchie des genres picturaux telle qu'elle est établie par André Félibien⁸⁹ en 1667 dans sa « préface » aux *Conférences de l'Académie Royale* de peinture et de sculpture, le paysage reste un genre mineur : la peinture allégorique et la peinture d'histoire occupent les places les plus élevées, puis viennent le portrait, la peinture animalière, puis le paysage et enfin la nature morte. En Italie et en France, le paysage reste tributaire des sujets religieux et mythologiques auquel il sert de cadre. Il n'acquiert de valeur que reconstruit par l'imagination de l'artiste et ennobli par la présence de l'homme et du sacré. [...] ⁹⁰

Alain Mérot, évoque la « constitution d'un certain prototype » du paysage et donc une naissance du « paysage classique » qui intervient grâce à l'intervention et à la convergence « de nombreux facteurs culturels ». Le paysage classique a changé le regard et l'appréciation de l'art pictural et « a déterminé les façons de regarder la nature, de construire avec elle un rapport complexe fait d'appropriation et de contemplation, d'action et de distance ». Selon Daniel Arasse, le regard sur la peinture de paysage a donc une évolution alors que les paysages littéraires, construits sur la description et présents dès Homère, ne subissent pas ce regard dépréciatif. Il faut noter le passage des « éléments symboliques » à une « représentation de plus en plus réaliste dont le point culminant se situerait au XIX^e siècle, en France ». Le changement se produit notamment dans la manière de voir et de rendre la nature, ce qui provoque une modification du statut du paysage. Celui-ci acquiert, dans l'esprit des lettrés et des artistes, « une certaine forme idéale [de la nature] dont l'apogée se situe au XVII^e siècle ».

Ernst H. Gombrich insiste sur « la mise en mot du paysage », la « verbalisation d'une certaine expérience esthétique »⁹¹. Il poursuit en évoquant un rapprochement entre texte et image dont il est question entre justement en résonance avec cette affirmation. La pastorale, avec ses divinités tutélaires, ses satyres, ses nymphes et ses bergers amoureux et musiciens, a pu ainsi se loger dans différentes formes artistiques dont le paysage figuré a été sans doute l'une des plus durables ».

Le paysage comme genre se pourvoit de particularités et devient un objet culturel, mettant en image les genres poétiques comme l'épigramme et l'élégie, permettant de « donner à

⁸⁹ Cf., Appendice, p. 273

⁹⁰ Sur le site du musée des Beaux-arts de Caen : « Parcours « La peinture de paysage », Dossier réalisé par le service des publics, le service éducatif (Karine Guihard et Fabienne Lincet) du musée des Beaux-arts de Caen et les conseillers pédagogiques départementaux en arts visuels (Anne-Marie Quérueu et Pierre Gallo), http://mba.caen.fr/sites/default/files/uploads/pdf/caen-mba-parcours_paysage-sans_visuels_xxe-2013.pdf

⁹¹ Alain Mérot, *op. cit.*, p. 10-26

comprendre donc à voir la nature ». Une véritable prise de conscience des peintres leur est révélée lorsqu'ils découvrent « les possibilités expressives du paysage lui conférant cette vibration supplémentaire qui anime la description et l'ordonnance ». Historiquement, la théorisation du paysage permet de lui conférer un cadre et cela « est fondamental pour le paysage occidental classique ». Le paysage idéal « se signale par une réduction, un acte autoritaire de sélection et d'ordonnance qui le contient à l'intérieur de certaines limites. Celles-ci varient, bien sûr, selon les artistes : ainsi Poussin privilégie un modèle théâtral rigoureux, à point de fuite unique, tandis que Claude Lorrain, qui utilise fréquemment la construction bifocale à deux points latéraux de distance, le paysage semble ouvert, s'étendant au-delà des bords du cadre, communiquant au spectateur la sensation d'un espace infini.⁹² ». Le paysage pictural est donc comme une description littéraire et un poème ou un récit dont la diégèse est imagée. Le classicisme français réinvestit les auteurs antiques ainsi que leurs concepts :

Dans la langue grecque tardive, *ekphrasis* désigne une description verbale, qu'il s'agisse d'un poème ou d'un exercice de rhétorique. Le terme se dit spécialement de la description d'une œuvre d'art, déjà existante ou imaginée par l'écrivain⁹³.

Hésiode, Homère ou Virgile en sont les principaux exemples. « *Graphain* » signifie à la fois écrire et peindre et il s'agit donc d'un terme « ambivalent », dont Philostrate de Lemnos (né vers l'an 165) « se fait l'artisan virtuose d'une écriture visuelle et d'une peinture « parlante »⁹⁴. Le lien entre peinture et écriture, entre image et texte, entre description et représentation, est bien tracé.

Pour finir, retenons que le titre de la troisième partie de l'ouvrage d'Alain Mérot, « Le paysage comme théâtre »⁹⁵, se focalise sur la scène, le cadre et la perspective, travaillés avec soin par les peintres français. Un certain modèle scénique apparaît ainsi que des règles et des limites qui différencient les paysages selon la présence ou non de personnages. Poussin et Claude Lorrain sont à la recherche « d'une expression poétique efficace » avec la démonstration « d'une véritable scène chez Poussin » et d'une « définition [...] méditée de l'espace ». Lorrain est « Spécialisé d'emblée dans le paysage » et son « modèle scénique apparaît [...] au cours des années 1630 ». En effet, d'après les dessins conservés au Louvre⁹⁶ servant de préparation aux peintures réalisées ensuite, Le Lorrain accorde un soin tout particulier dans la représentation de

⁹² *Ibidem*

⁹³ Alain Mérot, *op. cit.*, p. 60

⁹⁴ *Ibidem*, p. 61

⁹⁵ *Ibid.*, p. 124

⁹⁶ D'autres dessins pour ces compositions sont conservés à New York, à Londres et à Bayonne.

la nature. Ses paysages ou les dessins montrant son travail du motif du rocher⁹⁷, par exemple, confirment l'attention qu'il donne à ce genre et trahit le point de vue qu'il adopte.



Claude Gellée, *Persée et l'origine du corail*, ~ 1671-1674, 0,254 m x 0,322 m, dessin, Louvre, Paris

Ce dessin inspiré par le récit d'Ovide met en valeur un paysage naturel de bord de mer. La lumière et les contrastes des tonalités soulignent la roche qui se détache particulièrement dans ce tableau. Pégase et Cupidon sont visibles mais de petites dimension et l'œil du spectateur est davantage marqué par le travail des éléments naturels et par l'effet de mystère qui se dégage de ce porche rocheux vers lesquels se dirigent les personnages.

Alain Mérot établit un lien entre Le Lorrain et la poésie : « la pastorale [...] semble donc tout indiquée pour le paysage par le sentiment de permanence et d'accord avec la nature qu'elle manifeste. On la retrouve édulcorée, accordée à une sensibilité « arcadienne », à la poésie tranquille [...] ». Cette sensibilité « arcadienne », au cœur de la poésie pastorale, est mentionnée plus loin. Il est question des lettrés et de leur rapport au paysage pastoral, considéré comme un lieu amène :

Le paysage pastoral se développe surtout à Venise, à la fin du XV^{ème} siècle. A côté d'un paysage urbain, témoin de la grandeur de leur cité et cadre de cérémonies, auquel les Vénitiens tenaient beaucoup et qu'ils

⁹⁷ Cf. *Etude d'un rocher couvert d'arbustes et de feuilles*, ~ 1638-1640, Appendice p. 274-275

célébraient dans des tableaux narratifs pour leur *scuole*, la campagne représentait pour eux un ailleurs, complémentaire de leur cadre de vie.⁹⁸

Au XVII^e siècle, textes et images sont donc bien en corrélation pour célébrer la nature et donner à lire et à voir la symbolique des éléments du paysage européens, réel ou mythique.

Des influences notables et des échanges remarquables ont été soulignés au cours du XVII^e siècle, entre l'Espagne, l'Italie, les Provinces Unies et la France. Les techniques comme le travail de la peinture à l'huile, celui de la couleur et du dessin, se transmettent d'un pays à l'autre, et chacun apporte son style en fonction de son apprentissage et de sa vision du monde.

A la fois narratif et descriptif, le paysage est raconté, présenté et représenté, avec l'intention de développer, cultiver et renforcer le pouvoir émotionnel de celui qui le regarde. La réception des œuvres est de plus en plus importante et nous comprenons que les enjeux et l'évolution du paysage comme genre n'est pas seulement un fait artistique mais également politique, économique et social. Les jeux d'influences, de développement de la société et les flux de la vie politique et économique ont des incidences sur les artistes, la circulation de leurs œuvres et l'essor d'un genre considéré comme « mineur », décoratif et d'arrière-plan. Par le biais de l'étude chronologique du paysage en peinture selon les théories flamandes, italiennes et espagnoles, il est possible de comprendre que le paysage perd « sa fonction originelle d'ornement pictural »⁹⁹ et s'affranchit des codes médiévaux. Ce genre naissant acquiert une dimension sentimentale, nostalgique voire tragique mais aussi réaliste¹⁰⁰.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 195

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Le fait de sortir des ateliers pour dessiner et peindre la nature en plein air est l'une des raisons de cette mouvance réaliste.

Chapitre 3 : Le paysage et ses éléments au XVI^e et au XVII^e siècle : mise en regard des théories picturales italiennes

1. Le paysage dans les traités artistiques italiens du XVe au XVIIe siècle - 1.1 Leon Battista Alberti (1404-1472) - 1.2 Léonard de Vinci et le point de vue - 1.3 Giorgio Vasari (1511-1574), entre le pinceau et la plume - 1.4 Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) - 1.5 Federico Zuccaro (1540-vers 1609) - 1.6 Giovanni Battista Agucchi (1570-1632)

Nous allons considérer les écrits des principaux théoriciens italiens de la peinture dans le but de comprendre leur point de vue sur la nature et s'ils attachent une importance particulière à la peinture de paysage.

1. Le paysage dans les traités artistiques italiens du XV^e au XVII^e siècle

Il est important de rappeler que les premières réflexions sur les représentations de l'espace sont celles de l'architecte romain du I^{er} siècle av. J-C, Vitruve. Elles furent une source d'inspiration pour les peintres, architectes et écrivains de la Renaissance. Vitruve associe non seulement nature et architecture mais souligne que la nature joue le rôle de support de l'architecture. Il remarque aussi que l'idée de nature permet de donner un cadre et d'apporter matière à réflexion à l'architecture. Dans son traité, les symétries et les proportions qui composent un bâtiment doivent être identiques à celles que l'on trouve dans la nature. En faisant le lien entre proportions humaines et architecturales, l'artiste met ainsi en corrélation la représentation du corps humain et celle de la nature, tissant un lien qui unit l'homme à son environnement naturel.

Les réflexions en lien avec la *praxis* artistique ont pour conséquence l'évolution et les bouleversements techniques qui affectent la peinture italienne. Michel Hochmann et Stefania

Mason ont détaillé l'ampleur des progrès de l'art pictural, en corrélation avec l'évolution de la pensée théorique¹⁰¹. Les artistes s'imitent, copient les techniques nouvelles en se rendant dans d'autres pays et s'influencent mutuellement. La question de la représentation du paysage fait alors l'objet de considérations qui méritent d'être prises en compte et qui témoignent d'un intérêt progressif sur la période.

1.1 Leon Battista Alberti (1404-1472)

Dans son *De Pictura*¹⁰², Leon Battista Alberti participe à l'évolution du paysage, de son style et de sa composition en exposant un certain nombre de normes et de mises au point à propos de la nature : « [...] l'on tire de la nature certains principes, certaines réflexions et certaines règles qui, si nous voulons les examiner avec soin et nous en servir avec diligence, nous feront indubitablement mener à bonne fin toutes nos entreprises, de quelque art ou discipline qu'il s'agisse »¹⁰³. Il poursuit en évoquant la *mimesis* et en expliquant que la nature sert d'adjuvant et de support à l'artiste. En partant de l'observation des éléments naturels, l'artiste peut les imiter, les reproduire et en inclure la forme dans sa pratique. Dans la seconde partie de l'ouvrage, il préconise que les mouvements du corps « soient parfaitement connus du peintre », et que c'est « dans la nature qu'il devra soigneusement les étudier »¹⁰⁴. Cette valorisation de la nature devient donc source d'inspiration et d'imitation qui doit permettre à l'artiste de parvenir « au suprême degré de (son) art »¹⁰⁵. Comme le commente Alain Mérot, Alberti, d'une part, « s'élève contre ces tableaux faits d'une série de beaux détails. » et d'autre part, « [...] oppose ainsi un style « composé » (*compositus*), qui subordonne chaque objet, chaque personnage à une narration rigoureuse, une *storia* plus contrôlée, au style « relâché » (*dissolutus*) de peintres comme Pisanello [...] »¹⁰⁶. Il entretient le lien entre la peinture et la littérature : « A l'*ekphrasis*, il substitue un discours hiérarchisé, moins profus et calqué sur la période oratoire classique, celle d'un Cicéron ». Plus loin, il ajoute : « Les conséquences de cette réaction sont importantes dans le domaine de la peinture ». Les détails des textes qui

¹⁰¹ Hochmann Michel, Mason Stefania. *Histoire de la peinture italienne (XVIe-XVIIe siècle)*, 2007. p. 299-307.

¹⁰² D'abord publiée en latin en 1435 puis en italien en 1436.

¹⁰³ Leon Battista Alberti, *De la statue et de la peinture*, 1869, Paris, p. 70.

¹⁰⁴ *Ibidem.*, p. 157

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 70

¹⁰⁶ Alain Merot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, 2009, Paris, p. 65.

s'emploient à « apporter un certain effet de réel » permettent donc aux peintres de composer des tableaux en correspondance avec des œuvres littéraires. La place et l'ordre des détails dans le paysage peint sont importants :

Dans tous les cas le parti descriptif reste assez discret, les détails étant choisis en fonction de l'histoire et hiérarchisés par une mise en espace qui joue harmonieusement, comme le recommande Alberti, des pleins et des vides. Ainsi, l'abondance est contrôlée par un souci de dignité (*dignitas*). La formule classique du paysage est en germe dans de telles compositions.¹⁰⁷

Andrea Mantegna (~1431-1506) observe ces critères rejetant un style trop « relâché » ou « trop purement descriptif » et privilégiant une construction scénique » du tableau :

Mantegna a parfaitement compris le rôle qu'Alberti voulait faire jouer au paysage dans la peinture. C'est à la fois un cadre solide et approprié au sujet mais aussi son accompagnement. Tantôt sa place reste mesurée et bien délimitée dans le tableau [...] tantôt il prend une ampleur considérable et sert à unifier toute la composition et à retenir la profusion du visible dans des limites raisonnables.¹⁰⁸

Plus tard, Alberti, influencé par Vitruve rédige le *De re aedificatoria* (1452) appelé à jouer un rôle majeur dans les écrits de Léonard de Vinci et de Michel-Ange.



Page de couverture de l'édition de 1541 du *De re aedificatoria*

¹⁰⁷ *Ibidem* p. 68

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 68

1.2 Léonard de Vinci et le point de vue¹⁰⁹

Les réflexions théoriques de Léonard de Vinci sont rassemblées dans son *Traité de la peinture*, commencé entre 1487 et 1492 et achevé entre 1503 et 1513. Au début de cet ouvrage, il explique comment dessiner les paysages mais n'évoque que la lumière sur les arbres, tandis que, plus loin, il précise : « Des couleurs des choses qui sont éloignées de l'œil »¹¹⁰. Léonard s'exprime au sujet de la composition et de la couleur des motifs qui composent un paysage et décrit ce qui arrive lorsque les arbres sont placés au premier ou au dernier plan, ou lorsque la lumière est projetée sur l'un ou l'autre de ces motifs. Il achève ainsi son discours : « [...] l'objet fait une plus forte impression sur l'œil par les endroits qui ont une couleur plus forte et plus foncée, que par ceux qui ont une couleur plus claire ». Enfin, en conclusion de son ouvrage Léonard recommande ceci :

[...] ne pas représenter dans les lieux maritimes et dans ceux qui sont vers les parties méridionales, les arbres ou les prairies pendant l'hiver ; comme dans les pays fort éloignés de la mer, et dans les pays septentrionaux ; si ce n'était de ces sortes d'arbres qui conservent leur verdure toute l'année, et qui jettent continuellement de nouvelles feuilles.¹¹¹

Ce peintre a une maîtrise des phénomènes naturels, de la perspective aérienne (préalablement travaillée par Alberti) et des éléments de la nature. Sa première œuvre connue est un dessin représentant une vue de la haute vallée de l'Arno, c'est-à-dire un paysage, « le premier paysage de l'art occidental dans le sens où la vue représentant la nature est prise depuis la nature »¹¹². Cette rupture dans la représentation dénote un changement dans la manière dont elle est envisagée. Selon Daniel Arasse, Léonard fait une remarque qui met en valeur la place de l'observateur, son point de vue et sa subjectivité : « le point de vue d'un tableau représente l'œil de celui qui le regarde ». En toute logique, le peintre représente le paysage comme il le perçoit, mais en l'imaginant et non en le voyant, à moins qu'il ne se serve des croquis qu'il a réalisés durant son étude préalable sur le terrain. En effet, à l'époque, les tableaux sont toujours des œuvres d'atelier. Il ajoute plus loin, que cet œil qui regarde et crée doit également envisager l'œil qui regardera l'œuvre réalisée : « Le point de vue doit être mis au niveau de l'œil d'un homme de taille ordinaire, sur la ligne qui fait confiner le plan avec l'horizon »¹¹³. Ces

¹⁰⁹ L'ampleur des recherches sur Léonard de Vinci est telle que nous sommes contraints de n'exposer ici que des pistes que nous explorerons dans un article qui suivra ce travail.

¹¹⁰ *Ibidem*, chapitre 33

¹¹¹ *Ibid.*, chapitre 344

¹¹² Cf. « Perspectives de Léonard de Vinci : histoires de peintures avec Daniel Arasse », épisode 10, 2003, <https://www.youtube.com/watch?v=ozGAPFOiPaM>, écouté le 19.08.2022

¹¹³ Léonard de Vinci, *op., cit.*, p. 255

informations éclairent la manière dont Léonard de Vinci envisage la position de l'artiste précédant la création, ainsi que la réception de l'œuvre par l'observateur. Pour mieux approcher des exemples de la méthode de Léonard, partons du travail d'Alain Mérot qui cite un extrait du *Traité de la peinture*¹¹⁴. En examinant seulement le type de paysage qui nous intéresse parmi l'étendue du travail de Léonard, il s'avère que le plus significatif est décrit ainsi :

Tu montreras donc, peintre, sur les cimes des montagnes, les rocs qui les composent en grande partie dénués de terre, les herbes qui y naissent petites et maigres et pour la plupart pâlies et sèches par manque d'humidité [...]. Et que l'on voit en plusieurs endroits les rochers qui émergent des pentes des hautes montagnes, revêtus d'une rouille fine et pâle, mais montrant ailleurs leur vraie couleur, découverte par l'impact de la foudre céleste, dont la descente est souvent arrêtée par ces rocs, non sans qu'ils n'en pâtissent¹¹⁵.

Plus loin dans l'œuvre, Léonard insiste sur le fait que l'artiste doive non seulement être précis, mais doive également raconter une histoire, donner à voir et à imaginer. L'image doit se lire et la lecture doit s'imaginer, voilà le lien que les deux versants artistiques tissent entre eux.

Dans cette Italie du XVI^e siècle, il s'agit donc d'une mise en espace codifiée à partir de récits ou poèmes descriptifs et d'un rapport spécifique aux détails. Les artistes comme, Lotto, Pérugin, Vinci et Patinir ont produit des œuvres avec des apports esthétiques et une approche personnelle mais Vinci se distingue avec un art plus tourmenté et une atmosphère lourde et dramatique.

¹¹⁴ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, 1987, fragment 114, p. 216

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 85



Léonard de Vinci, *Paysage*, 1475, encre sur papier, matériel de peinture en plume, 19 × 28,5 cm, Galerie des Offices, Florence, Italie

Daniel Arasse décrit la particularité de l'œuvre et donc du point de vue de l'artiste : « Depuis une hauteur, entre des rochers, une rivière coule et à mi-distance sur un éperon rocheux se trouve une sorte de place-forte comme l'on en trouvait en Italie ». Ce point de vue élevé indiquant au loin la plaine, donne à voir une perspective dont Léonard de Vinci renverse les valeurs puisqu'il la place à l'arrière-plan. En effet, ce qui l'intéresse se trouve au premier plan : l'eau et le rocher, « le mouvement et la force de la nature [...], le stable et le mouvant ». Daniel Arasse précise que « La rencontre des deux est le fait que le stable même, le rocher, n'est en fait lui-même [...] que le résultat d'un mouvement infini et indéfini du monde. C'est ce mouvement qui intéresse Léonard [...] et toute la Renaissance [...] ». Ce mouvement est la rencontre entre l'observation de l'environnement et l'imaginaire nourrie de la première. Dans son *Traité de la Peinture*, Vinci intitule l'un de ses chapitres : « Le peintre est maître de toute sorte de gens et de toute chose »¹¹⁶ éclairant ainsi le lecteur sur la position de l'artiste lors de son processus de création. Ayant « la faculté de créer », il devient alors le « maître et dieu » de son art. Il fait l'éloge du peintre, en le présentant comme un artiste tout-puissant, capable de donner à voir, grâce à son art, ce que forme son imaginaire. Il poursuit en évoquant le motif de la montagne et les proportions :

S'il veut des vallées, s'il veut des hautes cimes de montagnes découvrir de grandes étendues, et s'il veut ensuite voir l'horizon de la mer, il en a la puissance. Et si du fond des vallées il veut apercevoir de hautes montagnes, ou des hautes montagnes les vallées basses ou les côtes, ce qu'il y a dans l'univers par essence, présence ou fiction, il l'a, dans l'esprit d'abord, puis dans les mains. Et celles-ci ont une telle vertu qu'elles

¹¹⁶ André Chastel, *Léonard de Vinci. Traité de la peinture*, 1998, p. 114

engendrent à un moment donné une harmonie de proportions embrassée par le regard comme la réalité même.¹¹⁷

Comme le souligne Vinci, la nécessité oblige l'esprit du peintre à se mettre à la place de l'esprit même de la nature, et à faire l'interprète entre cette dernière et l'art. André Chastel ajoute que « cette démarche ambitieuse » est « reprise » à l'époque des Lumières mais que toutefois, ce modèle n'est plus en adéquation aux modèles culturels qui prédominent dans la culture des XVI^e et XVII^e siècles.

Attardons-nous à présent sur les écrits tout à fait importants de Giorgio Vasari d'Arezzo, peintre et architecte de la cour du duc de Toscane Côme Ier de Médicis.

1.3 Giorgio Vasari (1511-1574), entre le pinceau et la plume

Vasari n'écrit pas sur le paysage ni la manière de représenter la nature ce pourquoi nous ne pourrions évoquer cela dans ces quelques lignes. Il est reconnu comme le « fondateur de l'histoire de l'art » grâce à l'ouvrage « extraordinaire et novateur »¹¹⁸ qu'il publia en 1550 puis en 1568 sous le titre de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*¹¹⁹. A la fois « peintre, architecte, puis, après 1553, « directeur des Beaux-Arts », il est « l'interprète insurpassable d'une grande époque, il est aussi la figure de l'artiste officiel : sous ces deux aspects, il est intimement lié à l' «âge des académies» qui clôt la Renaissance. ». En pratiquant lui-même la peinture, il prend facilement du recul et prodigue des conseils en matière de dessins, de formes, de couleurs ou de positionnement dans l'espace de la toile. André Chastel a analysé l'œuvre de Vasari en soulignant que ce dernier a su « combiner trois éléments de la littérature artistique naissante » en mettant en valeur la force « des singularités individuelles, chère aux Italiens ». Cette dernière expression attire notre attention dans la mesure où la mise en scène correspond à une description avec force détails et dans notre étude relative au rapport entre texte et image, il faut souligner la suggestion imaginative de l'écriture du peintre et de l'architecte :

¹¹⁷ *Ibidem*, André Chastel, *Léonard de Vinci*, p. 114

¹¹⁸ André Chastel, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/giorgio-vasari/>, consulté le 2.11.20

¹¹⁹ *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (titre original en italien : *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*), couramment abrégé en *Le Vite* ou *Les Vies*, est un ouvrage écrit en toscan au milieu du 16^e siècle par Giorgio Vasari et consacré à plus de 200 artistes de la fin du 13^e siècle à l'époque contemporaine, dont beaucoup de Florentins. Paru une première fois en 1550 à Florence, puis, largement remanié et complété, en 1568, il est considéré comme un des ouvrages fondateurs de l'histoire de l'art.

La structure générale de l'ouvrage¹²⁰ doit donc rendre intelligible le développement de l'art depuis le XIII^e siècle. Sur le modèle d'une vieille théorie cyclique est ainsi explicité le schéma historique de la Renaissance et la suite des *Vies* peut et doit se lire à ce niveau comme le déploiement d'un système reposant sur des jugements critiques et s'enchaînant dans un sens positif. À chaque étape est saisi un aspect nouveau de l'art par rapport à la nature : la plasticité (Giotto), l'organisation de l'espace (Masaccio), la souplesse des formes (Léonard) conduisant à la plénitude du style (Michel-Ange)¹²¹.

Dans son ouvrage, le paysage est désigné à plusieurs reprises comme étant lointain et peu évident à reproduire, à représenter en peinture. Il s'agit là des prémices, d'une nouveauté balbutiante du paysage en tant que considération esthétique.

Vasari, ce personnage complet, à la fois artiste, historien¹²² et écrivain, témoignant d'un recul par rapport au monde des idées et de l'art qui lui permet de mettre en lumière des éléments nouveaux, est suivi par un autre artiste qui a marqué la théorie de l'art italienne : Giovanni Paolo Lomazzo.

1.4 Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600)

Cette figure influente des cercles littéraires et artistiques milanais, à la fois peintre, poète et théoricien de l'art, écrit le *Trattato dell'arte della pittura* en 1585 et l'*Idea del tempio della pittura* en 1590. Lomazzo met en valeur le rapport de *mimesis* et de vérité que doit entretenir l'artiste avec la nature, une nature qu'il qualifie d'imparfaite au départ mais qui le devient et acquiert une valeur universelle à représenter. Toujours dans cette même idée de vraisemblance des lieux (l'objet de son traité) et d'imitation, il insiste sur le fait que les réactions et le comportement des personnages dans le schéma pictural narratif doivent être tels que le spectateur puisse ressentir les élans de passions et être à son tour touché voire bouleversé. Il est le premier à théoriser l'expression des passions en peinture comme le précise Emmanuelle

¹²⁰ L'article poursuit en détaillant le contenu des éditions de Vasari : « La première édition contenait près de cent cinquante biographies, groupées en trois grandes sections. La seconde édition en comptera cent quatre-vingt-dix-huit. Après une remarquable introduction sur les techniques, proprement irremplaçable par son caractère concret, Vasari a disposé les biographies selon un ordre qui fait de chacune une pièce de l'ensemble. Cet ordre est explicité par trois paliers correspondant à une étape nécessaire : 1. XIII^e et XIV^e siècle, émancipation ; 2. XV^e siècle, maturation, 3. XVI^e siècle, perfection de la *maniera moderna*. »

¹²¹ André Chastel, *op.cit.*,

¹²² André Chastel, *op.cit.*, « Le même sens de l'originalité irréductible des individus se marquait depuis longtemps par le souci de Vasari de recueillir des échantillons de dessins ; son *Libro dei disegni* comprenait cinq gros portefeuilles, où les feuilles étaient groupées et encadrées, avec un sens intéressant des compatibilités historiques ; il était devenu l'accompagnement et, en un sens, l'illustration concrète du grand ouvrage. Ce trait de collectionneur achève de constituer, dans ses dimensions modernes, la figure de l'historien. »

Hénin, distinguant les passions « habituelles » des « accidentelles »¹²³. Poussin en a connaissance et met en pratique cette recommandation, notamment dans ces deux tableaux présentant un orage et le serpent qui seront étudié plus avant. De plus, Vitruve a un impact retentissant dans son travail et il souligne que les peintres doivent « respecter strictement la conformité du décor à la scène »¹²⁴, être conscients du rapport entre le signe et le signifié, la représentation et son aspect symbolique et même adapter leur utilisation des couleurs pour les sujets tristes et joyeux. Le peintre doit perfectionner la nature en rusant, en « la peignant du bon côté »¹²⁵, en « lui faisant subir une double opération, le beau choix et la correction »¹²⁶.

1.5 Zuccaro Federico (1540 - vers 1609)

Federico Zuccaro fait partie des artistes qui circulèrent à travers l'Europe, séjournant au début du siècle à Paris, Mantoue, Turin et Parme mais également en Espagne, appelé par Philippe II à l'Escorial (1585-1588)¹²⁷. Publié en 1607, l'*Idea de pittori, scultori ed architetti* traite de la sculpture et de l'architecture mais aussi de la nature. Pour connaître, comprendre et donc pratiquer la peinture, il faut tenter d'égaliser la nature, l'imiter et la représenter¹²⁸ afin qu'une émulation émane de leur mise en relation par l'artiste¹²⁹.

Avec Lomazzo et Zuccaro, l'idée du beau, travaillée à la façon maniériste, est magnifiée. Ils recherchent tous deux à rendre la réalité de la nature tout en combattant les apparences. Comme Vasari, ses écrits ne traitent pas du paysage ou des éléments de la nature, toutefois, nous soulignons l'importance de sa relation avec l'Espagne et l'influence qu'il a pu avoir dans le milieu artistique.

1.6 Giovanni Battista Agucchi (1570-1632)

¹²³ Emmanuelles Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, 2003, p. 552

¹²⁴ *Ibidem*, p. 451

¹²⁵ *Ibid.*, p. 74

¹²⁶ *Ibid.*, p. 83

¹²⁷ Cf. Appendice p. 274-275

¹²⁸ Federico Zuccaro, « *va imitando, e ritrando la Natura* », Livre second, VI: « *Della pittura, e dell'eccellenza, e nobilita fua, e fi riprendone i detrattori di lei* », *Idea de pittori, scultori ed architetti*, p. 24

¹²⁹ *Ibid.*, « *la Pittura esser'emula di Natura* » p. 24

Giovanni Battista Agucchi, commence son ouvrage théorique *Trattato della Pittura* (1607-1615) en apportant son point de vue sur la *mimesis*. Il soutient que l'art trouve son origine dans l'imitation de la nature et il encourage les artistes à suivre ce précepte, à trouver sa force et son inspiration pour aller plus loin dans la création. Les artistes doivent tendre vers la recherche de la beauté qu'ils rencontrent dans la nature. Il partage avec le théoricien de la Renaissance, Bellini, le concept néoplatonicien de l'Idée de Beauté de la nature, que les peintres doivent s'appliquer à rendre dans leurs toiles. Pour lui, l'artiste doit sélectionner et synthétiser les parties de la nature les plus belles et reprendre ce qui a été fait en l'améliorant (couleurs, ombres, effets etc.). Il perçoit la beauté comme un objectif et même une quête en insistant sur la *mimesis*. La parfaite imitation de la nature, pour reprendre les mots de l'auteur, doit permettre au spectateur de retrouver sur la toile les éléments qui lui sont familiers. Agucchi poursuit sur les thèmes de la beauté et de la perfection. L'imitation de la nature doit être conforme à la réalité mais peut tendre vers ce qu'il y a de plus beau. Entre les anciens artistes et les modernes, se tisse un lien indispensable et sans les premiers, les seconds n'auraient pu prolonger le travail qui a été commencé.

Entre l'Espagne, les Flandres et l'Italie, les voyages des artistes permettent les échanges et les inspirations mutuelles, déterminant ainsi de nouvelles pratiques. Les théoriciens renforcent peu à peu le passage de la peinture de la nature à la peinture de paysage. L'éclosion du paysage comme genre pictural se fera grâce au rôle que les théoriciens accordent tout d'abord à la nature. Pour Vitruve, la nature joue le rôle de support de l'architecture et les mesures humaines ou architecturales doivent prendre exemple sur celles de la nature¹³⁰. Un lien fondamental apparaît donc entre l'humain et la nature. Ce que soutient Vitruve repose essentiellement sur l'idée d'une nature comme support et cadre : elle permet à la fois d'être un modèle pour les mesures et les proportions ou les symétries, mais aussi un modèle de réflexion.

¹³⁰ Cf. appendice, p. 275-276

Alberti confirme cet élan mimétique et Vinci souligne le rôle de l'artiste en tant qu'observateur de la nature. La subjectivité et le discours narratif sont présents au sein de l'œuvre car l'artiste est le créateur de son art, cependant, lorsqu'il s'agit de distances, de placement ou de proportions, il est nécessaire de respecter la réalité en reproduisant les éléments naturels.

Vinci travaille le regard de l'artiste mais aussi du spectateur de l'œuvre et cela permet de comprendre que les distances et le placement dans la représentation donc le paysage en arrière-plan est un nouveau paramètre à mettre en valeur.

Pour Lomazzo, il est aussi question de *mimesis* : s'inspirer de la nature en reproduisant les formes, mesures et effets et accorder une importance au décor comme mise-en-scène.

Quant à Vasari qui n'est pas sans rappeler l'*artefacto* de Giotto, Masaccio, Vinci et Michel-Ange, il met lui aussi l'accent sur l'imitation de la nature, comme le fait aussi Lomazzo. Ce dernier précise que le paysage naturel sert de décor à la scène et nous comprenons qu'il n'est pas encore question de paysage pour lui-même.

Deux faits importants communs à l'Italie et à l'Espagne qui marque l'officialisation de la peinture de paysage et son entrée dans l'histoire des genres picturaux se trouve être la décoration de la galerie du palais Farnèse à Rome (1595-1604) et la construction du palais du Buen Retiro à Madrid (1600-1633)¹³¹. Ces lieux centraux du pouvoir permettent d'instaurer un cadre et d'accorder un crédit officiel aux artistes paysagers. En Italie, Carracci notamment élabore une nouvelle représentation de la nature qui donne naissance au paysage idéal et lui confère le statut de paysagiste, entraînant dans son sillage les paysagistes français Poussin et le Lorrain, futurs grands modèles de référence de la peinture de paysage jusqu'au XIX^e siècle¹³². Avant Carracci, le paysage ne s'était consolidé qu'en marge de la pratique picturale et il n'existait pas de tradition bien établie de la peinture de paysage. Cette sensibilité à la nature portée par la décoration du palais Farnèse permet d'éveiller la sensibilité d'autres peintres italiens comme Domenichino Zampieri (1581-1641) mais aussi espagnols tels Velázquez en représentant les jardins du palais Médicis.

Dans le sillage des écrits artistiques italiens, L'Espagne a produit plusieurs traités entre pratique et théorie. Parmi les plus importants, en suivant l'ordre chronologique, les, *Dialogos de la pintura*, de Vicente Carducho de 1633 et l'*Arte de la pintura*, de Francisco Pacheco,

¹³¹ Cf. p. 80

¹³² Catalogue du Musée National du Prado, *Roma. Naturaleza e Ideal. Paisajes 1600-1650*, « El paisaje en Roma : Aníbal Carracci y sus seguidores », Madrid, 2011, p.15

ouvrage publié de façon posthume en 1649. Le traitement du paysage n'occupe toutefois qu'une place limitée dans ces textes.

Chapitre 4 : La peinture de paysage dans l'Espagne du Siècle d'Or

1. Le paysage dans les traités artistiques espagnols des XVI^e et XVII^e siècles - 1.1 Francisco Pacheco (1564-1644) - 1.2. Vicente Carducho (1576-1638) - 1.3. Antonio Palomino (1655 - 1726) - 2. Le paysage dans les traités artistiques espagnols du XVII^e siècle - 2.1 Domínikos Theotokópoulos (1541-1614) - 2.2 Felix Castello (1595-1651) - 2.3 Francisco Collantes (1599-1656) - 2.4 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) - 3. Le goût pour le paysage en Espagne - 3.1 Influences du classicisme français dans les collections royales

1. Le paysage dans les traités artistiques espagnols des XVI^e et XVII^e siècles

Afin de mieux appréhender le contexte social dans lequel évoluent les peintres espagnols de l'époque et les orientations artistiques qui régissent leurs œuvres rappelons le rôle déterminant de l'Eglise dans la circulation et la diffusion des images. Le clergé, premier acheteur de tableaux, n'hésite pas à asseoir son pouvoir et à transmettre ses idées dans la période de la Contre-Réforme par l'image. Ce principe a un poids non négligeable puisque « toutes les congrégations multiplient les commandes et lorsque l'effectif des couvents passe, de 14 à 45 comme Madrid entre 1600 et 1665, les églises et les monastères sont couverts de tableaux illustrant la vie du Christ, de la Vierge [...]. »¹³³. D'une part, les commandes par les hommes d'Eglise sont encadrées par des contrats qui ne permettent ni liberté créatrice ni inspiration fortuite de la part des artistes :

Les marguilliers, comme les religieux en Espagne, donnent des instructions très précises aux peintres ; ils imposent le sujet, le sens de la scène à représenter et exigent la plus grande fidélité possible au texte des Ecritures. L'inventivité du peintre ne peut qu'être stylistique ou technique et son statut demeure alors, celui d'un artisan membre d'un art mécanique sans réelle considération¹³⁴.

¹³³ Michel Cassan, chapitre 8 « Savoires, cultures, sociabilités », *Les sociétés anglaise, espagnole et française au XVII^e siècle*, p. 301

¹³⁴ *Ibidem*, p. 302

D'autre part, face aux portraits alors très en faveur, les paysages peints pour eux-mêmes circulent assez peu dans un XVII^e siècle où les ventes de tableaux se font pourtant bien entre l'Espagne et la France : « [...] les bourgeois se fournissent dans les ateliers des peintres, auprès des marchands comme un certain Jorge Tineo qui, de Burgos, expédie 150 toiles à un revendeur d'Estelo près de Pampelune en 1624 »¹³⁵.

1.1 Francisco Pacheco (1564-1644)

Centrons-nous à présent sur le peintre et théoricien de l'art espagnol, Francisco Pacheco, célèbre pour avoir été à la fois le maître de Diego Vélasquez et d'Alonso Cano, mais également pour avoir écrit un ouvrage important publié post-mortem, en 1649, l'*Arte de la pintura : su antigüedad y grandezas*.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 303



Francisco Pacheco, *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas*, 1649, Séville¹³⁶

Ce second manuel de peinture constitue un texte essentiel pour comprendre l'art espagnol de la première moitié du XVII^e siècle dans la mesure où il apporte un éclairage très précis sur une certaine conception de la peinture et sur la pratique des peintres. Pacheco se montre fidèle à la tradition de la *mimesis*. En effet, la façon de représenter les fleurs, les feuilles et les arbres est scrupuleusement examinée et Pacheco analyse en détail la réalisation de ces motifs, selon les codes de la peinture conventionnelle de l'époque mais également, en restant fidèle à la nature, à ce qu'elle offre à la vue. Le peintre doit avant tout prendre la mesure des paysages et les caractéristiques des éléments qu'il souhaite y intégrer. Il doit convenir des couleurs chaudes ou froides à utiliser, par exemple, afin de s'approcher le plus possible de la vérité et présenter au public un paysage conforme à la réalité de la nature. S'ensuivent des conseils techniques afin d'obtenir une couleur ou une nuance particulière à l'aide de pigments, d'huile ou de plâtre : « *La pintura a olio es más acomodada a este género, porque se puede retocar muchas veces, y subir con la fineza de los colores a la verdadera imitación de las flores naturales.* »¹³⁷. Pacheco

¹³⁶ Couverture de l'édition de 1649 numérisée sur le site : <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=8906>

¹³⁷ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Madrid, 1949, p.421

insiste sur l'importance de se conformer à la *mimesis* par la « *verdadera imitación* » et il n'est nullement question de l'interprétation libre de l'artiste dans la mesure où les éléments comme les « *flores naturales* » doivent être montrés tels qu'ils existent. Les arbres ont également des tailles spécifiques :

[...] *se han de hacer los arboles [...] mayores y si quieren, podran subir mas que el Horizonte. Podrán ser estos árboles de color verde [...] habiendo algunos oscuros, lo que bastare a desviarle de los de atrás, podrán cargar algunos claros sobre ellos [...]. Y si hubiere agua al pie dellos podrán reverberar en ella como en espejo cristalino. Los árboles que en ella se pintan han de subir desde el suelo todo lo que sube el cielo; porque sujetan todas las demás distancias, como parte mirada primero*¹³⁸.

En ce qui concerne les feuilles, elles doivent être le plus possible « *naturales* » :

[...] *se suele usar en el picado de un modo practico, mezclando algunas secas entre las verdes, pero si parecieren a las hojas naturales de arboles conocidos, será mucho mejor [...]*¹³⁹

De même, la particularité accordée aux paysages enneigés est la suivante :

*Hazle un país nevado, y en los apartamientos se guarda el estilo que en los demás; salvo que se demuestran los árboles sin hojas, y los troncos secos : pero los altos de todas las colas son realizados de blanco, aunque guarde sus oscuros [...]*¹⁴⁰

Pacheco reprend ce qui est propre aux traditions de l'Antiquité et l'adapte aux exigences esthétiques de la période au travers de conseils tout en décrivant également usages et les pratiques en matière de représentation picturale (pigments, matériaux, couleurs, dessins et formes). Plus loin, il intitule le chapitre sept « *Del dorado bruñido y mate sobre varias materias y de la pintura de flores, frutas y paisajes* » et détaille les couleurs (pigments et nuances) à utiliser pour suivre les spécificités climatiques et géographiques correspondant aux paysages. Il recommande par exemple de suivre le changement des saisons et leur influence sur la flore. Il est impératif de suivre les éléments qu'offre la nature pour qu'ils soient reconnaissables et donnent un effet de réel. En ce qui concerne la peinture de paysages qui a beaucoup inspiré les peintres flamands comme Paul Bril, notamment, Pacheco conseille de suivre un ordre précis. La représentation doit montrer des arbres de plus en plus petits à mesure que les plans s'éloignent de l'observateur, des tonalités correspondant aux paysages et aux ciels. Les tailles des habitations et des arbres doivent correspondre et ces derniers délimitent le cadre donc l'artiste doit être attentif à leur disposition ainsi qu'à leur dimension. Pacheco rappelle ceci inspiré de Pline¹⁴¹ :

No se olvide deste género de pintura la venerable antigüedad, pues Ludio fue primero que hallo, con alegrísimo modo, el pintar villas, pórticos y lugares ornados de arboles y jardines, selvas y collados,

¹³⁸ *Ibidem*, p. 424

¹³⁹ *Ibid.*, p. 425

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.426

¹⁴¹ Pline, *Historia Natural*, 35, 116

pesquerías, ríos, aguas, batallas y todo lo que se podía desear deste género en que se vian varias formas de los que navegaban, o caminaban, por mar y tierra, sobre naves, carros y caballos; quien pescaba, cazaba o vendimiaba, y otras muchas cosas [...]

Il mentionne deux fois l'expression « ce genre » en évoquant la peinture de paysage. Pour Pacheco, la peinture de paysage est donc bien un genre même s'il n'est pas autant valorisé que la peinture d'histoire, et il y accorde une importance certaine. Le chapitre suivant le prouve aussi dans la mesure où il détaille la représentation des animaux et des éléments naturels encadrant les portraits et met notamment en valeur le travail de vraie imitation du naturel de son beau-fils Velázquez.

1.2 Vicente Carducho (1576-1638)

D'origine italienne, ce peintre est une référence majeure de l'art pictural de la période influençant le monde artistique madrilène juste avant la venue de Velázquez. Il propose une analyse de plusieurs types et formes de peintures dans son célèbre *Diálogos de la pintura*¹⁴². Il donne lui aussi des conseils de praticien et préconise d'imiter la nature et non le naturel, ce qui constitue une grande différence. En effet, ce qui implique un ordre et exige une perfection dans sa représentation ne correspond pas à une pratique rapide, à un coup de pinceau vif et sans examen préalable. Il s'agit d'une compréhension profonde des choses et non pas la simple et banale imitation de leur nature.¹⁴³ Le peintre explique qu'il est nécessaire d'éviter de représenter, dans ses œuvres « *conceptos, trajes, acciones y rostros bajos y de poca autoridad* »¹⁴⁴. Selon Carducho, chaque élément fait partie d'une représentation de paysage. Celui-ci commence par mentionner le célèbre « *monte Parnaso* » (que nous analyserons plus avant). Il décrit, tel un décor pictural, les motifs généralement incorporés à la représentation du Parnasse à cette époque qui constituent le *topos* en question, chanté par les plus grands auteurs antiques grecs et latins, puis par les auteurs modernes italiens :

Adorna la misma pieza el celebrado monte Parnaso, y la fuente de Helicon, que cercan frondosas arboledas, y alegran Cupidillos de amores, que arrojan coronas y palmas por el aire, insipirando su fingida divinidad, y mostrando en la ternura de los desnudos, la simplicidad de los cuerpos [...]. En medio está Apolo tocando la dulce Lira, a quien cercan las Musas en hermoso coro, tan agradablemente adornadas, que deajo en sus cuerpos y vestidos mucho que imitar [...]. Ovidio, Virgilio, Ennio, Tibulo,

¹⁴² Cf. Appendice p. 276-277

¹⁴³ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, édition de Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979, p. 64

¹⁴⁴ *Ibidem*

*Catulo, Propertio, y el ciego Homero, que vuelto el rostro al cielo, canta los conceptos, llevando del furor poético, que otro junto a él escribe. De los modernos, el divino Dante, el enamorado Petrarca, el tierno Boccaccio, y otros muchos, con tan bizarras desproporciones, tan propias fisonomías, tan acertados perfiles, que puede el más claro juicio rehusar el hacerle, de cual esta con más perfección.*¹⁴⁵

Il s'arrête sur la célèbre doctrine de l'*Ut Pictura Poesis* qui rassemble les deux arts, la peinture et la poésie en leur consacrant un dialogue entier : « *De la Pintura teorica, de la practica, y simple imitacion de la naturaleza, y de la simpatia que tiene con la Poesia* ». Les deux arts se complètent l'un par l'autre en une unité artistique décrite de la manière suivante :

*Y pues la Pintura habla en la Poesía, y la Poesía calla en la Pintura, y entre las dos hay tanta semejanca, unión, e intención, [...] que como Aristóteles, a veces se deben imitar la una a la otra) oigan con admiración, e imiten al grande Homero [...].*¹⁴⁶

*[...] y Platón dijo, que la Poesía era imitadora de todas las cosas que se podían oír, y la Pintura de todas las que se podían ver.*¹⁴⁷

Le poète Miguel de Silveira (1580-1644)¹⁴⁸ qu'introduit Carducho à la fin du quatrième dialogue fait rimer « la naturaleza » y « la belleza »¹⁴⁹ et, en évoquant toujours la nature, il indique que : « *son sus imitadoras la Poesía y Pintura [...], una en voces canoras, la otra en sombras de pinceles mudos [...]*¹⁵⁰ ». Carducho précise qu'une certaine sympathie existe entre la Peinture et la Poésie.

*Y al pensamiento de la simpatía de la Pintura, y de la poesía, y la eficacia y fuerza que han de tener en la imitación, y en mover, hicieron este Jeroglífico, en que ambas Artes emplearon plumas y pinceles, teniendo por objeto a la misma naturaleza [...]*¹⁵¹

En précisant les types d'arbres, de feuilles et de fleurs, Carducho établit les codes et concepts de ce siècle « *floridas plantas del parnaso* »¹⁵² que l'on retrouve également par la suite : « *en los paisés alegres, bien teñidos, bien manchados, los arboles bien picados, terminos, horizonte, aguas, peñas, grutas, troncos, montes [...]* »¹⁵³. Mais il s'intéresse à l'aspect général des éléments qui composent un paysage, leur aspect, leur couleur et leur forme : [...] *En lo general, linda figura, linda historia, lindo lienzo de pintura, blanco y negro, de colores lindo concepto, buen pensamiento [...]*¹⁵⁴. Carducho fait valoir que si le peintre souhaite faire apparaître un sentiment particulier, ce sentiment doit être perceptible dans le paysage et les éléments qui y figurent. En prenant l'exemple de la mélancolie, il écrit que les éléments naturels ou les

¹⁴⁵ *Ibidem*, p.6

¹⁴⁶ *Ibid.* p.60

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 62

¹⁴⁸ Poète portugais qui a fait ses études et a vécu en Espagne. Il est l'auteur de poèmes épiques en espagnol et a terminé sa vie au service de son ami Ramiro Núñez de Guzmán, vice-roi de Naples.

¹⁴⁹ Vicente Carducho, *op. cit.*, p. 63

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 64

¹⁵¹ *Ibid.* p.155

¹⁵² *Ibid.* p.61

¹⁵³ *Ibid.* p. 134

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 134

personnages qui la symbolisent sont « [...] *llenos de tristeza, los ojos hundidos, fijos en la tierra, la cabeza baja, el codo sobre la rodilla, la mano debajo de la quijada, echado debajo de cualquier árbol, ó entre piedras, ó caverna, el color pálido y amarillo* »¹⁵⁵. Il examine non seulement les différents éléments qui composent le paysage, mais aussi la correspondance et la complémentarité entre les deux arts, la peinture et la poésie. Cette étude révèle une sensibilité au paysage qui complète celle de Pacheco.

1.1 Antonio Palomino (1655 - 1726)

D'abord peintre puis théoricien de la peinture, Antonio Palomino de Astro y Velasco écrit *El museo pictórico y escala óptica*¹⁵⁶, qui regroupent trois volumes, *La teórica de la pintura* (1715), *La práctica de la pintura* (1724)¹⁵⁷, *El parnaso español pintoresco laureado* (1724)¹⁵⁸ puis *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles* (1742)¹⁵⁹. Si les ouvrages traitant des techniques picturales apportent les observations et conseils du peintre, les derniers volumes louent le savoir et la technique de deux cent vingt-sept peintres et sculpteurs des XV^e aux XVII^e siècles. Cet ensemble constitue une source littéraire fondamentale pour l'étude de l'histoire de l'art espagnol de cette période qui rappelle également le savoir-faire de Carducho et de Pacheco, aussi bien au niveau de leur pratique que de leur théorie. Dans le second volumen *El museo pictórico y escala óptica*, la conclusion « *decimaseptima* » du chapitre deux affirme que le bon peintre doit s'attacher à imiter la nature : « *el buen Pintor ha de procurar imitar en esto la naturaleza, poniendo todo estudio en la diferencia de los aspectos, y semblantes de una historia* ». Cette idée, véritable *locus communis* renvoie à la nature comme *physis*, comme force créatrice que l'artiste, autre créateur, autre démiurge, doit égaler, voire surpasser par sa propre entreprise créatrice. Au chapitre sept, il évoque le paysage et des éléments du paysage « *De los paisés, flores y rutas, y otros adherentes* »¹⁶⁰. Dans la première partie de ce chapitre, Palomino décrit l'aspect des arbres et des paysages : « *Son los paisés en dos maneras, unos en que la historia se sujeta a el pais ; y otros en que el pais se sujeta a la*

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 142

¹⁵⁶ Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica, Practica de la pintura*, Madrid, 1988, (versión numérisée), p. 163

¹⁵⁷ Version numérisée de 1724, Cf. Appendice, p. 277

¹⁵⁸ Version numérisée de 1724, Cf. Appendice, p. 277

¹⁵⁹ Version numérisée de 1742, Cf. Appendice, p. 277

¹⁶⁰ *Ibidem*, Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica...*, p. 163

historia ». La construction des éléments naturels s'effectue en prenant en compte les horizons, les perspectives, les terrains, les montagnes et les lieux arborés avec le but suivant : « *procurando, que ayude, y no ofendan a los principal* ». Nous comprenons par-là que l'harmonie et l'équilibre entre tous les motifs du paysage sont indispensables. Le théoricien recommande au peintre ceci : « *Pintor docto : ha de saber elegir de la Naturaleza lo mejor* » et insiste sur la place du paysage et sa beauté : « *En los paisés, que han de ser ellos los dominantes, es menester echarles toda la ley de la hermosura ; pero sin perejiles afectados, ni verdes rabiosos [...]* ». Il insiste sur la beauté de la nature comme le montre plus loin l'expression : « *la que mas hermosea la Naturaleza* ». La montagne, par exemple, doit être représentée de cette manière en utilisant les différents pigments existants : « *La tierra verde, que por otro nombre llaman Verde de Verona, es un color soberano [...]. Y siempre es bueno gustarla, para paños verdes, mezclada con el verde Montaña [...]* ». Il est principalement question de l'utilisation de la couleur, de la lumière et de la graduation des tonalités pour respecter les changements qu'opèrent la nature en fonction du moment de la journée.

Palomino aborde donc divers aspects qu'il semblait important de mentionner soit : l'imitation de la nature, les différentes parties du paysage, la représentation des arbres et des paysages, l'importance de l'harmonie et de la beauté et la représentation de la montagne.

Ces trois théoriciens témoignent de leur réceptivité aux éléments naturels qui composent un paysage puisqu'ils sont à la fois dans l'observation détaillée de la nature qui les entoure et dans l'analyse dans le but de prodiguer des conseils aux artistes.

2. Peintres espagnols de paysages au XVII^e siècle

Le but de ce chapitre est surtout de contextualiser l'approche des paysages peints par ces artistes. Les quatre artistes qui suivent ont pour point commun une représentation particulière du paysage. Nous apprécierons la nature de leur regard singulier en examinant quelques points de leur parcours qui ont pu les mener à penser et à produire les peintures de paysages que nous leur connaissons. Pendant longtemps la peinture espagnole a été marquée

par les portraits religieux à fonds noirs, apportant un prisme déformant de l'étendue du parcours artistique qu'elle véhicule en réalité. Mettons en lumière à présent les peintres qui, chronologiquement, ont bouleversé les codes et les idées figées dans l'esprit des spectateurs et de la critique.

2.1 Domínikos Theotokópoulos (1541-1614)

Cet artiste surnommé « le Greco » est celui qui offre le regard le plus original sur le paysage au spectateur de l'époque. Influencé par l'art byzantin, italien et espagnol, il soutient que l'art est gouverné par les idées et donne à voir un point de vue original sur les commandes qu'il reçoit. Trop original dans la représentation de saints, des personnages ou de la construction de l'espace, il n'est pas retenu comme peintre royal mais son œuvre témoigne d'une liberté et d'un *artefacto* sans précédent dans le champ de la création artistique proposée jusqu'alors. Dans le contexte d'« uniformisation post-tridentine »¹⁶¹, le Greco propose une vision personnelle, intime avec sa propre perception et représentation de la réalité : il offre sa réalité du monde qu'il observe au monde qui observe ses œuvres. Les différentes vues de Tolède que nous étudierons ensuite ont notamment un rôle fondamental dans l'histoire de la peinture de paysage en Espagne. En rapportant cette manière de traduire ce qu'il voit aux paysages qu'il donne à voir, il semble logique d'en déduire qu'il s'agit là de représentations absolument nouvelles, en décalage avec les dogmes de l'époque. Sa plume est son pinceau et un moyen de s'affranchir des règles ou de les contourner. Comme le sont Vinci, Alberti et Lomazzo, entre autres, le Greco, est influencé par Vitruve, en témoigne cette phrase : « la peinture, du fait de son universalité, est une pensée »¹⁶².

¹⁶¹ Emmanuel Marigno, *Epreuve de composition. Le Greco : être artiste et peindre dans l'Espagne post-tridentine*, 2021, p. 60

¹⁶² Greco, note marginale dans l'œuvre *De l'Architecture*, de Vitruve, -15 av.J.-C., Livre VII, p. 6

2.2 Felix Castello (1595-1651)

Felix Castello mêle à la fois la double culture, italienne et espagnole et les gènes artistiques de la lignée paternelle au service de Philippe II. Disciple de Vicente Carducho, il poursuit la tradition familiale et réalise des œuvres pour la Couronne espagnole, notamment *La recuperación de la isla de San Cristóbal* pour le Salón de Reinos. Cette peinture d'histoire, mettant en valeur la couronne espagnole, met tout de même l'accent sur le paysage. Il réalise des travaux de décoration pour des chapelles de l'Escorial ou le pavillon de chasse royal et se démarque notamment par sa clarté et son sens de la composition. Une grande similitude se retrouve entre les œuvres de l'élève et du maître toutefois, Castello se distingue par la richesse interprétative, le mouvement et la teneur symbolique au cœur même de sa représentation du paysage.

2.3 Francisco Collantes (1599-1656)

Également disciple de Carducho, il est qualifié d'artiste singulier pour la préférence qu'il accorde à la peinture de paysage, une pratique encore peu répandue à cette période. Influencé par le naturalisme d'Antonio Ribera (1591-1652) et l'art italien, il élabore ses propres caractéristiques et donne une approche personnelle des paysages qu'il représente. Il s'adapte aux tendances classiques du retour à l'antique mais conjugue aussi son *artefacto* avec celui des peintres nordiques s'appropriant de manière personnelle la matière picturale.

2.4 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660)

Dans l'atelier de Francisco Pacheco, Velázquez apprend à suivre les principes qu'enseigne son futur beau-père, notamment celui de peindre au plus près de la nature comme Caravage et Ribera. Ses voyages en Italie et ses fréquentations (Pierre-Paul Rubens, 1577-1640) influencent son art mais il s'approprie une manière singulière de représenter le paysage.

Il participe aux grands projets royaux : la décoration du Palais du Buen Retiro et celle du pavillon de chasse aux abords de Madrid, la Torre de la Parada et son talent pour le paysage est remarqué. Même s'il n'est pas qualifié de peintre de paysages, l'approche moderne qu'il utilise pour ses représentations de paysages retient l'attention du spectateur, évoluant tout au long de sa carrière. Les portraits royaux qu'il peint sont composés de références topographiques explicites : « *el pico de La Maliciosa, en el Guadarrama* », la « *zona del monte Abantos* » et Javier Portús se demande jusqu'à quel point Velázquez avait conscience de cet élément distinctif et en faisait « *una seña de identidad personal* »¹⁶³. Les références faites au paysage réel madrilène de l'époque se retrouvent nettement dans les portraits équestres du Salon de Reinos construit et décoré en 1634. Effectivement, elles sont le fruit d'un travail de ce paysage particulier « *veraz y "experimentado"* ». En recherchant l'intention du peintre, nous comprenons qu'il n'est pas seulement question de reproduction de la réalité des lieux, d'imitation de la nature mais d'une expérience de la nature selon l'auteur. Il associe chaque élément pour en faire un ensemble qui soit en lien avec le sujet, prenant tout en compte, ne laissant rien au hasard. A partir d'une reproduction fidèle de la nature observée, Velázquez parvient à se distinguer et à apporter un point de vue novateur. L'appui royal lui permet de continuer dans ce sens, renforce la personnalité de ses portraits équestres qui n'ont nul pareil et donne matière à réflexion à Pacheco, Gallegos ainsi qu'à trois des auteurs les plus importants de cette époque, Lope de Vega, Francisco Lopez de Zarate y Juan de Piña.

3.Le goût pour le paysage en Espagne

3.1 Influences du classicisme français dans les collections royales espagnoles

Poussin introduit une nouvelle manière de peindre le paysage, non comme il est mais comme il devrait être, comme le souligne Roger de Piles¹⁶⁴. Ce dernier introduit des catégories au sein même de la peinture du paysage : « héroïque », « pastoral » et « champêtre ». Poussin

¹⁶³ Javier Portús, "Velázquez, el "arte nuevo" y los límites de los géneros", *Velázquez. El arte nuevo*, 2021, p. 11-36.

¹⁶⁴ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, (trouver dans l'édition de 1989 car réf = dans édition de 1708, p. 202)

et le Lorrain portent un intérêt non dissimulé l'un pour l'autre et leur style s'influence de manière alternée. Dans les années 1630, la peinture de paysage acquiert des dimensions monumentales et internationales puisqu'elle gagne les collections romaines ; à l'époque, Rome est un centre artistique à part entière et rayonne à l'étranger¹⁶⁵. Philippe IV reçoit des commandes d'Italie pour décorer le Palais du Buen Retiro. Nous savons que Poussin comprend notamment qu'il s'agit d'un moment clef pour le marché de l'art et même pour le marché du paysage¹⁶⁶ à l'échelle internationale (Espagne, Italie et France). Il transmet son style classique aux peintres français, enrichi de l'influence du Lorrain et de son séjour romain. Ce legs se retrouve également au sein de la culture espagnole de l'époque : il s'agit de l'artiste le plus important dans la définition du projet du Palais du Buen Retiro. Le nombre d'œuvres qu'il réalise pour le Palais est considérable et son influence est perçue dans le choix des artistes, dans l'aspect intellectuel et dans la direction artistique prise par les peintres¹⁶⁷. Poussin donne une orientation qui lui est personnelle en créant un « *paisaje intelectualizado* »¹⁶⁸ qui porte la marque d'une représentation de la nature « *simplificada e idealizada a la vez, precisa y equilibrada* »¹⁶⁹. En témoigne l'inventaire effectué au décès du monarque Philippe IV : la collection de ce « *rey francés con el que se inicio la rama española de la casa de Borbon* »¹⁷⁰ apporte la preuve que Poussin est l'un des principaux acteurs de l'influence du classicisme français dans les collections royales espagnoles.

Au centre des réflexions des théoriciens italiens et espagnols, la représentation du paysage en peinture offre des principes fixés entre le XV^e et le XVII^e siècle qui deviennent vite des conventions. Pour ces théoriciens également artistes comme Alberti, Vinci, Vasari, Zuccaro, Pacheco, Carducho et Palomino, la représentation de la nature et des éléments qui la composent revêt une importance particulière. Nous constatons une évolution dans l'approche,

¹⁶⁵ *Ibid.* Catalogue du Musée National du Prado, Roma. *Naturaleza e Ideal. Paisajes 1600-1650*, p. 174

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 63

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 76-77

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 209

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 210

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 208

l'observation et l'analyse du paysage, révélant une prise de conscience qui amène à penser à une évolution du « sentiment » du paysage. Par ailleurs, il est question de construction de l'espace avec les proportions corporelles ainsi que d'organisation du paysage sur le modèle architectural de la nature en mettant en valeur le principe de *mimesis*, les détails, les formes et les couleurs. Ces normes, codes et règles déterminés par les théoriciens qui fixent par écrit, théorisent et figent les conventions artistiques à respecter, permettent d'établir un lien étroit entre l'écrit et le peint, la poésie et la peinture. Ces considérations ont nourri la pratique artistique et permis des avancées sur le plan technique mais aussi sur le plan proprement esthétique et culturel. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, la France et l'Europe du Nord ont aussi joué un rôle important dans l'expression du paysage.

Les quatre artistes que nous avons évoqués précédemment ont chacun leur renommée. Etabli à la Cour, Collantes construit la sienne grâce à sa peinture de paysage. Il développe son art à tel point qu'il acquiert un certain succès et fournit aussi bien les collectionneurs privés que les du Palais du Buen Retiro. Son art se diffuse en Europe et il figure même dans les collections de Louis XIV. Le Greco acquiert sa réputation au sein du pouvoir, notamment grâce aux commandes de Philippe II, mais il étonne voire choque un public divisé entre vision novatrice et vision provocatrice. Les débuts de siècles lui sont favorables, le début du XX^e siècle lui fait retrouver ses lettres de noblesse à Madrid et lui accorde une approche moderne et une forme de contemporanéité reconnue à Paris. En ce début de XXI^e siècle, divers événements permettent de renouveler la curiosité des amateurs de cet artiste en mettant en lumière de nouveaux chemins de réflexion et d'analyse. Contrairement au Greco, son contemporain Castello parvient à réaliser des peintures destinées à l'Escorial grâce à ses talents mais aussi à la réputation familiale qui le précède puisque son grand-père peignait déjà pour Philippe II. Artiste plus conventionnel, il n'obtient pas le succès escompté mais parvient à rester dans les mémoires grâce à sa peinture de paysage garnissant le « Salón de Reinos ». Quant à Velázquez, son public est familier des lieux qu'il représente. Il sait capter son attention par une topographie reconnaissable. Javier Portus¹⁷¹ souligne une « *abundancia de contenido meta pictórico en muchas de sus obras* » et insiste sur le fait d'utiliser une technique particulière démontrant qu'il joue avec les attentes des spectateurs avec « *gran libertad de pincelada* ». C'est d'ailleurs lors de son passage à Rome qu'il parvient à libérer le paysage « *de contenidos narrativos*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 33

explicitos » (les représentations de la villa Medici). Il met en valeur la nature d'une manière proto-impressionniste. L'intérêt du peintre pour le paysage peut être situé dans le temps :

[...] *el terreno donde el interés del pintor por la representación del paisaje se hace mas evidente y singularizado es el retrato. Tras su vuelta a Madrid, a lo largo de la década de 1630 elabora un conjunto de imágenes del rey y su entorno en las que la representación de la naturaleza desempeñara un papel importante*¹⁷².

Cette volonté d'exprimer une véracité topographique « *como si el artista hubiera querido hacer un doble retrato : el del personaje y el de la naturaleza.* » témoigne d'une originalité sans précédent à la Cour. Si ce peintre présente des références topographiques que l'on pourrait qualifier de novatrices, c'est bien parce qu'il s'agit d'une innovation, dans la mesure où ces lieux permettent de « *renovar y actualizar el lenguaje clásico* ».

¹⁷² *Ibid.*, p. 33

Deuxième partie :
Du *locus amoenus* au *locus horridus* :
symbolique et fonction des éléments de paysages

Pour basculer du côté du paysage, il nous faudra retourner la formule d'Horace et transformer son ut pictura poesis en ut poesis pictura. C'est là, sans doute, dans cette invention sémantique, que se joue le statut de l'image, du tableau comme paysage, comme figurabilité de la Nature (...)
Anne Cauquelin

Chapitre 1 : Le *locus amoenus* : un paysage ambigu, espace de bonheur et de désespoir

1. Le *locus amoenus* écrit, décrit et imaginé - a. Dialogue avec le Paradis terrestre et mythique chez Lope de Vega - b. Dialogue entre la roche terrestre et la roche maritime - 2. Le *locus amoenus* : un paysage de lamentations dans l'écriture poétique espagnole - a. Les motifs naturels écrits et décrits chez Garcilaso de la Vega - b. Le paysage dans le décor théâtral lopesque - 3. Un paysage codifié entre unicité et multiplicité du lieu - a. Paysage et portrait en Italie - b. Poussin, du *locus amoenus* au *locus horridus*

1. Le *locus amoenus* décrit et imaginé¹⁷³

a. Dialogue avec le Paradis terrestre chez Lope de Vega

Lorsque Lope de Vega y Carpio (1562-1635) publie l'*Arcadia, prosas y versos*¹⁷⁴, un écrit en prose entremêlé de vers, le titre présente, d'emblée, une diégèse qui évolue dans une nature bucolique. Le lexique indique que le genre pastoral parcourt l'œuvre, comme le montre cet extrait : « *Hubo en las faldas de esta montaña un valle cercado de cipreses antiguos, donde algunas aves a modo de oráculo, respondían a las preguntas de los habitantes de esta tierra [...]* »¹⁷⁵. La description permet d'imaginer le cadre dans lequel évoluent les personnages. Ensuite, Benalcio partage son bonheur en exprimant le lien entre celui-ci et la nature :

*O libertad preciosa
[...]
desta montaña y prado,*

¹⁷³ Les différentes pièces qui s'inscrivent dans la Comedia nueva et sont rapidement abordées dans ce chapitre feront l'objet d'un article plus détaillé et plus fourni à la suite de cette thèse.

¹⁷⁴ Lope de Vega y Carpio, *Arcadia, prosas y versos*, 1602, livre premier, p. 28

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 28

C'est depuis cette montagne et ce pré qu'il jouit « de la gloire et de la liberté ». Ainsi, le lexique permet de comprendre comment fonctionne la description et ses effets sur le lecteur. Lope décrit le paysage amène dans lequel évoluent les bergers : « *monte, bosque y prado* », puis introduit des éléments topiques du *locus amoenus* : « *Apenas se comenzó a mover el aire, se detuvieron las piedras, corrió el apacible rio [...] cuando por la fresca orilla, entre los verdes árboles, bajaba el pastor Anfriso [...] y como el alegre son del agua, el murmurar de las hojas [...] y aun el diferente olor de las flores* »¹⁷⁷. Les verbes d'action personnifiant les éléments naturels comme l'air ou les pierres permettent de visualiser une nature animée. Le personnage profite de la nature et d'un certain bien-être. Ces motifs utilisés et récurrents comme la montagne ou la roche, plus particulièrement, sont des éléments qui soulignent l'importance de ceux-ci dans la diégèse, le rapport qu'ils entretiennent avec les personnages et les effets produits. S'il est question de bien-être dans cet extrait, plus loin, l'élément rocheux n'a plus les mêmes effets, la même valeur ni la même portée symbolique. La transition entre l'univers apaisant du *locus amoenus* et effrayant du *locus horridus* s'effectue par l'élément liquide : il ne s'agit plus d'un « *alegre son del agua* » mais d'un hyperbolique fleuve de larmes. Les montagnes deviennent « *fieras* » et « *rigidas* »¹⁷⁸. Il est à présent question d'un volcan et d'une roche maritime considérée sous l'angle de la mort :

[...]
*esta roca marítima,
que bate el ayre trepido,
oy ha de ser mi tùmulo,
Sin que me espante el cumulo,
De las peñas que estoy mirando intrépido*
[...]¹⁷⁹

Le *locus amoenus* est donc doté d'une double facette. Il peut passer d'un état à un autre et basculer vers son versant antithétique, comme le montre Lope de Vega dans plusieurs de ses œuvres.

Dans sa comédie pastorale, *La Arcadia, comedia famosa*, Lope de Vega présente aussi les aspects d'un lieu agréable où se trouve le personnage d'Anfrise, en qualifiant l'endroit de « *sitio ameno* » :

acto 1

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 54

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 9

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 88

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 90

[...]
*estos prados, y estas fuentes,
cuyas flores y corrientes
son los testigos mayores
de mis presentes favores,
y de mis penas ausentes.
Ay sitio ameno y florido,
Quales horas tuve en vos !*
[...]¹⁸⁰

Puis, le lieu se transforme et ne comporte plus les mêmes attributs qu'auparavant :

acto 3:
[...]
*Pues no más alma y vida
piérdanse vida y alma juntamente
la libertad perdida
prado, montaña, selva, monte, y fuente
llorad al pastor vuestro*¹⁸¹

Toujours présents dans la description, les prairies, forêts et monts n'ont plus la même connotation à cause des sentiments éprouvés et du malheur ressenti par le personnage. La bascule s'est effectuée et le paysage a évolué.

Dans le recueil de poésies intitulé *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, des références à la montagne apparaissent également mais Lope se centre davantage sur son aspect physique et moral. Il insiste sur les difficultés rencontrées par celui qui l'escalade :

*Excelso Monte, cuya verde cumbre
Piso difícil poca planta humana,
Aunque fuera mejor, que fuera llana,
Para subir con menos pesadumbre*¹⁸²

Il évoque implicitement le mont Parnasse et l'hyperbolise en utilisant l'adjectif « *Excelso* » qui qualifie l'antonomase « *Monte* ». Toutefois, le titre de ce passage est explicite : « *Pésale de ser Poeta, y se le debe creer, habla con el Parnaso* ». Lope établit-il un dialogue avec le Parnasse en liant l'antonomase au mythique mont antique ? Peut-on penser qu'il rapproche le rôle de l'artiste à la montagne présidée par le divin Apollon, dieu des arts, par la force des idées et celle des sons grâce à l'allitération en « p » des mots « *Pesale* », « *Poeta* » et « *Parnaso* » ?

¹⁸⁰ v. 26-32

¹⁸¹ v. 2728-2732

¹⁸² Lope de Vega y Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 1634, p. 3

Quelques vers plus loin, le poète confie ses intentions d'accéder au Parnasse, de boire l'eau de la source sacrée et de recevoir les lauriers de la gloire décernés par Apollon comme l'évoquent les vers suivants :

*A tu fuente conduzen mi persona
poeta en pelo mientras tengo silla,
vanos deseos de inmortal corona.*

Il personnifie cette montagne en s'adressant à elle : « *A tu fuente* » et porte aux nues ce mont « *a la celeste cumbre* ». Les adjectifs « *verde* » et « *celeste* » qui qualifient « *cumbre* » répété deux fois, ainsi que le nom « *fuelle* » permettent d'établir un décor dans lequel se retrouvent les attributs du Parnasse antique. La référence au dieu Apollon se reconnaît grâce au vers « *vanos deseos de inmortal corona* »¹⁸³. Le poète poursuit un but précis qu'il pense inatteignable. Puis Lope évoque son contemporain, Miguel de Cervantes, en utilisant l'intertextualité et en introduisant des éléments du *Quijote* :

*Que para Don Quijote de Castilla
Desdichas me trujeron a Helicon,
Pudiendome quedar en la Membrilla.*¹⁸⁴

Plus tard, un passage évoque la description d'un mont, dont le titre résume l'intention de l'auteur : « *Describe un monte, sin que, ni para que* » :

*Caen de un monte a un valle entre pizarras
guarnecidas de frágiles helechos,
a su margen carámbanos deshechos,
que cercan olmos y silvestres parras.
Nadan en su cristal ninfas bizarras,
compitiendo con él cándidos pechos,
dulces naves de amor, en más estrechos
que las que salen de españolas barras.
Tiene este monte por vasallo a un prado
que para tantas flores le importuna
sangre las venas de su pecho helado;
y en este monte y líquida laguna,
para decir verdad como hombre honrado,
jamás me sucedió cosa ninguna.*¹⁸⁵

La description de ce mont n'a plus le caractère idéal ou idéalisé de la description précédente. On note également une transformation du lieu et de la connotation des éléments naturels qui le composent. Il y règne une atmosphère dérangeante qui ne semble apporter ni confiance ni

¹⁸³ La gravure du couronnement de Quevedo illustre ce passage. Nous l'analyserons plus loin.

¹⁸⁴ *Op. cit.*, Lope de Vega y Carpio, *Rimas humanas y divinas*

¹⁸⁵ *Ibidem* Lope de Vega, p. 5

sérénité au poète qui se déplace. Cela correspond aux attributs du *locus horridus* dont nous reparlerons par la suite.

b. Dialogue entre la roche terrestre et le récif maritime

Si l'évocation d'un modèle descriptif en littérature se matérialise au fur et à mesure du XVII^e siècle, les représentations picturales de paysages représentant le *locus amoenus*, continuent à véhiculer l'image d'un lieu agréable :



Claude Gellée dit Claude Lorrain, *Le jugement de Pâris*, 1645-1646, huile sur toile, 112 × 150 cm, National Gallery of Art, Washington.

Présent dans les collections du Prado, le Lorrain offre au spectateur un lieu comprenant des éléments d'un *locus amoenus*, mais de manière personnalisée, en mettant en valeur la paroi rocheuse. Les tons sombres de certaines parties du tableau contrastent avec les parties plus claires que sont l'horizon et le ciel, ainsi que les touches de lumières accordées aux personnages. La végétation, les animaux et l'eau sont des motifs présents mais ils sont soit discrets, soit éloignés, et ne constituent pas l'essentiel du paysage dans la mesure où la partie rocheuse envahit l'espace, le premier plan mais aussi les autres, pour se mêler à la couleur de la terre et

encercler presque totalement les personnages. En représentant une forme d'aridité, de sécheresse et de lieu peu accueillant ni agréable pour recevoir Paris et les trois déesses, ce paysage peu ordinaire retient notre attention.

L'œuvre suivante fait référence à la roche maritime du fragment de Lope qui vient d'être commenté :



Claude Lorrain, *Paysage côtier avec Persée et l'origine du corail*, 1673, Louvre, Paris.

La roche au bord de la mer est un élément visible et imposant de ce tableau. Découpée depuis la falaise, elle laisse plus d'espace au ciel dans les tons pâles, qui contrastent avec les tons plus sombres de la pierre. Une grande attention est portée à la lumière, travaillée avec soin et projetée même sur les éléments les plus sombres comme les rochers, la falaise, et la végétation à gauche. Encore une fois, les personnages sont de petite dimension et ne sont pas au premier plan, bien que les touches plus lumineuses permettent de les distinguer. Il s'agit d'une mise en valeur des éléments naturels rocheux et marins dans ce tableau avec pour cadre un moment précis de la mythologie. La montagne et l'eau apparaissent comme le milieu des métamorphoses et en sont même les agents. L'élément protéiforme et insaisissable qu'est l'eau, au pouvoir anamorphique, contraste avec la roche solide, à l'aspect durable. Le rapport évoqué entre le poème de Lope et cette toile naît de l'ambivalence de ce tableau, qui caractérise la nature. Si la nature peut être idéale et agréable, elle peut aussi être peu accueillante et susciter la peur, et, dans le poème, le changement est perceptible. Il s'agit bien d'un changement chez le personnage et dans la nature.

Cette toile du Lorrain peut évoquer les deux à la fois. Elle revêt un aspect agréable par le ciel, l'horizon, la mer, les personnages et le titre mais, par l'imposante matière rocheuse, présente et visible au premier plan, elle peut suggérer un aspect moins idyllique. Peut-être que le spectateur se retrouve face à un moment où tout pourrait basculer. Si le ciel devenait plus obscur et la mer plus menaçante, le paysage présenterait des rochers bien moins hospitaliers et bien plus effrayants. Mais une double ambivalence apparaît car en faisant le parallèle avec l'*Hiver* dans *Les quatre saisons* de Poussin, les rochers accueillent et sauvent les naufragés d'une terrible tempête et le paysage rocheux n'est plus source d'inquiétude mais de refuge pour les personnages, comme nous le verrons en détail.

Il n'est donc possible d'établir de relation étroite et de faire des suggestions uniques sur les paysages, puisque, comme la nature, ils peuvent prendre différents visages ainsi que le suggèrent les œuvres, celles que nous avons déjà analysées et celles qui le seront dans les prochains chapitres. Les paysages mettent tous en scène un moment particulier de la course du temps et font de l'image un objet figé. Le Lorrain peint plusieurs paysages avec un ensemble de motifs naturels récurrents tels que les éléments rocheux, la végétation et l'eau. Les personnages appartiennent à la mythologie gréco-latine mais ne sont pas au centre de l'attention puisqu'ils sont représentés soit dans une nature que le peintre met en valeur, soit de manière lointaine, soit de plus petite dimension. Les peintres de paysages avaient pour habitude de représenter le paysage en arrière-plan comme décor de leur sujet, et une nouvelle manière de peindre le paysage se diffuse en France, mue par Poussin et Le Lorrain. Le paysage envahit l'espace du tableau et c'est en cela que Poussin, notamment, entre dans les collections royales espagnoles et devient une référence.

2. Le *locus amoenus* : un paysage de lamentations dans l'écriture poétique espagnole.

a. Les motifs naturels écrits et décrits chez Garcilaso de la Vega.

Jusqu'où l'écriture a-t-elle une conception visuelle ? Jusqu'où les mots dessinent-ils les contours et apportent-ils du relief au paysage décrit ? Pour répondre à ces interrogations, il est intéressant de se référer à un article sur l'« Utilisation du paysage dans la fonction narrative et poétique » chez Garcilaso de la Vega. L'idée selon laquelle est accordée une importance particulière au paysage est, d'emblée, avancée : « *En Garcilaso la naturaleza es asunto,*

escenario e instrumento de expresión de los sentimientos dolorosos del poeta »¹⁸⁶. Dans ses *Églogas* une corrélation est instaurée entre les éléments naturels qui environnent la narration et l'évolution du thème dont il est question. Les sentiments exprimés sont évoqués à partir de paysages concrets : « [...] *la vega toledana, la ribera del Tormes, las márgenes del Danubio, las Torres de Alba, las altas ruedas de Toledo, el retiro de Batres, etc.* ». Garcilaso utilise des termes et des adjectifs épithètes récurrents dans l'écriture pastorale pour décrire l'eau, les plaines, la végétation, empreinte des accents de Virgile et de Sannazar. La nature accompagne les malheurs du personnage d'Albanio, sa solitude, son amertume et sa tristesse. Au sein de son écriture, le poète entreprend de suggérer et même de figurer les conditions spatio-temporelles et climatiques dans lesquelles se retrouvent ses personnages¹⁸⁷. Roland Béhar insiste justement sur le rapport entre le texte et l'image et qualifie Garcilaso de « poète visuel ». La suggestion de l'image est réalisée grâce à trois motifs « picturaux » contenus dans la poésie de Garcilaso comme « la chevelure lâchée au vent, les branches d'arbres comme équivalentes des bras, ainsi que l'image hautement suggestive de la "nymphé dormie" »¹⁸⁸.

Le poète travaille l'élément rocheux et son rapport à l'eau en utilisant des expressions comme « *ríos* » et « *fuentes* » et cultivant un véritable « *amor a los rios* »¹⁸⁹. La répétition du motif écrit permet au lecteur de l'imaginer et cette insistance donne ainsi naissance à un paysage concret qui s'inscrit dans son esprit. Ce dernier peut imaginer des sensations agréables telles que la fraîcheur et le bruit de l'eau qui coule et l'élément rocheux contraste donc naturellement avec l'eau. Nous avons la solidité et la rugosité, perceptible au toucher opposées à un aspect liquide, éphémère et insaisissable que l'on peut également toucher. Ces matières antagoniques peuvent s'associer comme dans le tableau *Paysage côtier avec Persée et l'origine du corail* du Lorrain.

Garcilaso se singularise par une recherche de l'idéal tout en s'associant à des réalités géographiques qui l'impressionnent par leur beauté¹⁹⁰. Il s'agit toujours du duo-duel entre l'idéal imaginé : « *Garcilaso nos da un paisaje que, en lo esencial, concuerda con esa creación ideal* » et la réalité offerte à la vue : « *pero, por otra parte, localiza con precisión geográfica los lugares cuya belleza lo impresionó vivamente o que estuvieron ligados a su vida*

¹⁸⁶ José Antonio Hernández Guerrero, *Los paisajes literarios*, 2002, p. 77

¹⁸⁷ Christine Orobitg, « Garcilaso et la mélancolie », Toulouse, 1997, p. 9-29, <https://books.openedition.org/pumi/1674>, consulté le 25.07.2022

¹⁸⁸ Roland Behar, « Garcilaso de la Vega o la sugestión de la imagen », *Poesía y pintura en el Siglo de Oro*, Criticón, 2012, résumé de la version en ligne <https://journals.openedition.org/criticon/1303>

¹⁸⁹ Guillermo Araya, « De Garcilaso a Garcia Lorca: ocho estudios sobre letras españolas », Amsterdam, 1983, p. 145

¹⁹⁰ Margot Arce de Vázquez, Matilde Albert Robatto, « Parte 1: Contribución al estudio de la lírica del siglo XVI », *Literatura española y literatura hispanoamericana*, vol. 4, 2001, p. 194

sentimental ». Le linguiste Navarro Tomas (1884-1979) a bien mis en exergue l'innovation de Garcilaso dans sa manière de décrire et donc de représenter le paysage :

Los árboles, los ríos, los prados y los montes de que habla Garcilaso, no fueron, como en autores de su tiempo, los que figuraban en los libros leídos, sino aquellos mismos que, en su propia tierra toledana o los países extraños por los que la ventura le llevo, quedaron estrechamente enlazados a los recuerdos de su vida (Navarro Tomas, Obras LX)

Il ne s'agit pas d'inventions mais de représentations à partir d'images vues, de paysages observés et couchés sur le papier. Le poète offre un paysage coloré de vert clair et privilégie la douceur et la simplicité. Il joue avec les sons, le silence et met l'accent sur la tranquillité et la solitude qui permettent de ressentir ce qu'il y a de plus profond en lui. Soulignons que le sentiment du paysage apparaît pour la première fois de manière consciente dans sa « *Cancion III* » d'inspiration italienne au niveau de la forme. Il choisit pour modèle le *Canzone XIV* de Pétrarque mais le poète n'est pas attiré par une nature « *fuerte y dramática* ». Il préfère les près, les rives d'un fleuve, c'est-à-dire une nature « *sencilla, sin complicaciones, que ofrece paz y sosiego al hombre, [...] para entregarla su intacta belleza* »¹⁹¹.

Les éléments naturels qui ne font pas partie du *topos* du *locus amoenus* et qui ne sont que rarement mentionnés se trouvent à la *Canción V* : « *Aspera montañas* »¹⁹², dans les *Églogas II* : « *qu'el ruido embravecido de la marinsana!* »¹⁹³ et dans les *Églogas III* « *Monte d'aspereza fiera* »¹⁹⁴, « *fragosa sierra espantoso mar* »¹⁹⁵. Par ces adjectivations, le paysage ne peut se rapporter à un paradis terrestre. La nature impressionne et apparaît de manière majestueuse : « *aquella naturaleza arrogante y llena de fuerza* ». Au-delà de l'inspiration, ce qui nous attire ici c'est la suggestion des images par les motifs naturels et particulièrement la montagne qui relie la terre au ciel, renvoie au paradis et à l'enfer. Cette allusion renvoie aux saisons opposées telles que le printemps et l'hiver, mais aussi au Parnasse espagnol et à l'œuvre de Dante dont nous détaillerons les aspects. Ces oppositions dépassent leur antagonisme intrinsèque et constituent un cycle basé sur le modèle des personnages qui évoluent en leur sein. Garcilaso associe de manière évidente les états et ressentiments de ses personnages à leur environnement naturel. D'ailleurs, dans l'*Égloga I* les expressions qui appartiennent à la nature relèvent plutôt du topique du *locus horridus*, « *Por ti el silencio de la selva umbroso* », « *solitario monte* », alors que d'autres appartiennent davantage au topique du *locus amoenus* : « *verde herba* », «

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 195, un texte écrit « *en 1532, durante el destierro del poeta, antes de su primera visita a Italia* ».

¹⁹² *Canción V*, « *Ode ad florem gnidi* », v. 6

¹⁹³ *Ibidem*, v. 564-565

¹⁹⁴ v. 12

¹⁹⁵ v. 124, 330 et v. 334

fresco viento », « *blanco lirio y colorada rosa/y dulce primavera* »¹⁹⁶. La norme passe du *locus amoenus* au *locus horridus* et cette inversion des codes traduit un nécessaire renouvellement de l'espace poétique. Garcilaso joue entre les deux types de description, d'environnement et d'atmosphères. Le personnage de Salicio s'adapte à l'être aimé et évolue aussi bien dans l'un et l'autre de ces endroits qui lui plaisent, même si lui-même n'y semble pas à l'aise. Il s'adapte par amour et ce sentiment transforme son regard comme on le lit au vers suivant :

*Por ti el silencio de la selva umbrosa,
por ti la esquividad y apartamiento
del solitario monte m'agradaba;
por ti la verde hierba, el fresco viento,
el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera deseaba.*¹⁹⁷

Il vit dans ce qui peut s'apparenter à un *locus horridus* tout en souhaitant un *locus amoenus* pour l'être de ses pensées. Un lien organique se développe entre les deux *topoi* dont l'unité reste le sentiment amoureux, accompagné de la notion de sacrifice¹⁹⁸. Les tonalités se mélangent et les lieux hostiles comme la forêt ou le mont se mêlent aux éléments agréables tels que l'herbe, le vent ou les fleurs, comme si l'églogue se rapprochait de l'élégie.

Un rapport entre le ressenti des personnages et la nature est bien présent dans l'*Égloga* I dont le « *“dulce lamentar”* » qui est porté par les voix de Salicio et de Nemoroso :

*Aquí dio fin a su cantar Salicio,
Y suspirando en el postrero acento,
soltó de llanto una profunda vena;
queriendo el monte al grave sentimiento
daquel dolor en algo ser propicio,
con la pessada hoz retumba y suena*¹⁹⁹

La poésie bucolique illustre « *los males de amor* » ainsi que la « *frustración amorosa del cortesano, que se agudiza por el aislamiento social al que se ve sometido [...]* »²⁰⁰. Le soulagement du berger est perceptible dans le discours poétique qui offre une mise en abyme au lecteur ou dans son lien étroit avec la nature qui le rapproche du mythe d'Orphée :

Por el contrario, el pastor bucólico se consuela con el relato poético de sus males o con la simbiosis órfica que, en otras ocasiones, se produce a través del canto que serena el viento, que detiene el curso de los ríos, que hace resonar los montes al unísono de los sentimientos del pastor o que enternece a las hircanas fieras, como sucede también en La bucólica del Tajo(por ejemplo, égloga 1, vv. 71-72 y 237-

¹⁹⁶ Garcilaso de la Vega, *Egloga* I, v. 99-104

¹⁹⁷ *Ibidem*, *Égloga* I, v. 99-104

¹⁹⁸ La répétition anaphorique « *por ti* » montre l'insistance de son dévouement pour elle.

¹⁹⁹ *Ibid.*, *Égloga* I, v. 238-243

²⁰⁰ Jesús Gómez, «Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso», *Dicenda*, Cuadernos de Filología Hispánicas, Madrid, 1991-1992, p. 199

240; II, vv. 33-37; IV, vv. 27-39 y 147-155; V, vv. 41-44; VI, vv. 146-157; VII, vv. 120-133). Pero que apenas aparece en los sonetos pastoriles:

*cuelgo mi caramillo de una rama
de salce y lloro; lloro, y él suspira (vv. 7-8).*

La représentation de la nature trahit les sentiments du personnage, elle est « *propicia y comparte con movida sus quejas y lamentos* », reflétant par là-même son mal-être dans l'Égloga I (197-206) :

*Con mi llorar las piedras enternecen
Su natural dureza y la quebrantan;
Los arboles parece que s'inclinan;
las aves que m'escuchan, cuando cantan
con diferente voz se condolecen
y mi morir cantando m'adevinan;
las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado
dejan el sosegado
sueño por escuchar mi llanto triste*

Garcilaso joue avec les occurrences du nom « *monte* », « *montaña* », qui permettent au lecteur de construire une image mentale et de mieux visualiser la scène. Les paysages décrits sont ainsi plus visibles. Aux vers 638-649, une longue tirade présente les adieux d'Albanio à la Nature et nommant ainsi les éléments du paysage naturel -« *montaña* », « *prados* », « *rios* », « *mar* », « *valles pedregosos* », « *ramos de lauro* »- ainsi que les animaux qui l'habitent, « *vaca s* » et « *toros* ». Ces derniers éléments conduisent le lecteur à imaginer le contexte spatial.

*Adiós, montañas; adiós, verdes prados;
adiós, corrientes ríos espumosos:
vivid sin mí con siglos prolongados,
y mientras en el curso presurosos
iréis al mar a dalle su tributo,
corriendo por los valles pedregosos,
haced que aquí se muestre triste luto
por quien, viviendo alegre, os alegraba
con agradable son y viso enjuto,
por quien aquí sus vacas abrevaba,
por quien, ramos de lauro entretejendo,
aquí sus fuertes toros coronaba.*

Albanio partage sa souffrance, décrit à Salicio « la folie amoureuse qui s'est emparée de lui »²⁰¹ et fait ses adieux à la Nature, « à ces lieux qui lui sont si chers ». En personnifiant les éléments naturels et les endroits qu'il a fréquentés, l'auteur leur fait acquérir une dimension affective : « ce sont tous des lieux qu'Albanio, dans sa solitude, a investis d'une présence ». Les éléments

²⁰¹ Florence Madelpuech-Toucheon, *Temporalité à la Renaissance, L'écriture du temps dans les Eglogues et les Élégies de Garcilaso de la Vega*, Publibook, 2016, p. 234

font « précieusement sens pour lui » et peuvent être considérés comme des « entités », des « interlocuteurs auxquels il se confie et dont il prend congé ». Il semble donc tout d'abord important de souligner le travail de description de la nature, puis, le rapport des personnages avec celle-ci, les sensations visuelles, tactiles ou sonores qui en découlent, et enfin l'aspect symbolique. Comme un paysage peint, le poète trace avec sa plume ce que le peintre transcrit avec son pinceau, inversant le traditionnel *ut pictura poesis*. Une analogie apparaît entre les mots et le regard, doublée d'une relation subjective à l'intérieur même de la représentation du paysage. Comme le confirme Francisco Fernández de Córdoba:

*La Poesía en general es pintura que habla, y si alguna en particular lo es, lo es esta: pues en ella (no como en la Odyssea de Homero [...] sino como en un lienço de Flandes) se veen industriosa, y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, caserías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos, arroyos, animales terrestres, acuáticos y aéreos [...]*²⁰²

Cette idée de subjectivité peut se rapprocher de la réflexion sur l'émergence du sujet dans la littérature espagnole (vers la fin du Moyen-Age et au début de la Renaissance) et sur la manière dont les éléments naturels ont été convoqués pour participer à sa naissance et à son évolution. Un nouveau regard est posé sur l'existence et la constitution de l'identité. Le rapport à soi et à la nature font l'objet d'une prise de conscience et de nouvelles expériences sensibles. Cela permet donc de comprendre la façon dont a été mise en avant la description subjective de la nature qui a contribué à la naissance du paysage. Garcilaso fait le choix d'un environnement et d'un décor judicieux, qu'il soit bucolique ou effrayant, agréable ou aride, en partant de l'héritage culturel ou topique pour évoluer vers une appropriation personnelle du langage et de la mise en scène.

b. Le relief rocheux dans le décor théâtral espagnol

L'espace est une « notion essentielle autour de laquelle s'organise la complexité d'une œuvre théâtrale, à la fois texte en action, représentation et genre poétique comme la *comedia* »²⁰³. En effet, « le cadre du système spatial codifié de la *comedia*, l'analyse typologique des actions en

²⁰² Dominique de Courcelles, *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Mercedes Blanco, *Les solitudes de Góngora : une poétique du paysage ?*, p. 127, cite *Examen del Antídoto o Apología por las soledades de Don Luis de Góngora contra el autor de el Antídoto*, Francisco Fernández de Córdoba Abad de Rute, (publié en appendice dans Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote, Biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925, p. 406)

²⁰³ Marie-Eugénie Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*, 2010, Madrid, présentation de l'ouvrage sur le site <https://www.casadevelazquez.org/es/publicaciones/libreria-en-linea/livre/poetique-des-espaces-naturels-dans-la-comedia-nueva/>

relation avec les espaces naturels permet d'explorer un imaginaire cohérent à travers un ensemble de lieux et de paysages ». On souligne que la végétation est un « décor synecdotique réaliste »²⁰⁴ et que le relief montagneux « fait l'objet de différentes formes de représentation » et que ces formes « dépassent souvent le cadre strictement théâtral, à une époque charnière où l'appréhension de l'espace naturel ouvre de nouvelles perspectives paysagères et iconographiques ». L'organisation de l'espace scénique textuel a pour objectif de recréer une image : *una pictura*, un emblème et ce décor verbal est suggéré par les mots de diverses manières. Tout d'abord, il peut s'agir d'une représentation « réaliste » de l'espace rocheux par l'intermédiaire de synecdoques comme « *lo alto* » ou « *lo alto del monte* »²⁰⁵ qui se trouvent dans les didascalies des pièces²⁰⁶. Sur scène, le décor rocheux est visible de manière concrète mais c'est un décor métonymique dans la mesure où une seule partie est visible pour suggérer le reste, l'entièreté de cet élément du paysage. Une volonté mimétique caractérise alors ce processus de représentation qui a un impact visuel mais laisse également la possibilité au spectateur d'imaginer le reste, lui donnant une certaine liberté interprétative comme les suggestions textuelles. Ensuite, la présence du *monte* scénique est parfois remplacé par une description faite par les personnages, avec plus ou moins d'intensité de façon à réaliser ou non une hypotypose. Dans *Amor, honor y poder* de Calderón, l'auteur suggère la chute d'Enrique de son cheval et du *monte* par la description : « *Estela Desde aquellas cumbres altas/un caballo se despeña/ con una mujer./Enrico Hoy baja/despeñado otro Faetone* ». Dans *El purgatorio de San Patricio* de Calderón, le réalisme de la représentation du *monte* obéit « au principe de flexibilité »²⁰⁷ puisque ce dernier apparaît à la fois dans les didascalies, sur scène et dans les échanges entre les personnages. Il est intéressant de relever que dans cette pièce, Ludovico oppose le *monte* sinistre et le *locus amoenus* du monte Purgatoire. Deux *montes* sont présents dans la pièce, l'un figurant le *locus amoenus* désigné par les déictiques « *éste* » et « *aquí* », l'autre laissant imaginer, le *locus horribilis* désigné par les déictiques « *aqué*l » et « *allí* »²⁰⁸. Bien qu'ils soient matérialisés sur scène par un escalier ou une roche en carton-pâte, le spectateur doit effectuer un travail d'imagination qui passe par le truchement du lexique employé. Il s'agit dans cette pièce de prendre les décors pour ce qu'ils sont à certains moments puis de basculer dans la représentation poétique et symbolique à d'autres moments. Il est question d'« habitude spectatoriale » pour le public de l'époque²⁰⁹. La représentation de

²⁰⁴ *Ibidem*, Marie-Eugénie Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*, p. 399

²⁰⁵ *Ibidem*, Marie-Eugénie Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*, p. 383

²⁰⁶ C'est le cas dans *La Peña de Francia* de Tirso de Molina.

²⁰⁷ *Ibidem*, Marie-Eugénie Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*, p. 388

²⁰⁸ *Ibidem*, Marie-Eugénie Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*, p. 388

²⁰⁹ *Ibidem*, Marie-Eugénie Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*, p. 389

l'espace naturel et du relief est en lien avec la représentation « réaliste » et la poétique symbolique du *monte*. Dans certaines mises en scènes, le décor naturel sert à la transformation intérieure du saint par exemple, à la spatialisation de l'invisible grâce au décor scénique. Si dans des œuvres hagiographiques de Tirso de Molina apparaît un *monte* plutôt qu'un décor qui le suggère, l'objectif n'est pas d'obtenir une *mimesis* réaliste mais de transporter le spectateur vers des réflexions plus profondes et spirituelles pour « détruire l'illusion de la réalité sensible » et révéler l'intelligible. Il s'agit d'une volonté de dépasser la réalité naturelle et de l'illusion théâtrale.

Ainsi, lors de la représentation du *monte* et de tous ses éléments, c'est l'élément rocheux qui est le plus représenté des deux composantes du *monte*, végétation et roche. Le *monte* n'est représenté de façon « réaliste » que par l'**escalier** scénique, et uniquement selon la convention synecdotique comme le précise Marie-Eugénie Kaufmant. Il peut avoir une valeur théâtrale ou dramatique et cela passe par la création de *montes* plus spectaculaires. Dans les pièces hagiographiques, les autres éléments de la représentation sont directement orientés vers la représentation symbolique. Dans la représentation de l'espace naturel dans la *comedia* notamment, nous notons que le support de la mise en scène textuelle est essentiellement symbolique. Un jeu s'instaure entre le visible et l'invisible, le concret et l'abstrait, ce qui est montré et l'allusion métaphorique qui renvoie parfois à des *picturae* emblématiques précises. L'ensemble de la scénographie est codifié et nous retenons qu'une grande importance est accordée à l'image et à son interprétation, plutôt accès sur l'univers sémantique qui renvoie à une absence de représentation scénique, ce qui conduit à penser davantage le *monte* comme métaphore et comme figure emblématique.

c. Le paysage dans le décor théâtral lopesque

L'analyse de Marie-Eugénie Kaufmant confirme les fonctions du rocher dans la *comedia* lopesque à l'importance non négligeable dans la représentation visuelle. Le texte peut non seulement renvoyer à l'image de la roche, mais aussi à la représentation graphique de la roche

que l'on retrouve dans la *pictura* d'emblèmes répandus au XVII^e siècle²¹⁰. Dans la tragicomédie *El cordobés valeroso, Pedro Carbonero*, le *monte* est une métaphore de l'espace christique, du pouvoir et du royaume divin que Pedro tente d'usurper :

*De aquestas altas montañas
Soy dueño, de tal manera,
Que, como Marte en su esfera,
Reino entre aquestas cabañas.
No veras encina o roble,
Sierra ni peñasco fiero,
Que de Pedro Carboner
No tiemble, con ser inmoble.*²¹¹

Le rocher immuable sert d'appui visuel à l'assurance du personnage. Dans *El perro del hortelano* (1618), Lope utilise également cette métaphore terrestre de la roche immuable puisque Teodoro se compare à cette pierre qui ne s'ébranle pas face à l'amour : « [...] *No es tan firme/ninguna roca en la mar* »²¹². Notons que cette idée de stoïcisme²¹³, de résistance ou de stabilité face aux événements, aux épreuves ou au déchaînement des flots se retrouve aussi dans *El condenado por desconfiado* (1635) de Tirso. Cette qualité a toutefois un pendant négatif multiple comme l'*hybris*²¹⁴, les flots déchaînés qui deviennent les symboles de l'être assailli par ses passions, la cruauté et la dureté décelables chez la Ninfa vengeresse dans *La ninfa del cielo* de Tirso par exemple. De même, si le rocher s'effrite et chute, il symbolise le besoin d'assouvir ses passions, l'âme en déchéance, le fait que le personnage court à sa perte et peut renvoyer à la décadence de Lucifer.

Dans *El pastor lobo y la cabaña celestial*²¹⁵, la mise en scène qu'offre Lope au lecteur donne à voir une certaine représentation du paysage qui s'apparente au *locus amoenus* : « *Valle, entre cuyos arboles se vera la cabaña de LA CORDERA*²¹⁶. *Sobre una montaña, una corpulenta cruz, la cabaña del PASTOR LOBO, cubierta de flores. (Sale EL PASTOR LOBO, demonio.)* ». Dans la suite du texte, la description confirme cette idée : « *estas verdes montañas* », « *monte glorioso* », « *que dore el monte y bañe en oro el prado* », « *entre montes soberbios* ». Alors que semble s'établir un certain aspect du décor grâce à la mise en scène, un autre aspect de ce décor

²¹⁰ Comme le précise Marie Eugénie Kaufmant « Le motif du rocher apparaît dès le début de l'emblématique espagnole, comme l'espace difficile à atteindre d'une vertu inégalée et irréprochable. En outre, dans l'extrait de commentaire choisi par les éditeurs de l'Encyclopedia de emblemas españolas, ce sont les qualités d'immuabilité, de solidité et de grandeur du rocher qui sont associés à la grandeur d'âme et à la constance de la vertu [...] », p. 516

²¹¹ Lope de Vega, *El cordobés valeroso, Pedro Carbonero*, 1603, p. 569-570

²¹² *Ibidem* Marie-Eugénie Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*, p. 374-375

²¹³ L'impénétrabilité du rocher dans lequel se situe une grotte fait écho chez Juan Pérez de Montalbán dans *Vida y purgatorio de San Patricio*, p. 125-126.

²¹⁴ Qui peut renvoyer notamment au mythe de Sisyphe

²¹⁵ http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-pastor-lobo-y-cabana-celestial--0/html/fef23f00-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm, consulté le 20.09.2021

²¹⁶ La majuscule du texte originale est conservée.

surgit et laisse place à une représentation toute autre. Ce relief se transforme et relève davantage du *locus horridus* comme en témoigne cette didascalie : « (*Vanse. Sobre el monte infernal sale EL LOBO, EL DESCUIDO, EL APETITO, LA CORDERA, LA VOLUNTAD y músicos.*»), assorti de ce fragment: «*Por montes viciosos*», et celle-ci : «(*Por el monte opuesto, EL PASTOR CORDERO y LA CORDERA. Suben al monte. Hay una cruz en una granada. LA CORDERA sobre el hombro del PASTOR; él, coronado, de espinas; ella, de rosas.*)». Le paysage est modifié en fonction de l’histoire et de l’influence des personnages, comme le précisent les indications de décor dans lequel se déroule son évolution. Un jeu s’opère entre décor physique et décor verbal.

Cette pièce en particulier propose une intéressante représentation du paysage dans l’écriture théâtrale, et plus précisément celle de la montagne, et l’ensemble évoqué illustre donc les différentes fonctions de la roche qui connotent les œuvres de manière variée.

3. Un paysage codifié entre unicité et multiplicité

a. Paysage et portrait en Italie

Dans un siècle propice à l’humanisme et à l’innovation, le tableau suivant offre un paysage au service du portrait.



Piero della Francesca, *Le Triomphe de la chasteté ou Double Portrait des ducs d'Urbino* 1465-1472, tempera et huile sur panneau de bois, 47 x 33cm, Musée des Offices, Florence

Le Triomphe de la chasteté ou Double Portrait des ducs d'Urbino met en valeur le duc et la duchesse mais on note aussi la précision avec laquelle travaille le peintre pour représenter le paysage en arrière-plan. Il ne s'agit pas d'un décor, d'un fond sans importance. Il connote la puissance du duc²¹⁷ et Piero della Francesca relie symboliquement le pouvoir que celui-ci exerce sur le territoire représenté. Cette représentation, métaphore de la domination du duc sur l'espace qui lui appartient, se retrouve aussi dans les portraits de Philippe IV réalisés par Velázquez²¹⁸. La toile offre donc le double spectacle d'un duo portraitisé mais également du paysage aux reliefs montagneux qui véhicule non seulement l'idée d'une présentation du domaine et de ceux qui y règnent, mais aussi d'une démonstration du pouvoir en place, dans une atmosphère homogène de sérénité et d'harmonie.

Dans un autre registre, un portrait italien des plus célèbres, présente un paysage apparemment anodin.

²¹⁷ Cette puissance est non seulement territoriale mais aussi humaniste et artistique. Federico de Montefeltro, est le plus grand condottiere de la Renaissance italienne et l'une des figures principales des Etats pontificaux de Naples au XV^e siècle. Son goût pour les Lettres et les Arts attire les artistes les plus talentueux et les lettrés érudits de son temps.

²¹⁸ Nous étudierons les portraits royaux et les paysages de Velázquez par la suite.



Léonard de Vinci, *Portrait de Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo, dite Monna Lisa, la Gioconda ou la Joconde*, vers 1503-1519, huile sur panneau de bois de peuplier, 77 × 53 cm, Louvre, Paris

Le paysage imaginaire de montagnes, de rochers, de terres et d'eau, qui sert de fond à cette toile de Léonard de Vinci préfigure, a priori, une atmosphère de tranquillité, correspondant à la sérénité de la pose du personnage de Mona Lisa. Plus complexe qu'il n'y paraît, ce paysage fait de montagnes, de roches escarpées, de terres lointaines et d'eau ne se révèle pas aussi ingénu et agréable qu'à première vue. La technique de perspective atmosphérique et de *sfumato*, et les couleurs de plus en plus froides à mesure que l'on s'éloigne soulignent le désir du peintre de ne pas s'attarder sur cet arrière-plan mais si nous nous y penchons, nous observons que ce paysage présente des éléments qui ne correspondent pas au *locus amoenus* que l'on peut retrouver dans d'autres œuvres italiennes, espagnoles ou françaises. Ce paysage se révèle même énigmatique puisqu'il paraît différent d'un côté et de l'autre de Mona Lisa. À droite du personnage, un pont enjambe une rivière et à gauche de celui-ci, un sentier aux tons ocres serpente vers le fond de la toile. Les lointaines vallées, les pitons rocheux perdus dans la brume et la profondeur de l'ensemble du paysage présentent des tonalités qui passent d'un brun verdâtre à un vert bleuté et se confondent avec le ciel. Il ne peut plus s'agir d'une nature accueillante et bienveillante mais plutôt d'éléments naturels incertains, voire irréels, ce qui caractériserait davantage le *locus horridus*, et le spectateur peut passer d'un sentiment de sérénité à un sentiment d'angoisse et

d'effroi. La nature ne semble plus si naturelle mais réélaborée, construite et graduée. Effectivement, comme l'énonce Alain Mérot, « s'estompent à travers une brume bleuâtre, dans une célébration de l'impalpable qui contraste avec l'acuité des détails des premiers plans »²¹⁹, puis il poursuit avec un autre aspect descriptif qui souligne l'apparence des rochers et des montagnes : « cette fascination pour les aspects les plus divers de la nature, depuis les plantes décrites avec un soin de botaniste jusqu'aux formes déchiquetées des rochers et des montagnes voilées de nuages ». Enfin, il établit un parallèle entre *La Vierge au rocher*, mentionne le fait que l'eau ait une importance particulière puisqu'elle « érode la berge des rivières et sculpte les montagnes et grottes jusqu'à leur donner l'air étrange qu'elles ont au fond de *La Vierge au rocher* du Louvre et de Londres ». Un lien s'établit donc entre la représentation de l'eau et le mystère environnant *La Vierge au rocher* et *La Joconde*²²⁰.

Ce lieu imaginaire semble s'opposer au portrait de Mona Lisa, plus teinté de réalisme que le reste du paysage derrière elle. Les rochers et montagnes forment une barrière naturelle et paraissent inaccessibles. Plus le regard avance, plus le mystère grandit, suivant un chemin qui pourrait conduire vers d'affreux lieux horribles, aux montagnes pointues et aux pics rocheux contrastant avec les calmes reliefs de couleur chaude. Cependant, le paysage représenté en arrière-plan met en valeur le portrait peint au-devant de la toile. Le motif du rocher, de plus en plus synonyme de décor infernal dans la *Joconde* au fur et à mesure que le regard s'éloigne, est travaillé avec un effet chromatique intéressant. Cette toile pose les jalons d'un arrière-plan qui ne soit plus seulement un décor insignifiant mais bien un paysage à part entière.

Pour continuer notre sélection des œuvres les plus significatives qui reflètent l'évolution de la représentation du paysage au Siècle d'Or espagnol, voici un tableau qui expose non pas un mais quatre paysages en une seule et même toile.

b. Poussin, du *locus amoenus* au *locus horridus*

L'influence de Nicolas Poussin (1594-1665) dans les collections royales espagnoles est significative et les tableaux sélectionnés ici mettent en scène des bergers, des personnages

²¹⁹ Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Gallimard, 2009, 443 pages, p. 257

²²⁰ Nous étudierons ces œuvres par la suite

mythologiques ou bibliques dans des cadres particuliers. C'est à partir de cette célébration de la nature et des aspects particuliers du rocher que sera analysée *Les quatre saisons* ou *Le cours de l'Histoire*. La nature y est célébrée, et son visage se transforme distinctement au fur et à mesure des saisons.



Nicolas Poussin, *Les quatre saisons* ou *Le cours de l'Histoire*, 1660-1664, musée du Louvre, Paris

Le motif de la montagne et plus précisément celui du rocher, de la roche visible est plus ou moins mise en relief dans les quatre parties de l'œuvre. Apparaît une véritable mise en scène de l'élément rocheux dans la représentation du paysage. Chaque toile décline la manière de représenter ce motif dans un cycle spatio-temporel qui n'a pas de marque précise dans l'Histoire donc revêt un aspect intemporel, d'éternel recommencement. « L'hiver » peut représenter un épisode biblique, historique ou être lié aux saisons, mais dans les trois cas, le relief rocheux peut faire fonction de refuge pour les personnages car les rochers sont leur unique lieu de secours. Les caractéristiques du *locus horridus* comme un paysage effroyable porté par des couleurs sombres sont présentes, mais si l'observateur dépasse l'aspect horrible de ce morceau de paysage bravé par l'orage, il comprend qu'il s'agit d'un lieu salvateur pour les naufragés pris dans le déchaînement d'une tempête. D'autre part, il peut également s'agir de rochers qui, au fur et à mesure, passent de lointains, inoffensifs à très proches et soient source de danger duquel les personnages s'échappent en barque telle l'Arche de Noé. Le contraste entre ces toiles illustre la multiplicité des représentations du paysage, selon chaque saison, mais chaque toile constitue une unité à part entière, et la dernière toile présente en elle-même une ambivalence interprétative.

Cette œuvre donne donc à voir le cycle des saisons, la transformation du paysage en fonction du temps et les métamorphoses d'une nature qui évolue sans cesse. Poussin semblait vouloir véhiculer une réflexion sur le temps²²¹ à travers cette œuvre si particulière, « avec sa végétation luxuriante et ses ruines » qui « évoque la fertilité alternant avec le déclin et la mort »²²². Cette « la polyphonie des temps »²²³ rejoint et complète notre réflexion sur la multiplicité des lieux et le caractère pluriel des données symboliques fournies par le tableau. La nature, notamment les rochers, sont des éléments qui prennent de plus en plus d'importance, jusqu'à devenir protagonistes de « L'hiver ». C'est comme si Poussin synthétisait, dans cette toile, l'évolution de la représentation du paysage avec une exactitude presque littéraire²²⁴. Tout d'abord un détail du décor²²⁵, sans particularité aucune, le rocher, évolue et devient un motif représenté pour lui-même, et, si nous restons sur la première interprétation, un adjuvant essentiel pour les personnages en danger dans la dernière partie du tableau, symboliquement garant de leur vie.

Dans les propos de Jean-Louis Vieillard-Baron nous retiendrons que *Les Quatre saisons* « s'inscrivent dans l'espace d'une plaine pour le printemps et l'été et que les monts sont repoussés au loin sur l'horizon », que les saisons sont celles « de l'ordre et de la culture » et que « l'élégie paysanne évolue implacablement vers une tonalité dramatique »²²⁶. La triple évolution s'impose alors comme une évidence dans cette œuvre, tout d'abord, par la modification de l'espace en fonction des saisons, puis l'évolution temporelle et cyclique²²⁷, et enfin l'évolution tonale de la diégèse qui est de plus en plus dramatique.

Il est de notoriété que Poussin a témoigné d'un désir de construire un lien entre la représentation littéraire et artistique, comme s'il voulait donner à voir une « lecture » du paysage. Cette lecture du tableau est toutefois essentiellement réalisable grâce à une

²²¹ *Ibid.*, p. 167. Comme Alain Mérot le mentionne, William Hazlitt écrivait ceci au sujet de Poussin en 1844 : « On pourrait dire de ce grand érudit qu'il voyait la Nature à travers le miroir du temps ».

²²² *Ibid.*, p. 170

²²³ La métaphore musicale d'Alain Mérot nous évoque les « Quatre Saisons » d'Antonio Vivaldi (1678-1741) composée autour de 1716 dans laquelle chaque saison représente un tableau musical tellement visuel qu'ils sont qualifiés de « paysages musicaux » par la critique.

²²⁴ « Les vents furieux de l'hiver agitent violemment les flots », *Les métamorphoses d'Ovide*, 1806, Paris, https://books.google.fr/books?id=6uLBq4aGNJwC&printsec=frontcover&dq=m%C3%A9tamorphoses+ovide&hl=fr&newbks=1&newbks_redir=0&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=d%C3%A9sordre&f=false

²²⁵ Dans *Du paysage en peinture* Alain Mérot précise que les détails jouent un rôle dans la signification symbolique des œuvres picturales et que chez Poussin, rien n'est anodin. Si des scènes allégoriques, mythologiques ou historiques parcourent l'œuvre de Poussin, un thème ressort en particulier : le paysage, parfois comme fond de ses compositions, d'autres fois comme protagoniste. Poussin réalise le contrepoint du temps avec cette œuvre, il représente quatre paysages avec les attentes des observateurs mais il introduit sa vision et son travail de la mise en espace des éléments du paysage. Peinte pour le duc de Richelieu, dans *Les quatre saisons* Poussin « invente un paysage à la fois allégorique et historique, renouvelant une fois de plus un genre qu'il n'a cessé de questionner et auquel il a confié ses interrogations les plus secrètes », *ibidem*, p. 167

²²⁶ Jean-Louis Vieillard-Baron, « Poussin, la mort ou l'immortalité », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2009, p. 231-236

²²⁷ Cf. Appendice p. 300

connaissance certaine et familière d'un certain nombre de formes et de procédés littéraires. Cette idée renforce le lien entre le domaine littéraire et artistique.

En poursuivant avec un autre paysage de Poussin, cette fois unique, il est possible de se rendre compte qu'il recèle également de multiples symboles, prolongeant notamment l'idée de la mort véhiculée par *Les quatre saisons*.



Nicolas Poussin, *Les bergers d'Arcadie* dit *Et in Arcadia ego*, 1638-40, huile sur toile, 85 x 121 cm, Musée National du Louvre.

Comme le titre le précise, Poussin situe la scène en Arcadie, région mythique de la poésie antique et classique, lyrique et pastorale²²⁸. Dans ce symbolique du *locus amoenus*, les habitants restent loin de toute préoccupation, sensations et sentiments perturbateurs ou négatifs²²⁹. Toutefois, un tombeau en pierre est présent au centre de la toile. Ce *memento*

²²⁸ Cf., Appendice p. 278-280

²²⁹ Cependant, Poussin crée une situation particulière avec un élément dramatique qui surprend les personnages : une tombe au milieu d'un écrin de verdure. Il s'agit d'un élément en pierre qui est domestique, étant passé par la main de l'Homme. L'observateur les imite et s'arrête ainsi pour réfléchir sur sa propre vie, à sa propre mort. Au premier plan, derrière les personnages apparaît l'inscription "*Et in Arcadia Ego*" qui se traduit communément par "Moi aussi, je suis en Arcadie". Cette épitaphe se rapporte à la Mort que symbolise donc le tombeau sur lequel elle est gravée et contrarie l'ambiance de joie, de paix et d'insouciance qui caractérise habituellement cette région et les représentations littéraires et picturales exécutées jusqu'alors.

*mori*²³⁰, travaillé par l'Homme, est un objet culturel fait de lignes précises et de mesures et semble s'opposer à la nature environnante comme aux montagnes en arrière-plan²³¹.

L'Arcadie, en tant que région et lieu mythique, peut à la fois se donner comme « une allégorie à déchiffrer, multipliant les renvois à une extériorité », ou se présenter « comme un univers de fiction autonome, construisant son propre univers de référence »²³². Le cadre, le ton et la physionomie des personnages sont empruntés à l'Ameto et au Ninfale fiesolano de Boccace. Notons que cette œuvre fut imitée, notamment en Espagne par Garcilaso dans ses *Églogas*, Lope de Vega avec la *Arcadia*, Cervantes dans la *Galatea* et en France par Belleau, auteur des *Bergeries*. Elle fut même considérée comme un modèle et un archétype de la prose poétique. Sannazar influença grandement l'Angleterre isabéline et la Castille de la Renaissance où s'illustra Jorge de Montemayor avec *Los siete libros de la Diana* puis du Maniérisme avec Bernardo de Balbuena qui écrivit *Siglo de oro en las Selvas de Erifile del doctor. En que se describe una agradable y rigurosa imitación del estilo pastoril de Teócrito, Virgilio, y Sanázaro*. Dans l'*Arcadie*²³³ le lecteur se trouve immergé dès le préambule dans une description d'un paysage naturel qui a les préférences de l'auteur, en comparaison avec un paysage organisé par la main de l'Homme. Le sommet des plus affreuses montagnes (« *horridi monti* ») est recouvert d'arbres élevés et touffus et cet ensemble que la nature organise est plus plaisant à voir que les plantes bien cultivées et formées par une main habile pour orner les jardins « *da dotte mani expurgate ne gli adorni guardini* »²³⁴. Ce qui suit offre la double thématique de continuer à évoquer la préférence de Sannazar pour les éléments naturels de la nature, mais aussi d'apporter un cadre faisant référence au *locus amoenus*. L'auteur interroge le lecteur de manière rhétorique, insinuant qu'il est préférable de regarder une fontaine « *che naturalmente esca da le vine pietre, attorniata di verdi herbe* »²³⁵ plutôt que des eaux travaillées faites de riches matières. Ce fragment s'approche des caractéristiques du *locus amoenus* et contraste avec les passages évoquant le rocher dans des moments d'agitation dangereuse dans une atmosphère de mort conjointement à une mer déchaînée.

²³⁰ Le spectateur peut le comprendre comme un rappel sur la vanité de l'homme face à la mort, un thème très fréquent du Baroque, particulièrement utilisé dans les pays catholiques comme l'Espagne et l'Italie

²³¹ Sannazar pourrait avoir inspiré Poussin, dans sa pastorale allégorique l'*Arcadie*, oppose « nature » et « art contraint », « paysage naturel » et « jardin artificiel », « l'art naturel » et « l'art affecté » comme le précise Danièle Duport dans « Paysages et art naturel dans l'*Arcadia* de Sannazaro », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2013, pp. 17-18.

²³² *Opus cit.*, Françoise Lavocat, p. 27 à 44

²³³ Iacopo Sannazar, *Arcadie*, 1514, version numérisée <https://archive.org/details/ita-bnc-ald-00000018-001/page/n9/mode/2up>, consultée le 13.01.2022

²³⁴ *Ibibem, Arcadie*, p. 10

²³⁵ *Ibibem, Arcadie*, p. 10, traduction « une fontaine qui jaillit naturellement des pierres entourées d'herbe verte ».

Alain Mérot remarque, lui aussi, que le thème des bergers en Arcadie se retrouve chez Virgile et fait le lien avec le christianisme, comme il était possible de le faire avec la toile de Poussin :

Le sujet des *Bergers d'Arcadie* qui trouve ses sources dans la *Cinquième Églogue* de Virgile, où des pâtres rendent les honneurs funèbres à l'un d'entre eux, nommé Daphnis, semble au départ relever de la pastorale. En évoquant un certain lieu, à forte charge symbolique, la rude contrée mythique d'Arcadie, symbole d'un « état de nature » primitif, le paysage tente en fait de réconcilier paganisme et christianisme ?²³⁶

Plus loin, il s'interroge sur le « statut » du paysage, qui apparaît comme « secondaire » et « partiellement caché par la tombe » :

Cette Arcadie trop sévère pour un simple « lieu amène » s'accorde à la gravité des personnages. On ne fait que deviner son étendue. Ces fragments de nature -les montagnes, les hêtres virgiliens- renvoient le spectateur à l'univers des *Bucoliques*. Ils sont pourtant plus importants pour la compréhension du sujet que dans la première version, offrant un commentaire au tombeau et à son inscription.

Le tableau de Poussin pourrait être « la version moderne d'une autre *Églogue*, poème fondateur du genre élégiaque, dont le thème central est justement “ la Félicité sujette à la Mort ” ». Le lieu particulier où ce genre est né et s'est développé « doit être alors l'Arcadie, non la Sicile originelle des poèmes de Théocrite et de Virgile » et cette toile du Louvre « traduirait donc le passage de la pastorale à l'élégie, un genre plus élevé, mais d'où l'allégresse et la sensualité se sont retirées ». Il n'est plus question d'innocence, de bonheur, de « cadre de la retraite ou des amours heureuses », il s'agit plutôt d'une invitation à « méditer sur la brièveté de la vie humaine ».²³⁷ Ce *memento mori* constitue un héritage²³⁸ intemporel laissé par Poussin et qui a fait de ce paysage, aux apparences trompeuses, le socle de sa pensée dans lequel il a su lier deux styles d'écritures littéraires et créer deux atmosphères, illustrant à la fois la vie et la mort. Deux fonctions retiennent notre attention à la vue de ce paysage : présenter des motifs naturels sobres, reflétant ce que la nature recèle de beauté, et transmettre un contenu didactique²³⁹.

Il convient de souligner l'évolution de ce genre à l'inspiration commune, la nature, les échanges entre les artistes de différents pays, autour de l'amour de l'art et la célébration poétique de la nature. Si l'on se demande comment le modèle descriptif s'est matérialisé dans

²³⁶ *Op. Cit.*, Alain Mérot p. 244

²³⁷ *Ibidem* A. Mérot , p. 247

²³⁸ Lors du Colloque « Écrire et peindre le paysage (1750-1825) : la littérature artistique sur le paysage en France et en Angleterre, Émilie Beck Saiello, Laurent Châtel, Elisabeth Martichou, 14-16/06/2016, Chiara Stefani, « Fortune visuelle et interprétation. Les paysages de Poussin et Claude entre Paris, Rome et Londres » présentation du programme consultée le 28/11/2020, Chiara Stefani met en valeur la fortune visuelle des paysages de Poussin et de Gellée qui est « étroitement liée aux passages de collection, d'une part à l'autre de l'Europe, et tout particulièrement entre Paris, Rome et Londres ».

²³⁹ Avec un regard distancié sur la peinture de paysage, il est possible de rejoindre l'idée d'Alain Mérot selon laquelle ce genre « a su dépasser le langage du simple constat » en ne se cantonnant pas « un rôle purement imitatif ». Comme il l'a été dit précédemment, ce genre a subi une évolution et une autonomie jusqu'à acquérir un véritable rôle, le : « rôle de l'arrière-pays chez (...) Claude Lorrain », et se rapporte « aux paysages volontairement cryptés de Poussin dès la fin des années 1640 » qui offre au public « son sens des mystères de la nature » et permet à la fois un « retour sur soi » et un « examen de conscience ».

le paysage artistique et littéraire, les œuvres que nous avons choisies peuvent répondre à cette interrogation et en montrer les effets. En peinture, le travail de la matière, de la couleur, de la forme et du dessin des éléments naturels, ainsi que leur position dans le paysage sont privilégiés. En littérature, il s'agit davantage d'une création stylistique mettant en œuvre les mots, leur répétition, les champs lexicaux et leur association afin de construire une interprétation choisie. Les deux arts ont pour intention première la quête du sens. Cette intention, chez certains poètes, est particulièrement fixée sur les effets visuels de leur écriture poétique et sur un paysage qui passe au premier plan de la narration, ce que confirme Mercedes Blanco²⁴⁰ en évoquant le « *protagonismo del escenario* » et « *la afinidad del poema con el paisaje como género pictórico* »²⁴¹.

Nous nous sommes demandés où commençait la montagne et comprenons qu'elle peut être définie par sa hauteur, ses versants pentus et une certaine difficulté à la franchir. Lieu aux pentes abruptes, lieu parfois peu accueillant, elle peut rebuter mais elle est aussi un refuge pour apaiser les craintes et protéger de la violence de certains éléments naturels. Elle n'est pas facile d'accès mais atteindre son sommet permet de s'accomplir sur le plan personnel voire spirituel et de dominer certaines craintes. Pensons notamment à Pétrarque, lorsque son ascension du mont Ventoux en 1336 le fait méditer sur les difficultés rencontrées pour atteindre le sommet, les obstacles auxquels l'Homme est confronté dans sa vie et l'aide dans sa prise de distance, donc de conscience, avec le monde qui l'entoure.

Un effet chronologique a pu être remarqué, grâce à la manière de représenter le paysage, entre la peinture de la Renaissance aux paysages lumineux mais flous, lointains, en arrière-plan, dont rend compte l'écriture équilibrée de Garcilaso et un système qui se complexifie avec le maniérisme et le baroque. Le paysage classique du XVII^e siècle, pour reprendre les mots d'Alain Mérot « a joué un rôle central dans une longue évolution : tout en mettant en scène un héritage littéraire, dont il utilise les règles, il a contribué à libérer un nombre toujours plus grand de virtualités poétiques contenues dans un monde perçu et recréé par l'homme »²⁴². L'évolution du paysage engendrée par le milieu littéraire et artistique vient corréliser la pensée des érudits et

²⁴⁰ Mercedes Blanco, « *Lienzo de Flandes: las Soledades y el paisaje pictórico* », Université de Reims, AISO, Actes IV 1996, p.1

²⁴¹ La suite de l'article rappelle l'évolution du genre paysager, Cf. Appendice, p. 281

²⁴² *Ibid.*, Alain Mérot, p. 255

des théoriciens et, de ce fait, le regard de l'observateur-lecteur se modifie à son tour. Ainsi, au fur et à mesure, le paysage s'inscrit dans l'échelle des valeurs et de la classification artistique.

Les œuvres choisies ont été examinées sous le prisme du passage des mots à leur représentation mais également grâce au travail sur la mémoire du paysage et de ses influences ainsi que sur la manière dont il est représenté. Des œuvres qui illustraient le *topos* du *locus amoenus* ont été abordées comme des lieux ambigus, à la fois source de bonheur et de désespoir des bergers. Décrit et imaginé entre le XVI^e et le XVII^e siècle, ce *topos* a été particulièrement illustré en Espagne par Garcilaso et Lope de Vega. L'impact des paysages de lamentation dans l'écriture poétique espagnole projetée en peinture est non négligeable et la mise en valeur des motifs naturels décrits chez Garcilaso de la Vega est un aspect tout à fait significatif. Enfin, nous avons évalué ce qu'était un paysage codifié entre unicité et multiplicité du lieu avec l'illustration de l'étendue du pouvoir par le paysage chez Piero della Francesca, le rapport entre le paysage et le portrait chez Vinci et enfin le passage du *locus amoenus* au *locus horridus* chez Poussin et la façon dont le visuel pur et la mise en paysage mettait en avant les éléments naturels et, principalement, le rocher. Force a été de constater que le paysage était représenté dans un portrait, celui de la Joconde. Garcilaso de la Vega, Lope de Vega et Góngora, ont eu à cœur de prendre en compte cette dimension de la représentation sans même entrer dans la description du paysage et de ses éléments naturels. Très longtemps codifié et réduit même parfois à la synecdoque suggestive de ses parties ou même de ses motifs tels que la prairie, l'arbre, la fontaine ou le ruisseau, le *locus amoenus* est révélé, dévoilé par les auteurs et par les peintres dont nous avons réuni ici les œuvres. La valeur morale d'*exemplum* peut être illustrée à partir de cette ambivalence des *topoi* pour faire prendre conscience au lecteur-observateur que le bonheur et l'harmonie peuvent se rompre à tout moment et que le charme d'un paysage agréable peut basculer vers un paysage plus obscur et effrayant. Est-ce donc la célèbre maxime d'Horace « *carpe diem quam minimum credula postero* »²⁴³ qui est alors suggérée au public ? La tradition pastorale oppose et inverse systématiquement les caractéristiques. Nous pourrions être tentés d'opposer les deux modèles, celui d'un univers calme, paisible, joyeux, riant, et celui d'un monde désolé et glacial, plein d'effroi et de terribles éléments, mais cette opposition ne prévaut que si elle s'arrête là. Or, nous savons que le lieu terrible peut être aussi un lieu qui sauve et protège.

²⁴³ Horace, *Odes*, 23 ou 22 av. J.-C., I, XI

Chapitre 2 : Le *locus horridus*, lieu hostile mais aussi lieu de refuge

1. Entre la menace d'un temps infernal et la présence de l'Enfer - a. La tempête et le motif de la roche- 1. 2. Le *locus horridus* : le lieu de toutes les peurs - a. Un lieu ou des lieux ? - b. L'*Enfer* de Dante - 2. Des mots aux maux ou les empreintes d'un motif - a. Violence des sentiments, violence des éléments naturels - b. Le *locus horridus* et la temporalité - 3. Le *locus horridus* : un lieu salvateur

Comme celle du lieu agréable, la représentation du lieu horrible est codifiée et sert les attentes des lettrés italiens, français et espagnols de la période. Dès le titre, certaines œuvres génèrent dans l'esprit du récepteur un univers dans lequel se plonger et qui vise à répondre à ses désirs voire à les surprendre. Ce *locus horridus* présente souvent l'aspect d'un lieu où les personnages sont pris par les tourments d'un terrible temps et qui peut être alors le lieu du mal et concentrer toutes les peurs. Le paysage serein devient affreux, la vision du paysage devient cauchemardesque. Il s'agit d'un paysage changé, modifié, transformé par le mauvais temps qui gronde et se rapproche. Les tempêtes, notamment, sont un exemple de transformation d'un paysage littéraire ou artistique agréable qui amène à un paysage où les éléments se déchaînent et sont sources de craintes. Les représentations des tempêtes dans les paysages littéraires et artistiques des XVI^e et XVII^e siècle en Italie, en Espagne et en France seront examinées à présent, ainsi que la façon dont elles transforment le *locus amoenus* en *locus horridus*. En s'interrogeant sur le processus de métamorphose le paysage littéraire et artistique lorsque survient une tempête survient, il semble intéressant de relier *La tempête*, de Giorgione, l'*Enfer* de Dante, *Les quatre saisons* et le *Paysage de tempête avec Pyrame et Thisbé* de Poussin (1660- 1664), le sonnet XXIII de Garcilaso de la Vega ou encore certaines œuvres de Lope ou de Calderón. Ces œuvres peuvent être classées comme appartenant au *locus horridus* dans la mesure où elles marquent les étapes clefs de l'évolution de la représentation des paysages littéraires et picturaux italiens, français et espagnols. Ainsi tentera-t-on de montrer quels sont les ressorts et les catalyseurs de cette évolution et comment il est possible de dépasser les oppositions qu'elle génère.

1. Entre la menace d'un temps infernal et la présence de l'Enfer

En guise de préambule, il est intéressant de souligner que « Les travaux critiques, peu nombreux, sur le *locus terribilis* ont toujours défini ce *topos* descriptif comme un simple contrepoint du *locus amoenus* exploré par H. R. Curtius »²⁴⁴. Ce sujet a été peu traité²⁴⁵ et d'emblée, cette remarque insiste sur deux éléments importants. Tout d'abord, le *locus horridus* n'est pas le strict contraire du *locus amoenus*, ensuite, ce *topos* n'est pas réduit à une fonction décorative. Différents lieux connotent le *locus horridus* et sont caractéristiques de ce *topos* et il est question notamment de « loci "classiques" (enfer, forêt, désert, lieux d'exil...) » mais il est important de garder à l'esprit que « l'activité humaine redéfinit parfois (par sa seule présence ou par son intervention technique) les lieux de la fiction narrative, provoquant une nouvelle expérience de l'horrible ». Ces précisions dessinent déjà « les limites ou les clichés » qui font que le *topos* du lieu horrible ou terrible ne soit pas le simple reflet antagonique du *locus amoenus* et porte en lui une certaine profondeur de réflexion. L'espace hostile dans lequel évoluent les personnages et la narration de cet espace tiennent à une atmosphère et un décor singulier. Plusieurs textes et images illustrent la tempête et permettent de comprendre la manière dont est traité ce motif mais aussi ce qui unit les œuvres choisies. Commençons par *La tempête* de Giorgione (1478-1510) qui établit le rapport entre la représentation de cet espace par l'écriture et la représentation d'un paysage singulier par la peinture, dans le but de rendre une atmosphère particulière.

a. La tempête et le motif de la roche

Bon nombre d'auteurs et artistes italiens, français et espagnols ont présenté les effets de la tempête dans leurs œuvres. Quelles sont ces caractéristiques et quels effets produit l'arrivée d'un élément perturbateur sur le paysage naturel ? De quelle manière le paysage subit-il des modifications ? Quel est le lien organique avec l'élément terrestre ?

²⁴⁴ Julián Muela Esquerra, *Le locus terribilis. Topique et expérience de l'horrible*, Bern, Peter Lang, 2013, préface

²⁴⁵ « Les lieux hostiles détiennent cependant une place importante dans les textes narratifs français ou francophones, et leur fonction dépasse souvent celle de l'*inamoenitas* décorative ».

Entre 1506 et 1508, Giorgione présente un paysage à la frontière entre le *locus amoenus* et le *locus horridus*. Alors que la lumière du jour éclaire le devant de la scène, un temps menaçant arrive au loin. Diverses caractéristiques témoignent de leur appartenance à l'un et à l'autre de ces *topoi*.



Giorgione, *La Tempête*, 1505, huile sur toile, 83cm x 73cm, Galleria dell'Accademia, Venise

Si la toile apparaît évidente au premier abord, elle est, en réalité, plus complexe, et diverses interprétations mythologiques ou bibliques ont été élaborées à son propos. Notre dessein n'est pas de décrire le tableau ni d'imaginer le récit de l'histoire mais plutôt de mettre l'accent sur l'élément naturel et ses effets sur le paysage. Il s'agit davantage d'analyser les indices laissés par l'artiste et de mettre en valeur la manière dont est représentée la tempête.

En France, Poussin a travaillé et décrit ce motif dans une lettre adressée au peintre Frank Stella. Citée par Félibien et reprise dans l'ouvrage d'Alain Mérot²⁴⁶ ainsi que dans celui de Louis Marin, nous la reproduisons entièrement pour ses claires explications de l'œuvre :

J'ai essayé de représenter une tempête sur terre, imitant le mieux que j'ai pu l'effet d'un vent impétueux, d'un air rempli d'obscurité, de pluie, d'éclairs et de foudres qui tombent en plusieurs endroits, non sans y faire du désordre. Toutes les figures qu'on y voit jouent leur personnage suivant le temps qu'il fait : les uns fuient au travers de la poussière et suivent le vent qui les emporte ; d'autres au contraire vont contre le vent et marchent avec peine, mettant leurs mains devant leurs yeux. D'un

²⁴⁶ Alain Mérot, *Poussin*, Paris, Hazan, p. 160.

côté, un berger court, et abandonne son troupeau, voyant un lion qui, après avoir mis par terre certains bouviers, en attaque d'autres, dont les uns se défendent, et les autres piquent leurs bœufs et tâchent de se sauver. Dans ce désordre, la poussière s'élève par gros tourbillons. Un chien assez éloigné aboie, et se hérissé le poil, sans oser approcher. Sur le devant du tableau l'on voit Pyrame mort et étendu par terre, et auprès de lui Thisbé qui s'abandonne à la douleur²⁴⁷.

L'artiste représente donc ainsi l'orage à venir :



Nicolas Poussin, *Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé*, 1651, 192 × 273 cm, Städelsches Kunstinstitut, Francfort

Dans cette toile, la catharsis dramatique d'une succession d'éléments et de plans narratifs rassemblés en un seul paysage conduit à une catharsis picturale. Le sentiment d'une atmosphère électrique est en lien avec la tragédie qui est en train de se dérouler. Le paysage est orageux, menaçant et théâtralisé, s'accordant donc avec l'histoire des personnages. Plusieurs plans, concrétisés par les reliefs rocheux, symbolisent ainsi les différents moments du récit d'Ovide. La matière rocheuse, qu'il s'agisse de rochers ou de montagnes, permettent à l'observateur de suivre l'évolution narrative : chaque plan du tableau se compose donc de reliefs rocheux agissant comme supports d'un moment narratif mêlant à la fois d'autres motifs naturels et la présence humaine. La spatialité et la temporalité sont très travaillées, afin de parvenir à montrer la pluralité formelle et conceptuelle dont est capable le peintre, à partir du récit d'Ovide. La mise en scène de la fureur des passions est mêlée à l'intensité des éléments naturels sur le point de se déchaîner sur la terre et dans les cieux. La mer porte déjà les marques de la colère des éléments et les falaises, les stigmates de l'orage qui gronde. La ville est située au loin, privilégiant la

²⁴⁷ Louis Marin, *La description du tableau et le sublime en peinture*, Communications, 1981, pp. 61-84, « A propos d'un paysage de Poussin et de son sujet », « Une ekphrasis poussiniennne » pp. 62- 63

nature et, comme le précise Danielle Moncond’huy, il n’y a pas de « paysage urbain clairement marqué ». Effectivement, le paysage n’est pas que « pur décor » mais « contribue à signifier le récit » afin que le lecteur identifie l’histoire. On ne peut exclure de nos réflexions l’œuvre suivante à la composition similaire :



Nicolas Poussin, *Le paysage avec l’homme au serpent*, 1648, National Gallery, Londres

La nature triomphe sur l’humain et la présence du motif rocheux et végétal permet de comprendre que le tableau met en scène de manière théâtrale la peur dans un environnement apparemment calme et propice au repos²⁴⁸.

En Espagne, une palette d’écrivains ont travaillé sur ce thème de manière différente. Lope exploite ce motif mais exclut le rapport à l’élément rocheux. Les descriptions sont liées à l’élément marin dans la majorité de ses œuvres sauf dans *La viuda casada y doncella*²⁴⁹ par exemple, où apparaît le topique cosmologique terrestre. Celio invoque la tempête, cette fois sur terre ferme : « *Agora rompase el cielo, / caiga del eje dorado* » mais il n’y a pas de nette apparition du motif rocheux.

²⁴⁸ Ce paysage impose donc la présence de la nature nourrie d’une énergie dramatique et contribue à « l’émergence progressive du paysage comme genre ». Poussin repense la peinture, théorise la représentation et nourrit la représentation du paysage en peinture, comme le laisse comprendre les écrits qu’il a laissés. Ses œuvres sont donc symboliques et le titre même de *Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé* permet de comprendre que le paysage est au cœur de son travail d’artiste, à la fois sujet de la représentation, sur la même échelle que l’histoire des deux amants, et moyen pour la représenter.

²⁴⁹ Lope de Vega, *La viuda casada y doncella* dans *Séptima part de sus comedias*, 1617, Madrid, fol. 200r

Calderón l'explore lui aussi dans plusieurs de ses œuvres mais dans *Los dos amantes del cielo*²⁵⁰ apparaît le lien à la terre et particulièrement aux profondeurs telluriques grâce aux deux didascalies « *Échanlos en la sima y suena ruido de tempestad.* » et « *Baja un peñasco que cubrirá la cueva y en lo alto está un ángel* ». La mise en scène du texte et le texte lui-même rendent imagée l'action finale : enfermer les deux amants Crisanto et Daría pour qu'ils soient unis éternellement « *tierra, piedras y juncos/cubrid la boca* » au milieu d'une nature qui se défait : « *Mal desasidos los montes/se deshacen de sí mismos.* ». Dans *La exaltación de la cruz*, Siroes déclare « *Contra nosotros pelean/los montes estremecidos,/arrancando los peñascos,/solo para destruirnos,/las ráfagas de los vientos* »²⁵¹. Les comédies de saints sont plus enclines aux tourments terrestres qu'aux tourments maritimes, sûrement grâce à l'influence biblique. La manifestation divine et la démonstration du pouvoir de Dieu suscitent une perturbation de la nature et mettent en relief des éléments dans un contexte spatio-temporel donné.²⁵² Les « *comedias palaciegas* » sont celles qui contiennent les tempêtes aux scénographies les plus spectaculaires et les plus fréquentes²⁵³. Quant à Quevedo, il utilise principalement le motif de la tempête dans sa poésie amoureuse pour illustrer le chaos, la discordance et l'opposer au *lugar amoeno* bénéfique et positif²⁵⁴.

Divers dénominateurs communs caractérisent les représentations des tempêtes²⁵⁵ et il convient de remarquer que le paysage se modifie et se métamorphose avec la présence d'éléments qui le perturbent et le rendent électrique et presque sonore, résonnant des tourments naturels et humains, apportant l'obscurité et jouant des contrastes de couleurs et de lumière. Qu'il s'agisse des images ou des textes, leurs auteurs mettent en scène l'irruption dramatisée de l'élément climatique. Il joue un rôle, a une fonction et des conséquences, et il est parfois clairement illustré et parfois seulement métaphorique. Il est toujours une menace et suscite la frayeur chez ceux qui le bravent. Le lieu horrible est-il unique ou peut-il recouvrir plusieurs espaces, revêtir différents aspects et se subdiviser en plusieurs « sous-lieux » ?

²⁵⁰ Calderón de la Barca, *Los dos amantes del Cielo*, Madrid, 1682, dans *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Francisco Sanz, Biblioteca Nacional, p. 111-112

²⁵¹ Calderón de la Barca, « *La exaltación de la cruz* », *Séptima parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1683, p. 196

²⁵² Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, 2006, p. 134

²⁵³ *Ibidem* Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro*, p. 138

²⁵⁴ *Ibidem*, Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro*, p. 164

²⁵⁵ La tempête chez Calderón de la Barca est significative dans son œuvre *El maestrazgo del Toisón* contenue dans *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*, Madrid, 1659, p. 425. Cette pièce de théâtre propose au lecteur d'imaginer la métamorphose du temps et l'arrivée d'une tempête alors que les personnages sont sur un bateau. La figure de l'hypotypose est utilisée afin de représenter les conditions climatiques dramatiques de la *tormenta*, toutefois, le motif rocheux n'est pas présent ni n'a de lien avec la tempête.,

1.2 Le *locus horridus* : le lieu de toutes les peurs

a. Un lieu ou des lieux ?

Si les éléments du *locus amoenus* peuvent être une « prairie fleurie irriguée d'une source ou d'un ruisseau », l'« ombre des arbres », la « brise légère », ou le « chant des oiseaux », ils s'opposent directement au « grondement d'eaux torrentielles », à l'« épaisse forêt », aux « antres sombres » ou encore aux « roches escarpées »²⁵⁶. Qu'il s'agisse d'un océan furieux, d'une mer déchaînée ou d'une tempête, ces phénomènes entrent dans les caractéristiques du *locus horridus* et provoquent un déséquilibre dans le paysage. Ce dernier devient alors mobile et cette mise en mouvement s'inscrit dans une logique d'instabilité, de chaos. Il peut même être révélateur d'une vie cachée, d'une activité interne ou externe, visible ou non. Cette transformation du lieu conduit à un lieu terrible, traduit par le bouleversement des éléments d'une nature a priori tranquille. Par conséquent, ce lieu tisse un réseau d'antithèses, offrant une nature stérile et peu accueillante, un milieu peu harmonieux dans lequel les symboles jouent un rôle plus important que la description. Dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1433-127) de 1499, le *locus horridus* a une « valeur poétique ». Ce « *topos* antagoniste du *locus amoenus* » constitue « un couple duel à fonction narrative » et « se retrouvera au cœur des jardins italiens du XVI^{ème} siècle avec leurs représentations de cavernes et de montagnes ».

Soulignons que ces propos préliminaires témoignent de l'existence des paysages tourmentés et mystérieux dès le XV^e siècle.

Ce *topos*, générateur d'angoisse, de craintes et réservoir des peurs des hommes, se retrouve illustré dans les toiles de Giorgione, de Poussin et de Léonard de Vinci mais aussi dans des œuvres littéraires dont l'une porte le titre même du lieu horrible par excellence, l'*Enfer*.

²⁵⁶ Hervé Brunon, « Du "Songe de Poliphile" à la Grande Grotte de Boboli : la dualité dramatique du Paysage », Polia, *Revue de l'art des jardins*, 2004, pp. 7-26

b. L'Enfer de Dante

Si nous réalisons une incursion dans la culture littéraire de l'Europe latine du XVII^e siècle et faisons un retour en arrière dans le fil chronologique de notre étude, Dante, Boccace et Pétrarque apparaissent comme les principaux représentants d'une écriture qui a fortement influencé les écrivains qui leur ont succédé. Pétrarque apparaît comme une figure inaugurale du rapport complexe à la nature qui caractérise la culture du XV^e et XVI^e siècle et nous pouvons parler d'une redécouverte et d'une intensification du regard sur les éléments naturels. Cependant, *La Divine Comédie* de Dante, qu'il est indispensable de prendre en considération, propose une large mise en scène des éléments naturels qui nous intéresse particulièrement. Cette œuvre aurait été composée entre 1303 et 1321 mais Dante reste « *una figura borrosa* »²⁵⁷ et même « *sfumata* »²⁵⁸ au Siècle d'Or parce ce n'est qu'en 1515 qu'apparaît la première traduction espagnole qui influence le milieu littéraire de l'époque.²⁵⁹ En Espagne, des éditions illustrées²⁶⁰ voient le jour aux XVI^e et XVII^e siècles. Il existe une traduction espagnole réalisée par Francisco de Villegas et éditée une première fois en espagnol, en 1515²⁶¹. Grâce à une recherche lexicale précise, il est possible de comprendre comment Francisco de Villegas a traité la vision des enfers dans sa traduction espagnole des éléments naturels.

Notre choix s'est arrêté sur une édition récente en espagnol. Le chemin initiatique et symbolique suscite l'intérêt à travers l'occurrence des termes suivants : « *roca* » « *montaña* » et « *selva* ». Au cours de la narration, ces mots suggèrent au lecteur des images terrifiantes, d'autant que le protagoniste emploie ces vocables avec les expressions « *dureza* », « *mi espanto* » ou l'adjectif « *oscura* ». Dante insiste sur la représentation mentale qui peut se créer chez le lecteur grâce à la répétition de mots clefs du champ lexical de la nature et sur les effets produits par la description. Simon Schama fait la remarque suivante :

²⁵⁷ Proposition de traduction : une figure floue

²⁵⁸ Selon le dictionnaire Larousse italien-français en ligne : « 1. Nuancé » ; « 2. Vague ».

²⁵⁹ Expressions utilisées par Roberto Mondola de l'Université de Naples (Università degli studi di Napoli L'Orientale) lors d'une conférence du mercredi 27 septembre 2017 dont le titre était : « *Prospera et adversa fortuna* ». *Traduzioni spagnole della Commedia dantesca*.

²⁶⁰ https://books.google.fr/books?id=O0ESIQu9_7wC&printsec=frontcover&dq=divina+commedia+infern+o&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiJq8aH3r7lAhWKA2MBHVE1BrMQ6AEIOzAC#v=onepage&q=divina%20commedia%20infern+o&f=false

²⁶¹ L'œuvre de Dante ne se pas étudiée dans son entièreté puisqu'il ne s'agira de se concentrer que sur les parties I et II de respectivement *L'Enfer* et *Le Purgatoire*.

Enfin, au sommet du purgatoire, où Dante sent la force de ses ailes prêtent à s'envoler, on découvre le paradis terrestre, Arrosé de frais ruisseaux, émaillé de fleurs et de pâturages, ce n'est pourtant pas le vrai paradis, mais seulement un séjour où l'âme achève de se purifier avant d'être admise au ciel [...].²⁶²

Il ajoute que « l'âme [de Dante] retrouve son innocence » au « sommet de la montagne ». L'ascension de la montagne et l'arrivée au sommet semblent donc produire un effet bénéfique sur le personnage de Dante. Il est à nouveau possible d'observer la transformation de celui-ci grâce à cet élément naturel. Il s'agit d'une incursion au paradis, assimilable à un *locus amoenus*, avant de disparaître dans les Enfers. La montagne est encore une fois un élément de transformation après un difficile cheminement personnel. Le chant I de la première partie pose les jalons d'un décor particulier qui laisse présager une atmosphère terrifiante : « *una oscura selva* », « *lo horrible e intransitable de aquel cerrada selva* ». De façon étrange, un mont apparaît dans le soleil : « *sale a un valle y llega al pie de un monte iluminado por el sol* ». Le but du voyage initiatique de Dante est d'accéder au paradis après être passé par l'enfer et le purgatoire, afin de se purifier l'âme « *id al monte, limpiando la impureza* » (canto II, *Purgatorio*), « *hacia el monte que purga el pecado* » (canto III, *Purgatorio*). Force est de constater que dans les trois parties, les occurrences du terme « roche » ou « rocher » sont accompagnées d'adjectifs qui ajoutent une connotation supplémentaire, en formant dans l'esprit du lecteur une image précise de la pierre : « *la escarpada roca* »²⁶³, « *los angulos de la dura roca* »²⁶⁴ et « *la roca erizada* »²⁶⁵.

Une valeur poétique est donc accordée à l'horrible dans un contexte particulier. Cette démarche permet de concevoir ce lieu de l'horreur qui se nourrit des peurs voire de la terreur et provoque la panique. Ce lieu commun s'oppose au lieu amène mais si l'on dépasse cette antithèse, il apparaît un rapport complexe qui n'est pas seulement le double contraire. Les écrivains et les peintres étudiés ici ont eu à cœur de représenter ce que ce lieu pouvait avoir d'ambigu en utilisant des éléments de la nature et particulièrement le motif du rocher. L'intensité de la représentation de cet élément dans les paysages choisis témoigne de la force du message transmis par les auteurs et les artistes.

²⁶² *Ibidem*, Simon Schama, *Le paysage et la mémoire*, 1999, p. 478

²⁶³ Dante Alighieri, *La Divina Comedia: el infierno, el purgatorio y el paraíso*, 2015, p. 115

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 127

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 156

2. Des mots aux maux ou les empreintes d'un motif

a. Violence des éléments naturels, violence des sentiments

Grâce à l'utilisation d'un lexique particulier, certains fragments des *Églogas* de Garcilaso posent un effrayant décor peu à peu élaboré afin de suggérer des représentations visuelles.

Tout d'abord, un extrait du Sonnet XXIII présente la double symbolique du temps, c'est-à-dire celle des saisons avec ses changements climatiques, et celle du temps qui passe. Garcilaso utilise le cycle saisonnier comme celui que Poussin a suggéré dans sa série picturale, toutefois, le motif du vent apparaît comme l'élément déclencheur du désordre et du chaos. Personnifié, il s'agit : « *mueve, esparce y desordena* », puis devient « *airado* » et « *cubra de nieve la hermosa cumbre* » :

Soneto XXIII
[...]
El viento mueve, esparce y desordena;
Coged de vuestra alegre primavera
El dulce fruto, antes que el tiempo aireado
Cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado
Todo mudará la edad ligera,
*Por no hacer mudanza en su costumbre*²⁶⁶

Christine Orobitg s'appuie sur ce poème de Garcilaso dont une partie nous apparaît particulièrement signifiante, évoquant non plus le vent mais les vents :

Con tal fuerza y vigor son concertados
Para mi perdición los duros vientos
Que cortaron mis tiernos pensamientos
Luego que sobre mi fueron mostrados

El mal es que me quedan los cuidados
En salvo destes acontecimientos
En todos mis sentidos bien echados.

Aunque por otra parte no me duelo,
Ya qu'el bien me dejo con su partida,
Del grave mal que en mi esta de continuo;

Antes con él me abrazo y me consuelo,
Porque en proceso de tan dura vida
*Ataje la largueza del camino*²⁶⁷

²⁶⁶ Garcilaso de la Vega, *Eglogas*, <https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/versos/soneto09.htm>

²⁶⁷ Christine, Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse, 1997, p.93

Harmonie, ordre et bien-être sont ainsi perturbés et Christine Orobitg évoque une « perte de l'harmonie, la privation de la présence apaisante et ordonnatrice de la dame » dès lors que le doux Zéphyr est absent. Il devient alors « le symbole de l'absence d'inspiration et de l'aphasie ». Les éléments naturels présents, « *los duros vientos* » sont des éléments acteurs de la situation puisqu'ils influencent le poète, empêchent ses « *tiernos pensamientos* ». Une idée de violence unit les éléments naturels aux sentiments : « Loin des brises agréables de l'espace amène, les vents apparaissent dans ces poèmes comme des forces destructrices qui introduisent la violence et contribuent à opposer l'univers mélancolique au *locus amoenus* ».

Dans l'*Églogas II*, Garcilaso confirme l'idée d'une « harmonie entre l'homme et la Nature [qui] n'est pas aussi éclatante [...] » dans la mesure où les bergers, aux vers 13-18, ne sont pas « en adéquation au paysage »²⁶⁸:

*El dulce murmurar deste ruido,
el mover de los árboles al viento,
el suave olor del prado florecido*

*podrian tornar d'enfermo y descontento
cualquier pastor del mundo alegre y sano;
yo solo en tanto bien morir me siento.*

La perte du *locus amoenus* et l'absence de l'être aimé sont donc liées et il y a bien une interrelation entre les personnages, leur histoire et le paysage naturel dans lequel ils évoluent. Ces derniers interagissent avec la nature, décor et miroir de leurs malheurs.

En s'arrêtant sur l'aspect tellurique qui ressurgit du poème, Christine Orobitg s'intéresse au paysage garcilasien à travers les motifs de la crevasse, de la grotte, du ravin et des enfers qui occupent les représentations des espaces chtoniens. Dans l'*Égloga I* Garcilaso met en scène un paysage peu amène, dans l'*Égloga II* (v. 633) des grottes apparaissent ainsi : « *fieras cavernas* », et dans l'*Égloga III* (v. 242), il s'agit d'un « *monte cavernoso* »²⁶⁹. Garcilaso utilise l'adjectivation comme transition entre le *locus amoenus* et le *locus horridus*. Dans le contexte général de la représentation du paysage, ce procédé fonctionne comme un pivot et permet au lecteur de mieux saisir le sens du texte, aspect qui peut être saisi doublement, à la fois pour le paysage dans l'économie du texte et à la fois pour l'accès au sens du lecteur.

²⁶⁸ Pierre Civil (dir.), *Le milieu naturel en Espagne et Italie. Savoirs et représentations XVe - XVIIe siècle*, Travaux du centre de recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles, 2011, p. 206

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 34

De plus, pour accompagner ce *decorum* particulier, Garcilaso fait appel à l'épisode de la catabase d'Orphée. Christine Orobitch ajoute que dans l'écriture garcilasienne, « la perte et la stérilité que déplore le sujet poétique déteignent sur le paysage, corrompant le *locus amoenus* et introduisant le désordre et la mort »²⁷⁰. Il s'agit d'un cercle vicieux puisque l'histoire influence les éléments naturels du paysage qui jouent également sur les sentiments du personnage. Nous avons un exemple signifiant avec la mort d'Elise dans la première églogue (v. 296-309) qui s'avère être la « cause de la transformation du lieu amène en *locus horridus*. ». Plus loin, nous relevons : « Dans ce passage, l'écriture tisse un réseau d'antithèses, opposant nostalgiquement le *locus amoenus* passé, caractérisé par la présence de la dame, l'abondance et la lumière, à l'espace du présent marqué par la carence ». La dame est garante de la sérénité de l'espace et la logique imaginaire est donc bouleversée par l'élaboration d'un réseau d'antithèses qui nourrit la construction du cadre spatio-temporel. Le passé heureux est un présent funeste dont le support est la mélancolie, les regrets et l'idée de la mort dans un espace aride voire stérile. Cette mélancolie, paysage intérieur et reflet de l'état d'esprit des personnages, projette une atmosphère effrayante constitutive du *locus horridus*.

A ce propos, Marie-Dominique Legrand témoigne d'un rapport essentiel entre l'expression de la nature et sa représentation esthétique à travers le paysage :

L'histoire du sentiment de la nature nous enseigne cependant qu'au XVI^{ème} siècle, malgré l'existence d'une symbolique initiatique (chez DANTE) et de l'euphorique panorama que découvre PETRARQUE lors de l'ascension du mont Ventoux, la montagne est un lieu globalement horrible ; depuis les Anciens et par exemple OVIDE, l'hiver exprime de façon absolument topique le chagrin... Dans tous les exemples retenus, nous observons donc à différents titres que le paysage littéraire de la renaissance compose très fortement la représentation de la nature en fonction d'une conscience esthétique.²⁷¹

Les images, suggérées par un riche tissu lexical établissent un lien entre le déchainement des éléments naturels et le tourment des sentiments des personnages.

²⁷⁰ *Ibid.* p. 44

²⁷¹ Marie-Dominique Legrand, *De l'émergence du sujet et de l'essor du paysage dans la littérature de la Renaissance*, 1997, p. 112-138

b. Le *locus horridus* et la temporalité

Chez Garcilaso, l'espace-temps subit des transformations, le lieu se métamorphose et le temps qui passe s'accélère. Tout est déséquilibré et la transformation du lieu tisse un réseau d'antithèses qui conduit vers le *locus horridus*. Le passé heureux est perdu, la nature est stérile et peu accueillante, le lieu idéal est perverti²⁷². Christine Orobitg intitulant l'une des parties de son étude « Images de la perversion du *locus amoenus* » reconnaît que « L'harmonie et la perfection du *locus amoenus* éclatent sous la percée de la mort, de l'obscurité, de la perte ». Les propriétés et les caractéristiques des « motifs récurrents » naturels comme l'air deviennent alors négatives. Le texte est resignifié et les stratégies d'écritures sont les témoignages d'une subversion, d'une dégradation du *locus amoenus* à travers des motifs poétiques répertoriés. Le sens allégorique de la douleur perceptible à travers les éléments du paysage entre dans un processus de choc chromatique et sensoriel. Une tension dramatique est perceptible, à la fois littéraire par la suggestion des mots et symbolique par la suggestion des images. Il est clairement indiqué que le lieu idéal subit une transformation et se métamorphose en *locus horridus*. Le temps établi est bouleversé, l'ordre et l'harmonie ne sont plus en phase et cette irruption provoque un changement des perceptions. Le temps est perverti et pervertit l'espace de la représentation. La « stabilité » des éléments évolue vers un paysage de « désolation », reflet de l'état d'âme des bergers. Le paysage idéal devient hostile et s'insinue alors « un autre paysage -le *locus horridus*- » considéré comme un « lieu de substitution, plus apte à traduire ce que les bergers ressentent. ». La perte de l'être aimé conduit à un environnement nocturne et la plainte du berger Nemerose laisse imaginer celle d'un « Adam exclu du paradis terrestre » qui évolue vers un enfer inattendu. Tel un coup de théâtre, il y a l'irruption d'un événement considéré accidentel, et le temps, interrompu, devient chaotique. Les conséquences sont néfastes et bousculent l'ordre spatio-temporel dans lequel évoluait le poème. Au chapitre III « Manifestations de l'im-monde » Florence Madelpuech Toucheron confirme l'avènement d'un nouvel espace et d'une nouvelle temporalité qui provoque « un véritable bouleversement [...] ». Elle assimile cela à une « rupture » et ajoute que Garcilaso, en provoquant la mort ou la séparation amoureuse, fait des bergers des « victimes impuissantes

²⁷² Florence Madelpuech Toucheron, *Temporalité à la Renaissance : L'écriture du temps dans les Eglogues et les élégies de Garcilaso de la Vega*, 2016, p. 85 : « Cette idée de perversion du paysage se retrouve également dans l'ouvrage de Florence Madelpuech Toucheron, au chapitre « Adynata et paradaxoses : perversions temporelles » en exposant le sous-titre suivant : « Perversion du lieu : le *locus amoenus* devient *locus horridus* » ».

». Il s'agit donc d'une « profonde perturbation » et l'espace dans lequel évoluent les bergers n'est plus teinté de bonheur. Leur monde « quitte son contour rassurant pour revêtir l'horreur de la désolation et devenir un im-monde ». Ce nouvel espace qualifié ainsi est « la négation de ce monde harmonieux et paisible ». Est avancée l'idée d'un « décalage profond entre les deux temporalités ». Il n'y a plus de « coïncidence exacte entre la tombée de la nuit et les chants des bergers »²⁷³ :

*Nunca pusieron fin al triste lloro
Los pastores, ni fueran acabadas
Las canciones que solo el monte oía,
Si mirando las nubes coloradas,
Al tramontar del sol oraladas d'oro,
No vieran que era ya pasado el día*

Les bergers prennent du recul sur le monde pastoral qu'ils avaient connu : ils ne sont plus dans leur monde mais s'en détachent. L'espace est perçu et représenté différemment. L'ordre de la nature est modifié et transformé en un désordre qui révèle des éléments naturels qu'ils n'ont pas l'habitude de voir. Leur Arcadie harmonieuse est troublée par leur tristesse, reflétée dans cette nature calquée sur leurs émotions, comme nous l'avons dit. Une certaine théâtralité se fait jour, avec une mise en scène du *locus horridus* qui provoque un changement de décor, de comportement des personnages et d'atmosphère. Ce changement semble correspondre à un nécessaire renouvellement du courant pétrarquiste qui va trouver un écho dans le marché de l'art en pleine expansion et innovation au XVII^e siècle.

Poussin notamment offre son illustration des changements saisonniers, symboliques et atmosphériques avec son œuvre *Les quatre saisons* ou *le cours de l'Histoire* et notamment grâce à la partie l'« l'Hiver », toile qui a été étudiée précédemment. Comme Giorgione, Dante et Garcilaso, Poussin propose une réponse à l'interrogation de départ, concernant les versants antagoniques du paysage rocheux. Les effets des tourments de la nature sont au centre de *L'Hiver* et confèrent un aspect horrible à cette dernière scène d'une particulière intensité dramatique. Dans l'ouvrage d'Alain Mérot, le titre du chapitre VIII « La construction menacée. *Tempête*, Poussin et les « mondes » du paysage »²⁷⁴, nous interpelle. Les deux toiles, *Les quatre Saisons* et la *Tempête*, sont rapprochées et mises en relation : « Une lumière blafarde décolore les objets, dans une audacieuse et lugubre harmonie de gris que l'on retrouvera plus tard dans *L'Hiver* (ou *Le Déluge*) ». Si l'on poursuit avec l'univers créé par Poussin dans ce dernier tableau afin de saisir l'ensemble du *topos*, il apparaît que *Les quatre*

²⁷³ *Op. cit.*, *Eglogue I*, vv. 408-413, p. 206

²⁷⁴ Alain Mérot, *Du paysage en peinture*, 2009, p. 102

saisons est un « contrepoint de temps » et que ce paysage est « à la fois allégorique et historique ». Comme l'indiquent Alain Mérot chez Poussin et Christine Orobitg chez Garcilaso, la nature reflète la vie et la mort, et le paysage de fond « avec sa végétation luxuriante et ses ruines » évoque « la fertilité alternant avec le déclin et la mort ». Poussin, le peintre du temps, serait donc un Hermès humain venu pour délivrer le message « *vita flumen* ». Il s'agit d'une redéfinition, grâce à son œuvre, « des rapports entre paysage et temps » comme une mélodie qui serait la « polyphonie des temps »²⁷⁵. La portée moralisatrice de son œuvre tient en ceci : les saisons passent et recommencent mais l'homme et ses actions ne se suivent ni ne se ressemblent. Les moments doux peuvent être suivis de moments difficiles et, s'il compare les saisons à la vie, le printemps offre de belles années et l'hiver lui permet d'entrevoir la fin de sa propre existence. Poussin, travaillant la temporalité, travaille également l'espace et propose sa vision du *locus horridus*, en s'inspirant du fait biblique mais en proposant un environnement rocailleux où règne la désolation, bravé par une tempête effroyable. Comme nous l'avons vu, ce lieu qui effraie et porte intrinsèquement un aspect négatif, peut rassurer, protéger et accueillir, tel un refuge, les personnages en son sein, et montrer un revers bien peu étudié et auquel nous ne nous attendons pas à la simple lecture de l'expression latine. Il est déjà possible de trouver cette dualité dans certains passages de la littérature antique. En effet, un moment effroyable est décrit au livre VI de l'*Enéide*²⁷⁶ de Virgile : « Nous allons nous mettre à l'écart sous la voûte d'un rocher, où les arbres et l'ombrage nous cachaient de toutes parts ». Les Troyens se protègent des Harpies qui les poursuivent mais alors que le rocher les protège, il est aussi source d'épreuves puisque « la funeste Celeno s'arrête sur un rocher pour nous prédire un malheur (...) ». Il s'agit donc bien du double rôle du rocher qui est montré ici. Le *locus horridus* est célébré et devient accueillant.

Le *locus amoenus* et le *locus horridus* (ou *terribilis*) sont imprégnés de motifs comme nous l'avons vu, et sont, a priori, opposés et antagoniques. Nous nous sommes demandés comment leur opposition permettait de mieux les mettre en valeur l'un et l'autre

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 170

²⁷⁶ Virgile, *L'Enéide*, traduction de Mr de Martignac, Paris, 1708, p. 169-171,

et si, l'on dépasse ce cadre ambivalent, comment comprendre que les deux apparaissent dans une seule et même œuvre. On s'est aussi interrogé sur les effets générés par cette opposition, sur l'œuvre elle-même et chez le regardant, mais aussi par rapport aux attentes, au pacte visuel et de lecture. Opposer les deux *topoi* permettait d'en extraire les dissemblances, mais dépasser cet antagonisme permettait aussi d'aller plus loin dans la réflexion. Comme nous l'avons vu, le *locus horridus* peut être horrible mais ne l'est pas forcément ou uniquement. Il a une autre charge symbolique intrinsèque qui joue un rôle plus ample que celui qui est accordé au départ, l'opposant complètement au *locus amenus* préconisé par les écrivains de cette époque qui utilisaient le genre pastoral. Nous avons pu voir chez Giorgione comment la menace, présente au loin, était représentée et chez Poussin, le travail de l'espace-temps, décomposables en plusieurs unités spatiales et temporelles, qu'il s'agisse des *Quatre Saisons* ou du *Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé*. Le *locus horridus* peut également se révéler accueillant, salvateur, et porter une idée moralisatrice. Ce dernier est un lieu qui concentre toutes les peurs, liées à l'imaginaire et à une certaine réalité quant au paysage qui lui est associé. Si nous nous sommes centrés sur l'écriture poétique et son rapport aux images, nous avons aussi examiné la manière dont les peintres et poètes représentaient ce lieu dans les œuvres ici regroupées. Si la nature verte est un motif littéraire et artistique qui a pu être étudié comme arrière-plan et cadre des relations amoureuses pastorales mais aussi comme sujet de discours pour les créateurs de poésie et de prose et les peintres, il est également essentiel de considérer comment la nature se transforme (la végétation, les éléments naturels, etc.) et comme elle devient hostile lorsque le discours évolue vers de plus sombres aspects.

Le paysage n'est donc pas une invention mais une redécouverte, à la période moderne, qui lui attribue un intérêt soudain, dans la mesure où dans le domaine pictural il a été mis en valeur dès les œuvres de Patinir et a évolué jusqu'à prendre son autonomie. Les œuvres des artistes et poètes choisis engagent à découvrir et à comprendre les raisons et les significations de son développement à la Renaissance, à l'âge baroque puis classique. Cette idée de refuge, évoquée peu avant, est un revers peu étudié qui offre la vision d'une nature chargée de deux connotations pour un même motif. Le chapitre suivant va tenter de compléter cette mise en perspective en abordant le domaine religieux du Siècle d'Or espagnol.

Chapitre 3 : Paysage et sentiment religieux

1. Le *locus horridus* : lieu effrayant, salvateur et sacré - 1.1 Paysage chrétien - a. Le relief rocheux dans les paysages religieux italiens - 2. L'illustration du paysage comme motif principal - a. Traitement du motif rocheux chez Patinir - b. Le paysage dans la pénitence - 3. Le paysage mystique - a. Saint Jérôme dans la poésie d'Adrián de Prado - b. Un lieu favorable à l'introspection mystique – c. La montagne à valeur d'*exemplum*, entre dévotion et méditation

Tout comme la représentation des espaces symboliques, la représentation religieuse des espaces naturels évolue sensiblement. La peinture religieuse a plusieurs fonctions traditionnelles : illustrer les textes sacrés de la Bible ou les récits de vie des Saints, remémorer, mais aussi édifier, émouvoir et convaincre pour exacerber la dévotion. Il conviendra d'examiner le statut du paysage et jusqu'à quel point la présence des éléments naturels ont des effets et une orientation spécifique dans l'expression poétique et artistique des paysages religieux, appuient l'expression du sentiment religieux et accompagnent la dimension didactique.

1. Le *locus horridus* : lieu salvateur et sacré

Le *locus horridus*, qualifié d'« anti-type » par rapport au *locus amoenus*, est lui-même devenu un *topos* codifié, s'opposant à tout lieu et état de bien-être. Cependant, certains lieux, cadres de représentations picturales ou manuscrites, véritables espaces purement symboliques et poétiques, peuvent offrir certaines qualités et être bénéfiques pour l'homme. Cela dépasse les codes et les types préétablis jusqu'ici. Le *locus amoenus* est étudié et décrit comme un lieu d'agrément, de plaisirs intellectuels et propice à l'expression des sensibilités. Plusieurs études et écrits ont témoigné d'une grande richesse de la pensée des écrivains et des artistes. De ce fait, le *locus horridus* envisagé non plus seulement comme le lieu de toutes les peurs, mais aussi comme un refuge pour le corps et l'esprit, répond aux besoins que les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament tels que les saints et la Vierge ont expérimenté au cours de leur histoire et des épreuves traversées. Dans ce chapitre sera examinée la manière dont les hommes de lettres et les artistes européens ont traité le sujet.

1.1 Le paysage chrétien

Au XVII^e siècle, la peinture religieuse connaît un développement sans précédent suite à la Contre-Réforme et les commandes ecclésiastiques sont plus nombreuses que jamais²⁷⁷. L'expression de la religion chrétienne occupe une part importante dans le paysage littéraire et pictural et marque son évolution dans la mesure où la Bible est une source d'inspiration, comme l'est aussi la mythologie gréco-latine.

La montagne, plus précisément, est particulièrement connotée et construite de multiples symboles. Elle est « le lieu biblique par excellence : elle symbolise la présence de Dieu, la proximité avec le divin [...] » mais fait aussi le lien « entre le monde terrestre et le royaume de Dieu »²⁷⁸, comme le fut le mont Parnasse, règne d'Apollon et de ses Muses en rapprochant les récits mythologiques des récits bibliques. Le mouvement qui se dessine est toujours le même, il est ascensionnel : le corps qui gravit la montagne, comme on a pu le lire dans la *Divine Comédie* de Dante, est associé à la montée de l'âme vers les cieux. Cette idée biblique implique que l'effort physique soit aussi un effort mental et spirituel. Les personnages ont à gravir « un lieu élevé et difficile d'accès [qui] implique l'idée d'effort à accomplir, et qu'en cela elle est souvent associée à la vertu ». La montagne est aussi le lieu de pénitence où il faut survivre dans des conditions et un dénuement extrême, investissant « par la prière et la contemplation cet espace aride »²⁷⁹.

Observons la manière dont le relief rocheux est représenté dans les toiles à sujet religieux.

²⁷⁷ https://musee.brest.fr/fileadmin/imported_for_brest/fileadmin/Sites_dedies/Musee/Documents/collections_permanentes/T_heme_7/Dossier_pedagogique_La_peinture_religieuse.pdf

²⁷⁸ Gloria Bosse-Truche, « La montagne comme motif emblématique » dans *Le milieu naturel en Espagne et en Italie*, (ed. N. Peyrebonne et P. Renoux-Caron), « Travaux du Centre de Recherches sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles » Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 220

²⁷⁹ *Ibidem*

a. Le relief rocheux dans les paysages religieux italiens

Dès le milieu du XV^e siècle, Andrea Mantegna (1431-1506) offre un paysage constitué d'un rocher imposant et particulièrement travaillé, avec le personnage de saint Jérôme assis au premier plan. Il s'agit d'une représentation moderne qui met en valeur le motif rocheux dans un paysage biblique. Cette rupture est délibérée et explicite. Le rocher, peint avec des couleurs chaudes assimilables à la terre et au bois, emplit l'espace de la toile. Son aspect massif prend plus d'importance que le saint entouré de ses symboles, dans un paysage dont le ciel s'assombrit jusqu'à devenir inquiétant. Ce rocher, inhospitalier mais seul refuge physique, pourrait toutefois se révéler accueillant pour le personnage représenté dans une solitude et un environnement particulier que précise le titre, le désert.



Andrea Mantegna, *Saint Jérôme dans le désert*, 1448-1451, tempera sur bois, 48 × 36 cm, Musée d'art de São Paulo

La représentation du saint évolue jusqu'aux années 1300 : «*como padre y doctor de la Iglesia como se representa a San Jerónimo; sus atributos son el libro, la pluma y una maqueta*

de iglesia.»²⁸⁰. Au XIV^e siècle, on constate un changement : «*paralela a la proliferación de comunidades de eremitas en Italia, origen de la Orden Jerónima creada poco después, se empieza a representar a San Jerónimo como ermitaño, en una cueva o en un paraje agreste*». On note aussi que «*La espiritualidad y austeridad fue la nota dominante del culto a San Jerónimo en el siglo XV*» et que c'est à la Renaissance que les peintres donnent à voir «*la severidad de la vida del santo en el desierto [...]*». Francisco de Quevedo, parmi d'autres auteurs, confirme la particularité de cet état de pénitence :

*Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos pero doctos libros juntos,
vivo en conversacion con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos*²⁸¹.

Le motif rocheux, la pierre, qui accompagne saint Jérôme à partir du XV^e siècle, est un élément que nous retrouvons effectivement lors de chaque représentation de ce dernier²⁸². Ce cadre le caractérise et il s'enrichit grâce à l'intérêt manifesté pour le paysage qui l'entoure. Cette nouveauté esthétique correspond à l'affirmation artistique du peintre et à l'émergence et la mise en place d'un nouveau courant de pensée. L'œuvre est marquée par la présence de la matière dans tous les plans du tableau. L'artiste accentue délibérément ce relief comme pour souligner son premier pas dans l'entrée en matière qui deviendra bientôt un genre à part entière : la peinture de paysage.

Par la suite, l'image du saint se dégrade peu à peu. Alors que la Contre-Réforme «*impulsó y defendió la vida del anacoreta, admirada en la segunda mitad del s. XVI y principios del s. XVII* », le XVII^e siècle transforme «*la figura del ermitaño* » en «*objeto de burla: se le considera un hipócrita* ».

Un autre artiste italien, Léonard de Vinci, s'engage dans cette voie de peindre une scène religieuse avec un paysage particulier :

²⁸⁰ Ana Isabel Martínez, «La difusión popular de la faceta eremita de San Jerónimo en el siglo XVII español», en *Via Spiritus*, 2002, pp. 158-159

²⁸¹ *El parnaso español...*, 1668 p. 82

²⁸² Le vers 196 du poème d'Adrián de Prado (retranscrit entièrement dans l'Appendice, p. 282-287) mentionne justement cet attribut qui se retrouve dans les représentations du saint dont les «*dedos aprietan una piedra* ».



Leonard de Vinci, *La Vierge aux rochers*, 1483-1486, huile sur toile, 199x122cm, Louvre, Paris

Dans ce paysage animé par les saillies des rochers, Vinci donne à voir un aspect naturel qui se dégage des attitudes et des figures ainsi que la forte présence du paysage dominé par les éléments minéraux. Comparés aux architectures feintes et aux poses assez hiératiques des retables de cette époque, ces aspects sont novateurs. Les formes affilées des roches, la couleur et l'atmosphère froide et angoissante du dernier plan de l'œuvre attirent l'attention de l'observateur. Il ne s'agit pas d'un paysage agréable et accueillant pour ce genre de scène religieuse, mais d'un décor surnaturel de caverne et de roches et de végétaux dont les personnages ne semblent pas tenir compte. Chaque figure est représentée avec douceur. Le peintre utilise des couleurs qui contrastent par rapport au paysage qui est derrière eux et marquent une nouveauté dans la peinture religieuse. Il s'agit d'une composition totalement novatrice puisque cette toile contrastée présente un décor surnaturel avec de l'eau et de la végétation au premier plan puis, une grotte et des roches au second plan. L'utilisation de la roche pourrait être l'expression d'une nature qui s'élabore comme le présage d'heures plus sombres à venir. Cela ressemble à l'enfer et ne peut être qu'aux antipodes de la scène du premier plan. Cependant, les personnages semblent avoir trouvé refuge près de ces roches et de la grotte qui présente alors un aspect plus rassurant et accueillant qu'à première vue.

Si nous revenons à saint Jérôme grâce au tableau de Jacopo da Valenza (1485-1509), nous découvrons une autre approche :



Jacopo da Valenza, *Saint Jérôme*²⁸³, XV^e-XVI^e siècle

Cette œuvre est plus imaginaire que celle de Mantegna, de par la multiplication des paysages narratifs à l'intérieur de ce qui apparaît comme un massif rocheux ou une montagne s'élevant vers le ciel de manière infinie. Il est possible de l'assimiler à la tour de Babel, symbole d'orgueil humain dont saint Jérôme reste à l'écart. Le motif est également reproduit dans le dernier plan et un lien peut être établi entre le relief physique et l'aspect hagiographique du personnage, comme une réalisation concrète qui met sa vie en relief. Nul ne sait si le saint, seul avec ses propres réflexions, imagine ce paysage rocheux, mais ce motif naturel s'avère être le support des différentes scènes représentées dans le tableau. Le *locus horridus* motivé par cet ensemble rocheux, à la fois rocher, grotte et montagne, assurerait-il la transition entre le religieux et le profane, ou à l'inverse, le profane et le religieux ? Serait-il possible de

²⁸³ <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/28070/Jacopo%20da%20Valenza%2C%20San%20Girolamo%20in%20meditazione>

comprendre que cette matière qui se dresse au centre de la toile, forme une limite spatio-temporelle, comme pour marquer un avant et un après, la vie du monde et le retrait du saint ?

L'homme et la nature semblent être en contact à travers une médiation spirituelle qui est rendue concrète et visible par le peintre. En fin de compte, les éléments naturels permettent d'établir un lien entre l'humain et le divin dans le but de transmettre connaissances et sentiments liés aux passages de la bible véhiculés dans la toile. Peu à peu, le paysage naturel et le motif rocheux occupent une part plus importante dans les tableaux.

Cependant, l'Italie n'est pas le seul pays à apporter un regard nouveau sur le paysage puisqu'un peintre flamand va révolutionner son expression dans le monde de l'art.

2. L'illustration du paysage comme motif principal

a. Le traitement du motif rocheux chez Patinir (1483-1524)

Joachim Patinir est le premier peintre « à avoir réalisé des paysages en tant qu'objet pictural propre », à avoir réalisé « le paysage pour lui-même »²⁸⁴. Le travail du motif rocheux illustre la modernité de son style et son regard novateur.

Avec lui apparaît dans l'art occidental un « genre » d'abord mineur puis devenu majeur. Cet apport fut reconnu par ses contemporains et les peintres des époques suivantes (Metsys, Dürer, Mander). Patinir semble avoir connu une réelle notoriété de son vivant et figure rapidement dans une des grandes collections européennes, celle de Philippe II.²⁸⁵

Lorsque Patinir réalise *Le repos de la Sainte famille*, synonyme de protection et de moment d'accalmie, il offre une vue d'ensemble sur un paysage où la vierge et l'enfant occupent une position centrale. Le paysage semble prendre autant d'importance que les personnages. Les nuances chromatiques captent l'attention du spectateur et l'invitent à considérer les rochers inquiétants, aux tons plus sombres et plus froids, laissant les couleurs plus chaudes au reste du paysage serein et rassurant.

²⁸⁴ Paul Dupouey, *Le temps chez Patinir, le paradoxe du paysage classique*, "Introduction. Chapitre 1 : L'intention du présent travail", "Quatre orientations", 2007 – 2008, p. 7

²⁸⁵ *Ibidem*



Joachim Patinir, *Le repos pendant la fuite en Egypte*, 1518-1520, huile sur bois, 121 x 177 cm, Prado, Madrid.

b. Le paysage dans la pénitence

Alors que l'apparition d'un « paysage-monde » prévaut dans la peinture de Patinir au début du XVI^e siècle, la représentation du paysage acquiert plus d'importance que le personnage représenté, et ce, dès le titre, comme en témoigne, parmi d'autres, cette représentation de saint Jérôme :



Joachim Patinir, *Paysage avec Saint Jérôme*, 1517-1519, National Galery, Londres

Selon l'historien de l'art autrichien Ludwig von Baldass (1887-1963) :

Joachim Patinir [...] marque une nouvelle étape dans l'évolution du paysage, en offrant des vues panoramiques et en posant les prémisses de la perspective aérienne. Le sujet principal est encore religieux, mais les figures sont vues de loin, selon un point de vue très large qui donne presque autant de valeur à l'environnement qu'à la scène biblique. La vue est plongeante et la ligne d'horizon est située très haut dans le tableau.

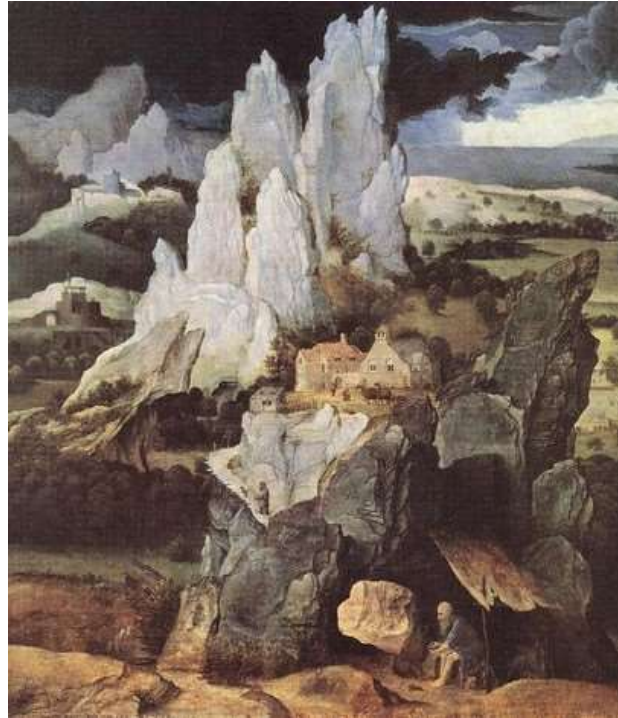
Il poursuit en expliquant que l'une des caractéristiques de ces paysages » est de « représenter tous les détails avec la même netteté, quel que soit leur éloignement », que tout est vu « avec la même acuité, sans prise en compte de la distance ». Il souligne également « l'alternance des plans de couleurs pour construire la profondeur de champ : brun pour le premier plan, vert pour le deuxième plan, bleu pour les lointains. On a appelé ce type de vue panoramique et exhaustive « paysage du monde »²⁸⁶. Patinir est le premier peintre à représenter autant le paysage offert « à la contemplation du spectateur »²⁸⁷, tel un objet donné à voir, dans toute son amplitude, mais en conservant le souci du détail comme en témoigne le travail de précision du rendu de la roche. Dans le *Paysage avec la Fuite en Egypte*, non seulement le paysage occupe la première place dans la toile, mais les rochers attirent le regard vers une trajectoire visuelle céleste.

Si ce type de vue reflète à la fois une vue paysagère générale et l'expérience singulière d'un personnage, la quête spirituelle est néanmoins l'aventure centrale de chaque personnage des toiles de Patinir. À travers des paysages métaphoriques, ces compositions exposent un cheminement intérieur difficile, en raison d'une nature hostile, qui est rendu possible par cette même nature au caractère ambivalent. Avant d'entrer par un chemin escarpé qui conduit le spectateur jusqu'à un premier plateau puis qui montent vers des rochers plus élevés, arrêtons-nous sur les rochers en forme de grotte. Différentes formes de pierres, roches et montagnes apparaissent dans ce cadre avec des symboles différents. Les couleurs, de plus en plus claires jusqu'à obtenir des tons pâles accompagnent les différents statuts de chaque élément rocheux, accueillants au premier plan, préoccupants au second et presque imaginaires au dernier plan. Les lieux se confondent dans l'espace de la toile et le personnage, visible au premier plan, n'est pas ce qui attire l'attention du spectateur. Le paysage constitue le vrai personnage de l'œuvre de Patinir. Le titre le confirme déjà, il s'agit d'un paysage avec le personnage de saint Jérôme.

²⁸⁶ Le colloque de novembre 2008 donné au Centre d'études supérieures sur la Renaissance de Tours sur le thème de « La contemplation dans la peinture flamande (XIVe-XVIe siècle) » appuie cette thèse et la complète. Karel Vereycken explique que Ludwig von Baldass poursuit son travail de conceptualisation et que la peinture de Patinir serait annonciatrice du paysage comme *überschauweltlandschaft*. Traduisible par « paysage panoramique du monde ».

²⁸⁷ <http://artkarel.com/tag/institut-schiller/>

Après cette œuvre, Patinir exploite le motif du rocher, de façon différente dans son *Saint Jérôme dans un paysage rocailleux*, qui est présenté de manière à accentuer son travail des pierres et de la roche, en commençant par donner un titre évocateur²⁸⁸. Cette nature s'impose, envahissant la toile, et le personnage se confond avec le paysage rocheux²⁸⁹.



Joachim Patinir, *Saint Jérôme dans un paysage rocailleux*, 1520, huile sur toile, 74x91cm, Prado, Madrid

Le paysage peut donc être présenté comme objet de contemplation mais aussi de réflexion, dans lequel l'artiste a pour objectif de donner un sens métaphorique à l'ensemble de son paysage²⁹⁰. De manière pratique, le paysage rocheux dans son ensemble, permet d'adopter ou de conforter l'ascèse de saint Jérôme par des conditions qui lui sont propres. Les formes rocheuses ainsi présentées mettent en avant l'idée d'un endroit dangereux et inhospitalier mais pourraient également transmettre l'idée d'un lieu infernal. Or, saint Jérôme, par sa condition de repent, ne peut se trouver dans un tel endroit. Si tel était le cas, il s'agirait d'une inversion des

²⁸⁸ En effet, le travail de la matière tellurique est presque assimilable au travail d'un sculpteur, tant cette matière est exacerbée. Là où nous respirions la nature dans l'œuvre précédente, nous sentons à présent la pierre, presque palpable.

²⁸⁹ L'aridité et l'âpreté du lieu est perceptible et le personnage de Saint Jérôme, insignifiant et ancré dans ce paysage rocailleux comme s'il en faisait partie à la manière d'une autre roche, apparaît presque comme un élément naturel de plus dans ce décor singulier. On distingue à peine le personnage qui n'est plus le protagoniste de la toile, remplacé par une nature qui s'impose, onirique et fantastique. Les exigences pédagogiques présentes d'ordinaire, dans la peinture religieuse, selon un aspect prescriptif de l'Eglise, ne figurent pas ici.

²⁹⁰ Dans « Le Moyen Âge fantastique », *Revue d'histoire de l'Église de France*, « bulletin critique », tome 42, p. 87, de Jean Vallery-Radot et de Jurgis Baltrusaitis, Paul Dupouey réfléchit sur la forme des roches chez ce peintre. Il est question de « roches biomorphes ou formations biomorphes », désignant « toutes masses rocheuses ou formation tellurique recouverte ou non de végétation représentant, de fait et non directement, une forme humaine, animale ou monstrueuse, totale ou partielle ». La « puissance iconique » qui se dégage de ces roches peuvent évoquer les « rochers anthropomorphiques » dans les toiles de Jérôme Bosch (1450-1516) ainsi que « montagnes zoomorphiques » présentes chez Brueghel (1525-1569)

valeurs alors que celui-ci tente, par sa retraite, de s'éloigner des tentations du monde et de son chaos pour retrouver un lieu de solitude, désertique. Imaginer un lieu qui ne serait pas dénué de présences malignes serait ambivalent mais présenterait à la fois un cadre propice à la volonté de se rapprocher de Dieu. Pourraient alors co-exister ces deux mondes antagoniques, celui du bien et du mal, mais aussi celui du temporel, aspect humain et du spirituel dans sa dimension divine.

Ces toiles de Patinir présentent donc des lieux de refuge physique pour des personnages devant ou voulant se retirer du monde, mais aussi spirituels et plus complexes qu'ils ne paraissent. Une évolution dans la représentation de ces lieux de retraite est perceptible dans la mesure où le paysage est de plus en plus aride et sans confort. Le paysage devient un personnage, il ne sert plus à mettre en valeur une figure ou à décorer l'arrière-plan, il existe pour lui-même. Selon, Régis Debray : « Cette disparition progressive de la figure humaine débouche sur le paysage « plein cadre »²⁹¹ et le sujet est à présent la nature elle-même.

Il est intéressant d'observer l'évolution du traitement, de la représentation et de la pensée du paysage chez les artistes les plus renommés du Siècle d'Or c'est pourquoi, même si nous sommes conscients de l'écart chronologique entre les deux peintres, étudions à présent le regard de Poussin sur ce genre pictural.

Poussin propose sa version de la représentation du saint avec son *Paysage avec saint Jérôme*²⁹².

²⁹¹ Régis Debray, « La foi dans le paysage », *Croire, voire, faire*, 1999, p. 94

²⁹² Cette toile appartient à une série de tableaux représentant des anachorètes.



Nicolas Poussin, *Paysage avec saint Jérôme*, 1637-1638, 155 × 234 cm, Prado, Madrid

Commandé par Philippe IV pour décorer le Buen Retiro, cet ensemble des peintures dont fait partie cette œuvre²⁹³ constitue les prémices d'une anthologie de toiles qui représente la nature. Ces paysages à la fois décors et protagonistes présentent une construction logique et une conscience de la position de chaque élément. Ce *Paysage avec saint Jérôme* met en valeur le travail de la lumière avec la position des pierres et des roches qui forme un ensemble tout à fait signifiant. Il s'agit d'une nouvelle manière de peindre le naturel qui connaîtra par la suite un succès européen et sera la démonstration d'une « *nueva sensibilidad hacia los efectos lumínicos y la atmósfera de la campiña romana, lo que representaba uno de los muchos aspectos de la clasicidad* »²⁹⁴. Le corps du saint s'assimile aux éléments du paysage et sa nudité trouve un écho dans le dénuement dans cette minéralité d'une matière rocheuse présente au premier plan et qui remplit la moitié de l'espace pictural. On retrouve cette idée dans la tradition emblématique du XVIIe siècle dans l'œuvre de saint Jean de la Croix. Le chemin au centre du mont conduit à la perfection et se caractérise par le dénuement qui mène « à l'abondance divine du banquet inépuisable de l'union avec Dieu »²⁹⁵. Le saint est à genoux dans une position d'humilité et de don de soi, sans doute arrivé au bout d'un cheminement physique et spirituel. Plus il se défait des choses du monde, plus il se déleste des péchés et s'approche du royaume divin selon les vertus chrétiennes. C'est dans la pauvreté des biens matériels terrestres qu'il parviendra à accéder à une royauté céleste détachée des intérêts. La nature semble absorber la figure qui ne forme plus qu'un, en communion avec elle. On peut y lire une certaine

²⁹³ Ces toiles ont été peintes à Rome entre 1633 et 1641.

²⁹⁴ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-con-san-pablo-ermitao/a1cb42ce-d300-4263-9a0d-f7aabaa7eeb>, consulté le 25.09.2022

²⁹⁵ Marie-Eugénie Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*, 2010, Madrid, p. 507

transformation voire presque une perte d'humanité du saint et cela peut renvoyer aux *Métamorphoses* d'Ovide donc aux diverses représentations picturales qui ont été réalisées sur le sujet. Il s'agit d'une représentation sérieuse et grave peinte par le maître du classicisme français pour donner de l'importance à un genre qui prend peu à peu sa place dans l'histoire de l'art.

Sainte Madeleine et saint François sont deux autres figures qui ont un lien particulier avec la matière rocheuse. Ils sont représentés dans une grotte²⁹⁶ ou dans un désert chez le Greco et Zurbaran. Ces artistes ne placent pas le motif rocheux comme l'un des aspects les plus évidents de la toile puisqu'il s'agit de représenter et de mettre en valeur la figure du saint. Toutefois, ce motif se révèle significatif dans le paysage voire parfois le plus significatif. Il est travaillé de manière différente dans chacune des toiles et fait sens dans la représentation d'un moment précis au sein de leurs hagiographies.

Chez le Greco, les trois peintures suivantes présentent Marie Madeleine assise près d'un rocher qui occupe la moitié de la toile en fonction de la diagonale depuis le haut à droite jusqu'en bas, à gauche de la composition.

²⁹⁶ Le Greco, *San Francisco de Asís y el hermano León meditando sobre la muerte y San Sebastián*, 1600 - 1614.



Le Greco, *Santa María Magdalena pénitente*, vers 1576, huile sur toile, 156,5 x 121 cm, musée de Budapest,



Le Greco, *Santa María Magdalena*, vers 1580-1585, huile sur toile, 101,6 x 81,92 cm, musée de Kansas City, Missouri



Le Greco, *Santa María Magdalena*, vers 1580-1590, huile sur toile, 104,8 x 92,3 cm, musée du Cau Ferrat, Sitges

La roche donne l'impression d'un écrin rassurant pour la sainte. Elle peut symboliser la solidité, la protection et le renoncement aux plaisirs terrestres dont elle s'isole pour ne plus être tentée. La dernière toile représente aussi un rocher comme support du crucifix. Le symbole est particulièrement fort. On peut faire la lecture de ce motif comme support de la religion, du sacrifice, voire de la mort, comme nous le rappelle le crâne que Marie Madeleine désigne dans cette dernière peinture. Le crâne est également l'attribut d'un autre personnage biblique, saint Jérôme.



Le Greco, *San Francisco en oración ante el Crucificado*, huile sur toile, 1585, 105,5 x 86,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Bilbao

Cette composition novatrice du Greco offre au spectateur la vue de saint François priant devant un rocher-autel et un fond rocailleux très foncé. L'effet de la roche est donc double et contradictoire car celle-ci devient inquiétante dans l'obscurité de la grotte, mais aussi protectrice du reste de la nature et favorise la prière. Cette grotte, « *en sí misma considerada, como expresión de un mundo subterráneo, cercano al de los muertos* » connote le renoncement à la vie terrestre, la pénitence, et se présente comme une tombe volontaire. Elle symbolise la

« *noche oscura del alma* », et pour employer l'expression de saint Jean de la Croix : « [...] *en la cual se produce una repentina claridad* [...] »²⁹⁷.

Enfin, Francisco de Zurbarán travaille le motif rocheux en l'utilisant comme appui pour saint Jérôme représenté dans un moment de prière. Il a ici pour fonction de soutenir la figure du saint sur le plan physique mais aussi psychique et mystique.



Francisco de Zurbarán, *San Francisco en oración*, 1659, huile sur toile, 126 x 97,1 cm, Prado, Madrid

Cette œuvre est l'une de ses plus intrigante de la dernière période artistique du peintre. L'environnement désertique, rocailleux et une modeste cabane composent l'arrière-plan de la toile. Seuls deux montagnes au loin et le ciel dans les bleus pastels apportent une certaine légèreté à une toile centrée sur la foi, les symboles et l'âpreté des conditions de vie choisies et endurées par saint François. L'austérité iconographique n'empêche pas l'artiste de transmettre une chaleur émotionnelle qui rendent la figure du saint plus humaine que dans certaines versions antérieures. Les contrastes chromatiques accompagnent donc un paysage peu engageant mais

²⁹⁷ Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 243

adoucit par les effets de lumière et aussi par l'attitude de ferveur et d'investissement tant physique que psychique dont Zurbarán est parvenu à doter cette figure.

3. Le paysage mystique

a. Saint Jérôme dans l'œuvre d'Adrián de Prado (XVI ?–XVII ?)²⁹⁸

Dans ses *Vitae Hieronymi*, saint Jérôme ne présente pas de description complète de ses « trois ans dans les solitudes de Syrie », mais une « description très limitée de ces contrées désertiques, se contentant d'ébaucher à grands traits un décor topiquement érémitique »²⁹⁹. Selon Pauline Renoux-Caron, pour pallier le manque de détails qui conduisent à la représentation, l'hiéronymite Adrián de Prado, dans son poème sur la retraite de saint Jérôme, « déploie (...) un décor spectaculaire puisant dans toutes les richesses lexicales de la langue espagnole ». Il évoque le lieu sauvage et inhospitalier, véritable désert imaginaire du « *locus horridus* », propice aux agressions physiques d'un milieu foisonnant de vie dévoratrice³⁰⁰. On lui prête un regard réaliste sur le paysage dont il dessine les contours et les reliefs, qualifié de « grand décor érémitique, baroque et pictural »³⁰¹. Ce long poème intitulé *Canción del gloriosísimo Cardenal, y Doctor de la Iglesia San Gerónimo, donde se describe la fragosidad del desierto que habitaba, las facciones del santo, y el riguroso modo de su Penitencia*³⁰² de 1616³⁰³ se compose de 21 *estancias* et d'un *remate*. Il s'agit d'une « *canción a la italiana* qui suit le schéma métrique et strophique des *Canciones* de Garcilaso en proposant un nombre indéterminé d'*estancias* formées d'endécasyllabes et d'heptasyllabes. »³⁰⁴. Trois parties

²⁹⁸ Selon le site <https://dbe.rah.es/biografias/74664/adrian-del-prado>, consulté le 22.09.2022 : « *De Adrián de Prado apenas se conoce su nombre y su pertenencia a la Orden Jerónima, como se deduce del título de su Canción Real publicada en pliegos sueltos en diferentes fechas del siglo XVII. La búsqueda de su nombre en las diferentes historias publicadas o manuscritas de la Orden Jerónima ha resultado infructuosa y ni siquiera se puede afirmar con certeza su fecha de nacimiento y muerte, que se ha situado entre la segunda mitad del siglo XVI y primera del siglo XVII, dato basado en la primera fecha de edición de la Canción Real a San Jerónimo, que vio la luz impresa en un pliego suelto granadino en 1616* »,

²⁹⁹ Pauline Renoux-Caron, « *Locus horridus, locus orandi* : l'espace désertique dans la *Canción del gloriosísimo Cardenal* [...] San Jerónimo (1616) de fray Adrián de Prado », in Natalie Peyrebonne et Pauline Renoux-Caron (éds.), *Le milieu naturel en Espagne et en Italie. Savoirs et représentations (XVIe – XVIIIe siècles)*, 2011, p. 240

³⁰⁰ *Op.cit.* Pierre Civil, p. 7-17

³⁰¹ Formule de Karl Vossler employée dans son ouvrage *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor Libros, 2000 p. 192 citée par Pauline Renoux-Caron dans « *Locus horridus, locus orandi* : l'espace désertique dans la *Canción del gloriosísimo Cardenal* [...] San Jerónimo (1616) de fray Adrián de Prado ».

³⁰² Ana Isabel Martínez, « La difusión popular de la faceta eremita de San Jerónimo en el siglo XVII español », in *Via Spiritus*, 2002, p. 149-151

³⁰³ Cf. Appendice, p. 281

³⁰⁴ *Op. cit.* P. Renoux-Caron, p. 241

structurent ce poème³⁰⁵ et la première, faisant référence à l'espace désertique, nous intéresse particulièrement. On relève la mise en scène du motif rocheux possible grâce aux éléments qui sont au cœur de la représentation du paysage peu amène, d'un « univers aride et désolé »³⁰⁶ et qui se veut réaliste dans les onze premières stances. Il faut souligner l'intérêt d'Adrián de Prado et sa profonde connaissance du monde « *simbólico y alegórico* » ainsi que celle de « *toda una tradición iconográfica y pictórica* »³⁰⁷. Dès le début du poème, l'auteur « *nos introduce en la extrema aspereza del desierto que sirve de refugio espiritual a San Jerónimo* »³⁰⁸. Dans le poème, le premier et le quatrième vers renvoient à un paysage peu amène. Les deux vers centraux tranchent avec cette idée puisque les animaux fréquentent un lieu qui s'élève.

*En la desierta Syria despoblada
cuyos montes preñados de animales
llegan con la cabeza a las estrellas;
tierra de pardos riscos engendrada,
[...]*

En nous centrant sur le motif rocheux en particulier, on note la palette de vocabulaire utilisée pour le désigner. Le poète utilise « *monte* » et « *riscos* » dans les quatre premiers vers, puis « *piedras* » et « *peñas* » dans les vers suivants :

*de cuyos avarientos pedernales
la cólera del Sol saca centellas;
donde las flores bellas
nunca su pie enterraron
ni su algalia sembraron;
adonde tiene siempre puesto el Cielo
su pavellón azul de terciopelo,
y cuyas piedras nunca se mojaron
porque de aquí, jamás preñada nube,
por convertirse en agua al cielo sube.
Aquí sólo se ven rajadas peñas,
de cuyo vientre estéril por un lado,
naçe trepando el mísero quexigo;
tienen aquí las pródidas Cigüeñas
el tosco y pobre nido fabricado,
de los caducos padres dulce abrigo.³⁰⁹*

³⁰⁵ Poème retranscrit entièrement dans l'Appendice p. 282-287

³⁰⁶ *Op. cit.* P. Renoux-Caron, p. 241

³⁰⁷ *Op. cit.*, Ana Isabel Martínez, p. 161-169

³⁰⁸ Le paysage et le motif rocheux de la grotte en particulier suscitent l'intérêt du poète comme le montrent ces précisions : « *Esta descripción del paisaje conforma la primera parte del poema, la más extensa (vv. 1-126)*. Plus loin, l'auteur détaille « *la cueva que habita Jerónimo (vv. 127-154)* », à laquelle il revient également aux vers 225-266.

³⁰⁹ *Transcripción del poema, siguiendo la edición de 1616 Canción del Gloriosísimo Cardenal y Doctor de la Iglesia San Jerónimo, donde se describe la fragosidad del desierto que habitaba, las facciones del santo, y el riguroso modo de su Penitencia. Compuesto por Fray Adrián del Prado de la misma orden. En Granada por Martín Fernández. Año 1616.*

D'une part, le changement de terme permet de montrer avec quelle précision sont utilisés les mots afin de décrire le paysage qu'il donne à voir. D'autre part, on remarque que, malgré le « climat d'hostilité émanant de ce *locus horridus* » ou encore « l'hostilité du lieu de pénitence » dont le but est le « combat spirituel » que mène le saint, l'élément rocheux s'érige de manière antagonique. Il est précisé que « le ventre stérile » d'un roc « abrite un nid de cigogne » et que les rochers « servent de gîte aux faucons », ce qui contraste entre la stérilité du lieu aride et le refuge que sont la falaise et les rochers pour ces oiseaux³¹⁰.

En plus de l'occurrence du mot « *piedra* », on peut relever d'autres termes de son champ lexical comme « *peña* », « *pedernal* », « *risco* », « *roca* », « *piedra* » et son adjectif « *pedregoso* », qui caractérisent le paysage et permettent à l'auteur de façonner et d'enrichir la description.

Pour finir, il semble intéressant d'étudier cet extrait du poème d'Adrián de Prado dans lequel la répétition du mot « *piedra* » est tout à fait remarquable :

*Señor, si tuve hecho piedra el pecho
con esta piedra ya, sin darle alivio,
carne le hago por sacar más medra;
y si en la piedra yo señal no he hecho
con lágrimas y llanto, como tibio,
basta que haga en mí señal la piedra.
Ya veis que no se arredra
de mi espalda mezquina
la dura disciplina
y estrecha cota de un silicio tosco;
y que en aqueste yermo no conozco
sino el sustento que me da una enzina
por piedras que le tira el brazo anciano,
por tener siempre piedras en la mano.*

Le mot « *piedra* » est utilisé de plusieurs manières. Tout d'abord, la métaphore de la pierre à la place du cœur est synonyme de résistance. Il s'agit de ne pas ressentir d'émotions ni de tenir compte des sentiments comme une négation de la nature humaine : « *si tuve hecho piedra el pecho con esta piedra ya, sin darle alivio* ». L'auteur suggère qu'il est impossible de rendre le

³¹⁰ Ana Isabel Martínez constate un changement d'atmosphère lié à un changement du paysage désertique : « *A partir del verso 15 el paisaje se muestra de un modo violento: las rocas se abren en profundas grietas, los escasos vegetales tienen ramas retorcidas, las aves anidan en riscos pelados (...). La humanización del lenguaje que preside esta primera parte del poema es lo que imprime esa sensación de vida y de desgarramiento al desierto de Siria. Pero es una vida casi muerta, anciana y caduca, como será el ermitaño que habita esos riscos (la descripción del santo es muy similar a la de este paisaje).* » L'image rendue par les mots choisis par l'auteur, évoquent l'anthropomorphisme ainsi que « *el impacto visual de esta descripción* » : « *Este lenguaje llega a transformar el objeto en persona, como vemos en los versos 43-70, en los que una piedra se ha transformado en rostro humano, un alcornoque será la lengua, el lentisco las costillas y las venas serán de yedra. El impacto visual de esta descripción es enorme, especialmente en los versos 49-56: «y de color de gualda, / por entre sus dos labios, / a padecer agravios / del rubio sol y de su ardiente estoque, / sale en lugar de lengua un alcornoque, / cuíes pies corbos como pobres sabios, / porque a los cielos pida agua la roca, / no le dexan jamás cerrar la boca».* »

personnage plus tendre, à l'image de la pierre dure. Apparaît alors l'idée d'un écho, comme si la pierre résonnait en lui et lui correspondait : « *basta que haga en mí señal la piedra* ». Le personnage est donc lui aussi, dur, froid, et sans pitié. Enfin, le mot est plutôt utilisé comme un obstacle, physique ou métaphorique, sur le chemin de la vie, avec des connotations négatives associées à ce qu'il est impossible de changer mais aussi à cette idée de difficulté et d'empêchement. Cela peut se rapprocher d'un certain mysticisme lié à l'imaginaire qui se développe dans et autour du *locus horridus*.

b. Un lieu favorable à l'introspection mystique

Se développe pour les personnages représentés à côté d'un rocher et retirés du monde une « relation problématique entre la connaissance empirique et l'introspection mystique »³¹¹. Comme le souligne Simon Schama, « [...] ce que le surplomb révélait de mieux, c'était le paysage intérieur ». Une réflexion métaphysique s'établit et le fait de dépasser ce cadre permet de prolonger celle-ci et d'aller plus loin que la seule observation. Les personnages gravissent la montagne, accèdent au rocher pour sublimer l'effort physique, abandonner le corps au profit d'une concentration sur l'esprit, sur le monde des idées et sur le transport de l'âme. Cette ascension exemplaire engage donc le lecteur et le spectateur à suivre cette voie, comme le suggéraient les *Saint Jérôme* de Mantegna et de Patinir. La retraite spirituelle permet une évocation de l'esprit et un éloignement du corps des tentations opposés à la présence tellurique de la montagne. L'imposante roche empêche d'accéder physiquement au monde pour s'en libérer. Dans les toiles de Patinir, il s'agit donc d'une représentation de la spiritualité des personnages, mise en image et, selon le choix novateur de ce peintre, mise en paysage. Patinir élabore « non pas des paysages "réalistes", mais des "paysages spirituels", dictés par l'immense besoin de raconter le cheminement spirituel de l'âme » :

Loin d'être de simples objets esthétiques, ses paysages spirituels servent la contemplation. Comme image en miroir, à moitié ironique, ils permettent, à ceux qui le désirent, de préparer les choix auxquels leur âme sera confrontée pendant, et après le pèlerinage de la vie.³¹²

³¹¹ Simon Shama, *Le paysage et la mémoire*, 1999, Paris, p. 480

³¹² *Op.cit.*, P. Dupouey, p. 7

Ces toiles n'ont donc pas pour but d'orner ou d'illustrer mais d'éduquer selon le « *docere* » des principes aristotéliens. L'idée d'une peinture qui sert de modèle pour le spectateur sera développée plus avant dans notre travail.

L'expérience solitaire de saint Jean de la Croix³¹³ comme celle d'autres mystiques tel que Ignace de Loyola ajoutent une certaine conception du paysage. Lorsqu'il fut envoyé à Ségovie, Jean de la Croix s'est réfugié dans un lieu particulier : « une très petite grotte, que la nature avait formée dans un rocher ; et c'est là qu'en se rappelant les antres, où tant d'anciens Solitaires s'étaient sanctifiés, il gémissait, comme la tourterelle sur ses propres besoins, et sur ceux de toute la Réforme »³¹⁴. Les écrits de saint Jean de la Croix rassemblés dans la *Noche Oscura* évoquent peu l'intimité de sa vie spirituelle et de son expérience mystique et insiste davantage sur les difficultés que doit surmonter le saint, la souffrance du corps et de l'âme. Le paysage décrit au chapitre 6 intitulé « *De otras maneras de pena que el alma padece en esta noche* » n'est plus seulement un décor allégorique mais le lieu symbolique d'une expérience à la fois nocturne, comme le préfigure le titre, et illuminatrice, grâce au chemin vers Dieu :

*Que por eso prosigue luego David (Sal. 87, 9), diciendo: Alejaste de mí mis amigos y conocidos; tuviéronme por abominación. Todo lo cual, como quien tan bien lo experimentó en el vientre de la bestia corporal y espiritualmente, testifica bien Jonás (2, 4-7), diciendo así: Arrojásteme al profundo en el corazón de la mar, y la corriente me cercó; todos sus golfos y olas pasaron sobre mí y dije: arrojado estoy de la presencia de tus ojos; pero otra vez veré tu santo templo (lo cual dice, porque aquí purifica Dios al alma para verlo); cercáronme las aguas hasta el alma, el abismo me ciñó, el piélago me cubrió mi cabeza, a los extremos de los montes descendí; los cerrojos de la tierra me encerraron para siempre. Los cuales cerrojos se entienden aquí a este propósito por las imperfecciones del alma, que la tienen impedida que no goce esta sabrosa contemplación.*³¹⁵

Les jeux de correspondances entre le corps, l'âme et la nature transcendent l'imaginaire.

Le paysage littéraire peut donc être tout autant concret qu'abstrait, tout aussi matérialisé par les descriptions ou les représentations, qu'imaginé dans les échappées mystiques. Les reliefs visibles ou ceux de l'esprit varient en fonction de la représentation qu'en font alors les artistes.

³¹³ Juan de Yepes Álvarez, (1542-1591), prêtre carme et saint mystique espagnol, déclaré Docteur de l'Église en 1926 est le confesseur de Sainte Thérèse et son Coadjuteur dans la Réforme du Carmel. Il laisse des écrits mystiques dont *La Noche Oscura*. Le site internet <https://www.carmel.asso.fr/La-reforme-theresienne-au-16e-siecle-en-Espagne.html>, explique ceci : « Avec Antoine de Jésus, il est l'un des deux premiers Déchaux. Plus tard il exercera des charges importantes dans la Réforme, mais son rôle a été avant tout celui de Père spirituel des Carmes et des Carmélites. ».

³¹⁴François Delpech, « Le voyage de Jonas, figure de l'expérience mystique chez saint Jean de la Croix » de Suzy Béramis dans *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*, 2009, p. 23. Force est de constater que ce saint se trouve au cœur de l'expérience mystique avant d'être ensuite dans l'écriture mystique. Cela ne semble pas évident dans la mesure où il reste objectif, comme l'explique Suzy Béramis dans l'ouvrage *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*.

³¹⁵ <http://www.sanjuandelacruz.com/wp-content/uploads/2014/06/Noche.pdf>, consulté le 20.07.2021

c. La montagne à valeur d'*exemplum*, entre dévotion et méditation

Un triple discours simultané est à l'œuvre dans les paysages picturaux espagnols du XVII^e siècle qui vont être examinés. Tout d'abord, le discours thématique proposé par le peintre, puis celui de l'évolution de sa technique narrative qui met en valeur le relief rocheux, et enfin l'intentionnalité, le but de son travail.



Diego Velázquez, *Saint Antoine abbé et Saint Paul, premier ermite*, 1634, 261 x 192,5 cm, Prado, Madrid

Pierre Civil explique que *Saint Antoine abbé et Saint Paul ermite* de Diego Velázquez est une œuvre qui peut surprendre dans la mesure où la roche s'impose par ses grandes dimensions dans un tableau où la scène religieuse n'occupe qu'un tiers de la composition. De plus, les éléments du paysage comme le peuplier, le ciel et les montagnes lointaines, ont aussi leur importance dans cette représentation. Ici se pose le problème traditionnel de la relation entre le sujet et son environnement, un paysage austère mais lumineux qui domine les personnages. Le rocher représente une force naturelle et tellurique qui peut symboliser la résistance physique des saints mais aussi la lumière intérieure qui les guide et dont ils se

revêtent. La falaise « qui cristallise les énergies naturelles » est aussi « le roc inébranlable de la foi » et cela conforte cette idée de corrélation entre la représentation des éléments du paysage et le sujet de la peinture. Le tableau est composé par le décor. La verticalité de la roche et du peuplier comme lien entre la terre et le ciel, avec le corbeau qui se dirige vers les personnages priant et dirigeant leur corps et leur regard vers le ciel, renforce la trajectoire évoquée. Sur la gauche des personnages, le paysage, au dernier plan, tranquille, ressemble à une *veduta* avec une rivière et des montagnes aux tons plus clairs. Si nous résumons, un premier plan, moins accueillant que le dernier, peut évoquer un *locus horridus* à la terre pauvre, contrastant avec le dernier plan, un *locus amoenus* à la nature fertile et agréable, séparés par une sorte de frontière naturelle rocailleuse. La composition des espaces imaginés par Velásquez offre une réflexion sur la spatialité, le haut, le bas, les contrastes et les oppositions. Cette œuvre, riche de conceptions symboliques, démontre le sens aigu qu'a le peintre pour la nature et la profonde sensibilité qu'il exprime et donne à voir dans et par ce paysage. Une fois de plus, « *el maestro español manifiesta su profundo amor por la naturaleza incluyendo un paisaje que recuerda las grutas graníticas del Guadarrama*³¹⁶, *que Velázquez conocía bien* »³¹⁷.

Pour sa part, l'œuvre d'Alonso Cano, *Saint Jérôme pénitent dans le désert*, met en scène un moment particulier.



Alonso Cano, *Saint Jérôme pénitent dans le désert*, vers 1660, huile sur toile, 170x225 cm, musée des Beaux-arts de Grenade, Andalousie

³¹⁶ La sierra du Guadarrama est représentée dans le paysage de *Príncipe Baltasar Carlos a caballo* que nous étudions plus loin.

³¹⁷ Javier Portús, *Los grandes genios del arte: Velázquez*, Madrid, 2004, p. 116

Le peintre met en valeur la figure du saint à demi nu, au moment de recevoir l'annonce de sa mort. Il place près de lui certains de ses attributs : la croix et la pierre avec laquelle il se frappe la poitrine, la mosette de cardinal pendue au rocher, le lion qui le suivait et dont il avait, selon la légende, guéri une patte, et le livre ouvert sur un crâne (faisant référence à sa vie consacrée à l'étude de la Bible). On remarque la légèreté du trait dans la figure de l'ange, le dégradé de lumière, depuis l'obscurité intérieure de la grotte jusqu'à l'extérieur, le modelé du corps de saint Jérôme et la gamme chromatique des tonalités employées. Cet antre, synonyme de refuge pour le saint, correspond, symboliquement, au dernier espace terrestre qu'il occupe. Ce motif rocheux, plus qu'un abri, est alors son tombeau.

Le paysage n'est pas une invention moderne mais une redécouverte à l'ère moderne qui lui attribue un intérêt soudain, dans la mesure où il a été mis en valeur dès le XV^e siècle et exploité par un artiste original comme Patinir, puis a évolué jusqu'à prendre son autonomie. Les artistes européens apprivoisent le motif du rocher et leurs œuvres picturales et les écrits témoignent d'une évolution du genre paysager. On constate que le paysage, dans les toiles à sujet religieux de l'Europe du XV^e au XVII^e siècle mettent peu à peu en avant la nature et n'utilisent pas le paysage comme un décor en arrière-plan. Une réflexion est née sur la mise en espace des éléments naturels, leur importance symbolique dans l'évocation subtile et les références qu'ils avancent. L'intention des artistes a été d'appuyer l'expression du sentiment religieux et d'accompagner la dimension didactique. Le motif rocheux est l'élément sur lequel s'est centré notre travail et il a été mis en avant dans ces œuvres, comme un point fixe qui connote plus qu'il n'y paraît à première vue. La montagne en tant qu'espace de vie solitaire est, d'une part, « un lieu éloigné du monde »³¹⁸, un lieu éloigné de ses tentations et une protection contre ses séductions qui « confronte l'homme à sa capacité à se retirer du monde ». D'autre part, il a été possible de comprendre que l'assemblage d'éléments naturels autour du rocher a pu donner plus de sens à la scène et mettre en valeur sa fonction à la fois symbolique et concrète. En plus de l'antagonisme Paradis-Enfer, le *locus horridus* contient en lui-même une double perspective,

318 *Op. cit., Le milieu naturel en Espagne et en Italie...*, p. 223

montrant l'envers du « décor » en un jeu de contrastes qui donne de la valeur à ce principe. Envisagé non seulement comme une expression lyrique, il est aussi vecteur d'exemple, d'un enseignement et même d'une visée morale et moralisatrice. Pour renforcer cette dualité intrinsèque, la montagne en tant qu'élément terrestre faite de matière solide, de roche, s'associe, comme nous l'avons vu, au caractère inflexible et immuable d'une nature minérale et presque inaccessible à l'homme, tant elle apparaît contraignante. La roche est donc un motif de sécurité, de protection, mais également de peur et d'associations négatives. Elle peut porter la symbolique du lieu infernal, d'un *locus terribilis* et les rochers signalent que la nature offre des difficultés et des tentations, mais également des moyens de résister à ces séductions du monde. La roche est constante et ferme, et le rocher, « battu par les vagues, résiste »³¹⁹. Le *locus horridus* est donc associé à un lieu à la fois effrayant, salvateur et éternel du XV^e au XVII^e siècle pouvant réunir des éléments propres à l'expression du sentiment religieux comme nous le retrouvons dans la littérature et la peinture hagiographique notamment à travers différents symboles qui les caractérisent. Auréolé de mysticisme et d'imaginaire, le *locus horridus* apparaît comme la création d'un lieu de refuge favorable à l'introspection mystique. La montagne acquiert une valeur d'*exemplum*, entre dévotion et méditation. Comme le confort n'est pas donné par la pierre, cette valeur doit être trouvée en soi par la quête profonde de la foi intime et la recherche d'une spiritualité pleine, entière et profonde. Ainsi, le paysage religieux et plus particulièrement le motif rocheux ont des effets sur le sentiment religieux ainsi que sur la présence et l'orientation de l'expression littéraire, poétique et artistique de l'Europe du XVII^e siècle.

Dans l'Espagne du Siècle d'Or, le paysage constitue donc une redécouverte avec un regain d'intérêt pour la littérature et la peinture religieuse, consacrant le motif rocheux et plus particulièrement la montagne comme lieu singulier de retrait et de vertus chrétiennes pour les saints. De fait, cet endroit est sacré, qu'on lui attribue des qualités religieuses ou païennes. Alors que le paradis est souvent représenté dans les airs, les nuages ou les cieux et que l'enfer a sa place au plus près de la terre voire le plus souvent sous la terre, la montagne du Parnasse, par exemple, s'ancre dans le sol avant de s'élever dans les airs et de s'approcher des cieux, la demeure céleste des dieux. Cette observation pourrait faire penser que ce motif unit ces deux mondes antagoniques. Toutefois, la caverne, située au pied ou sur le flanc d'une montagne est un élément à la fois maléfique et bénéfique, lieu des démons et lieu de protection, notamment dans les représentations hagiographiques. En effet, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises,

319 *Op. cit., Le milieu naturel en Espagne et en Italie...*, p.221

le motif rocheux permet donc d'apporter une aide physique et psychique, renforçant le cheminement du corps et de l'esprit vers le divin. Il n'est donc pas uniquement caractérisé par le mal et connoté négativement. D'ailleurs, Gloria Bosse-Truche définit la montagne comme un lieu « associé à la pénitence » où « [...] le pénitent [...] vit dans un dénuement extrême ». Elle ajoute que « dans ces lieux montagneux et déserts, [il est] investi par la prière et la contemplation de cet espace aride » et, grâce à un « cheminement spirituel », la montagne « devient le lieu fertile de l'abondance des dons divins »³²⁰. La spécificité de ce mont d'Arcadie permet aux poètes qui boivent l'eau de la source Castalie de recevoir le don de l'inspiration, entourés des Muses et couronnés du laurier sacré par les mains du dieu Apollon lui-même. Comme nous allons le voir à présent, la représentation du paysage et plus précisément celle du motif rocheux est soumise à différentes interprétations et suscite l'expression littéraire et picturales chez les écrivains et les artistes espagnols de cette époque.

³²⁰ Gloria Bosse-Truche, « La montagne comme motif emblématique » dans *Le milieu naturel en Espagne et en Italie*, 2011, p. 220

Troisième partie :
Des montagnes d’Arcadie aux rochers de Tolède

Chapitre 1 : De l'inspiration à l'expression parnassienne chez Francisco de Quevedo

1. Théorie et littérature autour de Quevedo - 2. Le mont Parnasse : une montagne physique - 2.2 Études théoriques sur le Parnasse - 2.3. Un Parnasse italien comme modèle - 2.4. Le Parnasse en France au XVIIe siècle - 3. Le mont Parnasse : une montagne symbolique - 3.1 Les représentations visuelles du Parnasse au XVIIe siècle - 4. La fortune iconographique du Parnasse - 5. Fonction des titres des œuvres "parnassiennes" de Quevedo - a. *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, de 1648 - b. *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español*, de 1702 - c. Vers un Parnasse « académique » ?

Cette troisième partie s'ouvre sur un aspect théorique afin de recontextualiser le Parnasse, ceux qui gravitent autour et celui qui le gravit.

1. Théorie et littérature autour de Quevedo

El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, publié en 1648, recueille une grande partie de la poésie de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645)³²¹. Cette importante publication posthume a particulièrement exploité le motif montagneux, comme en fait état le titre même de l'ouvrage. Nous aborderons ici les aspects les plus significatifs de ce motif, en fonction du sujet de ce travail. L'objectif premier est d'arpenter les sentiers d'une montagne qui est devenue topique et a donné naissance à des œuvres riches et complexes, mêlant l'art pictural et l'écriture : le Parnasse.

Notre cheminement impose une réflexion préalable sur l'écriture de Francisco de Quevedo dans l'œuvre citée que nous aborderons de manière croisée et transversale. Pour Manuel Ángel Candelas Colodrón, la relation entre l'art et la littérature chez Francisco de Quevedo est indiscutable. En effet, ce dernier possédait une «*colección de obras [...] en su casa – de la que se hace eco Vicente Carducho en el Diálogo octavo de sus Diálogo de la pintura y*

³²¹ Ce recueil contient 550 des 875 poèmes attribués à Quevedo (édition de José Manuel Blecua). 300 autres poèmes se retrouvent dans la seconde édition avec les gravures des trois dernières Muses.

conocida más fehacientemente gracias a su testamento →³²². Un tel témoignage révèle le goût de Quevedo pour les œuvres d'art et leur mise en jeu dans sa production écrite, comme le confirme le cas de sa célèbre *silva* intitulée *El pincel*, à propos de laquelle Candelas Colodrón fait valoir qu'elle: « *ejemplifica a la perfección el gusto de Quevedo por la pintura, pero también presenta el conjunto de ideas y conceptos que se manejan durante la primera parte del siglo XVII sobre la pintura, el carácter liberal y noble del arte pictórico y la finalidad última de la representación.* ». Plus loin, il est nommé ainsi « *poeta-pintor* » :

Como señala Emilio Orozco, quien define a Quevedo como poeta-pintor, “la silva de Quevedo [...] aunque, como siempre, deje resonar o aparecer saberes tradicionales y topicos, descubre un acento personal e indudable complacencia con el tema: [...] esta claro que no solo le interesaba la pintura, sino también, que sabía de pintura”.

Il semble important de montrer à quel point pour Quevedo ces deux domaines sont liés afin de comprendre la construction, l'organisation et le but de l'ouvrage sur le Parnasse, une œuvre et un endroit tous deux remarquables.

Le fameux recueil de poésies de Quevedo *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas* de 1648, suivi et complété par *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso Español* éditée en 1670. Ces œuvres s'inscrivent dans le corpus des représentations du Parnasse et des Muses de la mythologie antique. Exemple significatif de la construction et de l'idéalisation de réalités géographiques, le mont Parnasse témoigne de ce que les lieux peuvent être source d'inspiration, propre à stimuler l'imagination créatrice et générer écrits et images. Voyons donc à travers cette œuvre comment l'inspiration provoquée par le mont Parnasse antique et les récits mythologiques qui l'entourent ont favorisé l'expression littéraire et artistique dans l'Espagne du XVII^e siècle. Dans le contexte de la culture particulièrement ouverte du XVII^e siècle européen, l'évolution de l'image du Parnasse apparaît comme l'allégorie d'un lieu de réunion des Muses et des poèmes qui leur sont associés, comme dans *El Parnaso español* de Quevedo, témoignage de la perception, réaliste ou idéalisée, qu'a de lui-même le monde de l'art.

Le Parnasse fait se croiser plusieurs champs culturels en lien avec une série de traditions littéraires, iconographiques, politiques et musicales qui correspondent entre elles par leurs thèmes et leur manière de conceptualiser ce lieu mythique. Julio Vélez Sainz nous met ainsi sur la voie :

³²² Manuel Ángel Candelas Colodrón, *La Silva « El pincel » de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista*, 1996, p. 85-88

*El Parnaso áureo se crea en correlación y concatenamiento con una serie de tradiciones literarias, iconografías, políticas, musicales que forman un conjunto de topoi que, además, es conscientemente metaliterario.*³²³

2. Le mont Parnasse : une montagne physique

Avant d'être un lieu symbolique et un terme d'historiographie littéraire, le Parnasse, en grec « Παρνασσός » (Parnassós), est d'abord une entité géographique, un relief naturel bien réel appelé également l'Hélicon. Cette montagne du centre de la Grèce située au nord du golfe de Corinthe dont les contreforts sont peuplés par les habitants de Delphes, autre lieu mythique, est la résidence d'Apollon et des Muses dans la mythologie grecque. En littérature, le Parnasse est envisagé depuis la poésie grecque alexandrine comme la patrie symbolique des poètes. Le cheval ailé, Pégase, est souvent représenté dans les peintures ou gravures comme celui qui permet le jaillissement de la fontaine de Castalie qui se trouve au pied du Mont Parnasse. Selon la tradition, cette fontaine avait le pouvoir de donner l'inspiration poétique à celui qui buvait de ses eaux ou écoutait son murmure tranquille. L'eau sacrée servait aussi à la purification rituelle des temples de Delphes et Apollon consacra cette fontaine aux Muses (*Castaliae Musae*). Selon Julio Vélez-Sainz :

*El monte de los poetas formaba una compleja alegoría de la escritura en la que Apolo era el dios de los poetas, las fuentes, símbolos de la inspiración, las musas raptaban a los poetas para enseñarles arcanos secretos y la peregrinación a la cumbre de la montaña simbolizaba la canonización de un poeta.*³²⁴

Apollon est le dieu grec des arts, du chant, de la musique et de la poésie et également le dieu des purifications et de la guérison. Il était consulté à Delphes où il rendait ses oracles par l'intermédiaire de la Pythie. Il est donc en lien avec la vérité, celle que donne la Pythie de manière énigmatique, et celle qu'il insinue dans l'écriture poétique de ceux qu'il a choisi de couronner. Apollon et ses Muses sont les figures emblématiques d'une tradition qui qualifie le dieu d'Apollon de « musagète ».

Intégrer le thème du « Parnasse espagnol » et les apports des études précédentes est essentiel dans la progression de notre analyse. Plusieurs auteurs ont déjà questionné l'image du Parnasse et en ont donné une définition. Ils ont proposé un regard sur l'époque en liant Histoire,

³²³ *Ibidem*, p. 17.

³²⁴ *Ibid.* p. 14.

littérature et art, ainsi que des références précises d'ouvrages intitulés « le Parnasse ». Par exemple, Vélez-Sainz mentionne que les livres datant de l'époque renaissance s'inspirent des « *preceptivas poéticas clásicas* »³²⁵ lorsqu'ils introduisent l'image du Parnasse et qu'il est déjà question de *topoi* regroupant les lettrés qui l'utilisent.

Cette image est donc un référent regroupant des poètes de même catégorie littéraire. Elle a intéressé plusieurs écrivains dans l'œuvre desquels nous retenons certains aspects significatifs.

2.2 Études théoriques sur le Parnasse

Nombreux sont les spécialistes qui ont étudié et questionné le Parnasse et, suivant les époques, différentes approches ont été proposées. Tout d'abord, le mythographe latin Fabius Planciades Fulgentius dit « Fulgence » (vers 467–533)³²⁶ a élaboré une approche étymologique des Muses dans son ouvrage *Mythologiae*³²⁷. Il permet de faire comprendre aux lecteurs pourquoi les œuvres littéraires mais surtout picturales associent des attributs spécifiques aux Muses et les exposent dans un environnement particulier en lien avec leur fonction. Il réalise un premier travail qui sert de fondement à l'étude du Parnasse mais qui contribue aussi à la création des *topoi* qui seront détaillés par la suite. Il est « sans doute le premier chrétien à avoir pris la mythologie pour sujet central et le principal écrivain latin qui ait pratiqué l'exégèse des mythes antiques »³²⁸. En effet, il prête attention à la symbolique des récits mythologiques qui, selon lui, « doit avoir du sens ». Le succès de l'ouvrage est tel qu'il est « repris par les Mythographes du Vatican » puis « lu et utilisé par de nombreux auteurs dès l'époque carolingienne jusqu'aux débuts de la Renaissance »³²⁹.

³²⁵ *Ibid.* p. 14.

³²⁶ Fulgence le Mythographe, auteur latin du 5^e ou 6^e siècle, était célèbre durant tout le Moyen-âge pour ses interprétations allégoriques des mythes antiques, Cf. http://www.fabula.org/actualites/fulgence-virgile-devoile-ed-bilingue-latin-francais_31275.php, consulté le 19.04.2013. Dans Fulgence, Virgile dévoilé, traduit, présenté et annoté par Etienne Wolff, coll. « Mythographes », Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 220 p., l'identité de Fulgence « en tant que théologien et mythographe est admise dès le IX^e siècle : par Paschase Radbert, abbé de Corbie, peut-être, mais en tout cas par Prudence de Troyes ».

³²⁷ Fulgence, *Mythologies*, 2013 traduit, présenté et annoté par Etienne Wolff et Philippe Dain, Livre I, « 15. Fable des Neuf Muses », p. 67-68

³²⁸ Cf. <https://insula.univlille3.fr/2013/01/mythologiesdefulgence/#:~:text=Fulgence%20le%20Mythographe%2C%20auteur%20du,l'ex%C3%A9g%C3%A8se%20des%20mythes%20antiques>, consulté le 02.02.2021

³²⁹ <http://bsa.biblio.univ-lille3.fr/blog/2013/01/mythologies-de-fulgence/>, par Christophe Hugot, le 29 janvier 2013, publié dans *Livres*, publications, site consulté le 23.04.13.

Au XVII^e siècle, le dramaturge et poète Gabriel Bocangel³³⁰ et l'écrivain jésuite Baltasar Gracián³³¹ utilisent le motif du Parnasse, mais ce n'est qu'au XX^e siècle que certains auteurs³³² mettent en lumière leur recul sur la mythologie au Siècle d'Or.

Concept poétique et métalittéraire, tel que l'ont défini plusieurs études critiques, le Parnasse est tout d'abord une allégorie. Mais l'entrée au Parnasse est similaire à l'entrée au Paradis chrétien comme l'évoquent Cervantes dans le *Viaje del Parnaso* (1614) et Dante, bien avant lui, dans la *Divine Comédie*. Pour atteindre « *las altas cumbres del Parnaso* »³³³, il est nécessaire d'avoir les qualités requises. Le voyage jusqu'au Parnasse que donne à imaginer Cervantes s'inscrit dans une matrice narrative qui évolue au fil du XVII^e siècle³³⁴.

En observant les thèmes et la disposition textuelle de ces œuvres, il est possible d'établir une comparaison et de suivre l'évolution du Parnasse de la fin du XVI^e au tout début du XVIII^e siècle.

Pour entrer dans la symbolique des images, les extraits suivants contenus dans *El Viaje del Parnaso* apportent leur éclairage sur l'image d'Apollon, des Muses et du mont Parnasse ainsi que sur le rôle de ces personnages :

*El mismo Apolo de su ingenio trate,
Él le alabe, él le premie y recompense*³³⁵

Comme le montre ces vers qui évoquent le poète Juan Luis de Casanate, le processus d'échange entre Apollon et les poètes est de louer Apollon en le citant. C'est ainsi que ces derniers obtiennent la récompense suprême, une coupe d'eau de la fontaine Castalie, la couronne de lauriers et le droit d'accéder au Parnasse *post-mortem*, si leur œuvre plaît au dieu :

*Del siempre verde lauro una corona
Le ofrece Apolo en su intención, y un vaso
Del agua de Castalia y de Helicon*³³⁶

³³⁰ Gabriel Bocangel, *La Lira de las musas*, 1637

³³¹ Baltasar Gracian, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, Madrid, 1642

³³² Voir Appendice p. 287

³³³ Miguel de Cervantes, *Poesías completas. I, Viaje del parnaso y adjunta al Parnaso*; ed., introd. et notes de Vicente Gaos, coll. Clásicos Castalia, Madrid, 1974, 205p, p. 117.

³³⁴ Avant lui, Juan de la Cueva écrit, en 1585, *El Viaje de Sannio*. Ce recueil de poèmes est élaboré à la manière d'un ouvrage de critique littéraire dans lequel il mentionne de nombreux génies de son époque comme *La Muracinda*, qui est une narration épique et burlesque d'une vengeance entre chiens et chats, le poème mythologique *Llanto de Venus en la muerte de Adonis*, la narration mythologique et burlesque *Los amores de Marte y Venus* et *Reto de Zamora*. Il s'agit là d'une préfiguration del *Viaje del Parnaso* de Cervantes, comme une pré-élaboration des ouvrages que nous étudions.

³³⁵ *Op.cit.*, Miguel de Cervantes, p. 88.

³³⁶ *Ibidem*, p. 97

Quant aux Muses, elles sont représentées comme des dames pures et très richement habillées, maîtrisant les éléments et régissant l'univers des humains. Chacune a des attributs spécifiques mais toutes accompagnent Apollon et ses décisions en chantant et dansant :

*Quitó [Apolo] los rayos de la faz divina [...]
Seguile detrás un numeroso
Escuadrón de doncellas bailadoras
Aunque pequeñas, de ademán brioso,
Supe poco después, que estas señoras,
Sanas las más, las menos mal paradas,
Las del tiempo y del sol eran las Horas.*³³⁷

Cet exemple du couronnement de Lofraso permet de visualiser l'évènement. Les gestes, objets et autres éléments sont dotés d'une forte symbolique et sont réels tout à la fois :

*Hasta aquí no he invocado, ahora invoco
Vuestro favor, o musas ! [...]*³³⁸

Dans son ouvrage *La littérature européenne et le moyen âge latin*³³⁹, Curtius s'arrête sur l'expression « invocado » qui renvoie à l'invocation à la Muse et à l'inspiration poétique. Il y explique qu'Homère réalise une invocation aux Muses dans l'*Illiade* et l'*Odyssée* et que celles-ci « ne dispensent pas seulement l'inspiration, mais [qu'] elles disposent aussi de tout le savoir concernant les faits matériels »³⁴⁰. Il poursuit en citant l'œuvre de Dante : « La *Divine Comédie* n'est pas une épopée au sens antique du mot, mais elle a cependant repris l'invocation aux Muses. [...]. Ainsi, selon l'usage antique, Dante les invoque à tous les moments décisifs ». Il ajoute que pour Virgile comme pour Dante, elles nourrissent les poètes de leur doux lait, sont à la fois des « nourrices », des « Vierges hautement saintes » et « les sœurs castaliennes »³⁴¹. Cependant, ces habitantes du mont Parnasse rencontrent des adversaires tels Horace qui parodie l'invocation aux Muses³⁴² mais aussi Homère et Ovide qui déclarent que leur *animus*, leur âme ou leur esprit, les poussent à écrire³⁴³. Les Muses, comme inspiratrices des poètes qui leur sont fidèles, sont sollicitées au cours de leur travail de composition. C'est l'une de leurs fonctions :

*Las altas cimas de Parnaso [...]
Desde las altas cumbres de Parnaso*³⁴⁴

³³⁷ *Ibid.*, p. 96

³³⁸ *Ibid.*, p. 126.

³³⁹ Ernst Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, 1991, p. 368

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 365.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 377.

³⁴² *Ibid.*, p. 368.

³⁴³ *Ibid.*, p. 370.

³⁴⁴ *Op.cit.*, Miguel de Cervantes, p. 133.

Ces vers évoquent les deux cimes du mont Parnasse. Il peut être sous-entendu que le point de vue et par conséquent la situation du poète ne sont pas les mêmes lorsqu'il voit d'en bas, « *Las altas cimas de Parnaso* » et lorsqu'il domine le paysage d'en haut, « *Desde las altas cumbres de Parnaso* ». L'adverbe de lieu « *desde* » pourrait être associé à une certaine puissance depuis les cimes du mont. Puis apparaît le nom des neuf Muses :

*Melpómene, Terpsícore, y Talía, Clío,
Polimnia, Urania, Erato, Euterpe,
Y Calíope, hermosa en demásía.
Muestran ufanas su destreza y brío,
Tejiendo una intricada y nueva danza.*³⁴⁵

Elles élaborent ce qui les caractérise toutes, la danse, certainement accompagnées de chants. Les vers suivants rappellent la célèbre action du mythique cheval ailé, ouvrant de son sabot la source Castalie qui jaillit et permet l'inspiration.

*Y porque fuese más maravillosa
La fiesta y regocijo, que se hacía
Por la vitoria insigne y prodigiosa,
La buena, la importante Poesía
Mando traer la bestia, cuya pata
Abrió la fuente Castalia fría.
Cubierta de finísima escarlata,
Un lacayo la trujo en un instante,
Tascando un freno de bruñida plata.
Envidiarle pudiera Rocinante
Al gran Pegaso de presencia brava*³⁴⁶

Dans un élan intertextuel, Cervantes fait allusion à son *Don Quichotte*, en citant dans le poème le célèbre, Rossinante.

Pour Vélez-Sainz, le *Viaje del Parnaso* «*codifica los intereses materiales de los poetas y presenta personas a quienes Apolo otorga simbólicamente el mecenazgo, una posición aventajada del esquema del imperio de los Austrias y de la sociedad y la fama eterna*». Cette illustration du Parnasse est à étendre à l'échelle nationale, c'est-à-dire à un Parnasse espagnol. Il se rapporte de manière concrète à un triple schéma qui correspond à l'organisation politique, sociale et culturelle de l'époque : celui de l'empire des « *Austrias* », celui du corps social, et celui, plus symbolique, de la « *fama eterna* ».

En s'approchant à présent du *Laurel de Apolo* de Lope de Vega de 1614, on découvre que l'une des intentions de l'auteur est d'évoluer au sein des cercles littéraires du XVII^e siècle. Le poème central qui donne le titre au volume peut renvoyer à la gravure qui représente Quevedo. Lope se propose de faire des éloges des poètes de son temps. Il le fait en attaquant indirectement

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 163

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 166.

son rival pour le poste de chroniqueur du règne de Castilla y León, José Pellicer de Salas y Tovar. Ce dernier est l'un des commentateurs de son grand ennemi, Luis de Góngora, dont le style est également critiqué dans le *Laurel de Apolo* de Cervantes édité en 1616. L'imaginaire du Parnasse est donc bien installé parmi les lettrés espagnols du XVII^e siècle mais fait également des émules chez leurs voisins lusophones³⁴⁷. Toutefois, le Portugal n'est pas le seul pays du Sud de l'Europe à être influencé par ce motif allégorique et de fait, l'Italie connaît aussi l'éclat des rayons d'Apollon.

2.3 Un Parnasse italien comme modèle

Le Nove Muse (1614) de Marcello Marcelino est une œuvre dont la composition inspire nombre d'imitateurs espagnols, notamment Francisco de Quevedo et González de Salas pour *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas* de 1648. Vélez Sainz explique que ces derniers revisitent le thème des Muses antiques, toutefois, la distribution des poèmes prévue par González de Salas ne reprend pas exactement celle de ce modèle italien antérieur de plus de vingt ans. Il s'agit d'une disposition qui va au-delà d'une simple reproduction modifiée de l'œuvre initiale qui cherche à démontrer que le couronnement de Quevedo, dans le Parnasse des Lettres espagnol, récompense sa virtuosité de styles. Voulant se démarquer de l'œuvre de l'italien Macedonio, comme l'explique González de Salas, Marcelino choisit de disposer, de manière métaphorique, les poèmes de style sérieux qui commencent et achèvent l'ensemble de l'œuvre et reflètent les sommets des montagnes ; ceux qui se situent entre le style sérieux et comique symbolisent le plateau. Enfin, les poèmes de style comique renvoient à la vallée des deux sommets de cette montagne.

El Parnaso español rassemble les poèmes de Quevedo sous l'égide de chacune des Muses et il s'agit là d'un processus original dans l'histoire de la composition des recueils. Jesús Sepúlveda précise d'ailleurs que l'ensemble des poésies de cette œuvre, ce « *macrotexto* », est un « *corpus planeado [...] bien en su conjunto, bien en la cuestión del detalle, como un todo orgánico* »³⁴⁸. Selon lui, cette considération a une portée sur le plan interprétatif. Le modèle italien est dépassé puisque la disposition de Marcelino fait correspondre les Muses à des styles

³⁴⁷ Cf. Appendice, p. 287

³⁴⁸ Jesús Sepúlveda, « La princeps del Parnaso español y la edición de la obra poética de Quevedo », vol. 13, 2007, No. 1., p.115-145

alors que Quevedo ou González de Salas organisent l'œuvre par registres : chaque Muse sérieuse regroupe les poèmes sérieux, graves, et chaque Muse comique ou moins sérieuse regroupe des poèmes à la tonalité plus légère. Ces Muses sont ordonnées selon une certaine logique. Un véritable jeu s'établit avec cette référence italienne mais pour finir, l'éditeur indique que la disposition macrotextuelle des éditions classiques de Quevedo cherche à passer d'un style « *grave* »³⁴⁹ à un style « *medio* »³⁵⁰ puis comique, considéré comme inférieur et dit « *bajo* »³⁵¹. Cette organisation présente ensuite un style intermédiaire³⁵², et revient à un style plus élevé³⁵³. Quevedo englobe ainsi tous les styles du moment avec une répartition et un effet ascendant et descendant dans l'échelle des styles en vigueur à cette époque.

Pour revenir à la volonté de définir le Parnasse, il est possible de dire qu'il ne peut être réduit et confondu avec une anthologie de textes littéraires mais qu'il représente et structure la vie littéraire. En effet, chaque auteur a pour objectif de recevoir la récompense suprême, sa canonisation :

*[...] toman la montaña del Parnaso como decorado [...] y tienen una serie de líneas narrativas maestras: la peregrinación al monte, la lucha (en forma de batalla o certamen) por un lugar en el Parnaso, el baile de Apolo (o el poeta) con las Musas o una apoteosis, generalmente de un escritor.*³⁵⁴

Ces extraits se retrouvent dans *El Viaje del Parnaso*. Comme on le voit plus particulièrement pour Quevedo, dans l'historiographie littéraire et artistique, être aurolé de gloire renvoie à une pérennité de l'œuvre de l'artiste, mais aussi de l'artiste lui-même.

Comme nous l'avons mentionné, *L'Arcadie* de Sannazar a remporté un succès international et le critique Marc Fumaroli a mis ainsi en relation les lieux symboliques et les œuvres concrètes en évoquant l'Arcadie, le Parnasse et l'œuvre de Raphaël³⁵⁵ :

Quoique la plupart des éléments du syntagme allégorique de l'Arcadie, depuis Sannazar jusqu'à Crescimbeni, soient d'origine Antique, [...] le syntagme lui-même, dans sa structure complexe, dans son usage chronique allégorique des Lettres, est une invention [...]. L'Arcadie a été peu à peu élaborée, depuis Pétrarque, pour coïncider avec l'idéal d'*otium literatum* laïc [...]. Il en va de même du Parnasse, dont on

³⁴⁹ Clio et l'histoire, Polymnie et la morale

³⁵⁰ Melpomène et le funéraire, Erato et l'amour

³⁵¹ Terpsichore et la danse, Thalie et le satyrique

³⁵² Euterpe et la bucolique

³⁵³ Calliope et l'épique, Uranie et le sacré

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 20

³⁵⁵ Étudiée plus loin

chercherait en vain dans les textes antiques une version aussi ample et aussi cohérente que la fresque de Raphaël [...] ou les *Ragguagli*³⁵⁶ de Boccalini supposent et révèlent.³⁵⁷

Marc Fumaroli rappelle ensuite que ces « concrétions symboliques [la fresque de Raphaël [...] ou les *Ragguagli* de Boccalini], œuvres collectives de la communauté humaniste, perfectionnées de génération en génération », ont été « achevées progressivement au cours du XV^e siècle »³⁵⁸. Il explique que si l'Arcadie figure comme « une sorte de sociologie poétique des sociétés lettrées, le Parnasse en propose à la fois la philosophie et la police [...]. » Il va plus loin encore en signalant une œuvre évoquée précédemment : « c'est bien dans la *Divine Comédie* que le premier Parnasse moderne est apparu. Sur les pentes de sa montagne cosmique, Dante dans son ascension rêvée rencontre les Muses, puis Apollon ». Nous soulignons son point de vue métaphorique et spirituel : « chez Dante, le Parnasse n'est que le premier étage d'un édifice dont le sommet théologique est le Paradis³⁵⁹ ».

2.4 Le Parnasse en France au XVII^e siècle

C'est dans les années 1580-1620 qu'apparaissent des recueils de poésies portant le nom de *Parnasse*. Cette période du règne d'Henri IV, voit naître juste après le succès de la Pléiade un foisonnement de *Parnasses* regroupant essentiellement des poésies. Il s'agit d'un renforcement du phénomène à l'échelle européenne qui marque alors un réel engouement pour le Parnasse de manière internationale.

Les versions françaises du Parnasse ou traitant de l'image du mont Parnasse sont diverses mais l'élément inspirateur de l'écriture poétique est le même. Il s'agit d'un travail d'élaboration similaire chez les peintres ou graveurs dont nous avons observé les œuvres. Le Parnasse comme mont divin habité par les neuf Muses sous la tutelle d'Apollon reste l'élément commun, le noyau référentiel. Le Parnasse rassemble et centralise les poètes qui évoluent autour

³⁵⁶ *Ragguagli* en Italien signifie « les renseignements » en Français. Cette œuvre, rapidement traduite en plusieurs langues et très importante au XVII^e siècle est un contrepoint satirique à l'image du Parnasse que l'on connaît à l'époque. Assisté par les Muses, l'Apollon de Boccalini est un roi-juge d'une Grèce utopique dont tous les lettrés sont citoyens, quelle que soit leur époque ou leur patrie. C'est un autre nom pour la République des Lettres, un cadre idéal pour soumettre au tribunal d'Apollon les débats politiques, moraux et littéraires du temps. Cf. FUMAROLI, Marc, *L'école du silence, Le sentiment des images au XVII^e siècle*, « I. Le Parnasse romain, Académie, Arcadie, Parnasse : trois lieux allégoriques du loisir lettré », Champs, Flammarion, 1998, Paris, p. 118.

³⁵⁷ Marc Fumaroli, *L'école du silence, Le sentiment des images au XVII^e siècle*, « I. Le Parnasse romain, Académie, Arcadie, Parnasse : trois lieux allégoriques du loisir lettré », 1998, p. 34.

³⁵⁸ *Op. cit.*, Marc Fumaroli, p. 34-35.

³⁵⁹ Cette idée va être développée dans cette étude et mentionnée plusieurs fois.

d'un même cadre. Cette unité de temps et de lieu, dans l'Espagne du Siècle d'Or mais aussi dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles, montre une communauté de pensée et de projection du Parnasse antique à cette époque. Les poètes s'emparent d'un Parnasse figé tel une image mythologique, et le font évoluer dans leur temps, l'adaptent à la modernité, tout en puisant dans les ressources passées.

L'examen de ce lieu symbolique et de ses représentations poétiques et picturales dans une œuvre de 1648 et sa réédition doit permettre d'établir un bilan de la notion de Parnasse au cœur du XVII^e siècle. À ce titre, on relèvera les liens de ressemblances et de dissemblances, les *topoi* des éléments contraires qui unissent ou opposent les différentes œuvres. Après avoir évoqué les différents aspects et symboles originels, il s'agira en parallèle, de mettre le thème en relation avec le *topos* du canon. S'interroger sur le Parnasse est effectivement une manière de s'interroger sur le canon. Il sera aussi possible d'établir un lien pictural entre l'Espagne, la France et l'Italie, c'est-à-dire tenter de suivre la richesse iconographique espagnole, française et italienne des représentations visuelles du Parnasse.

3. Le mont Parnasse : une montagne symbolique

3.1 Les représentations visuelles du Parnasse au XVII^e siècle

Trois étapes vont structurer notre étude artistique du Parnasse. En premier lieu, sera considérée la description commentée du Parnasse telle que la proposent les mythographes Pérez de Moya et Baltasar de Vitoria, pour relever ensuite la fortune iconographique du thème du Parnasse et son évolution, entre 1533 (avec le dessin de Hans Holbein le Jeune) et 1648 à travers les gravures de *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas* dont le frontispice en sera étudié de manière plus précise dans l'œuvre qu'il illustre. Enfin, pour leur importance dans notre approche du paysage sublimé, la définition du Parnasse et sa conception particulière comme fonction organisatrice de la communauté littéraire seront au cœur de notre réflexion.

Curtius a fait valoir que : « Parmi les constantes “concrètes” de la tradition littéraire figurent les Muses. L'Antiquité les fait intervenir non seulement dans la poésie, mais aussi dans toutes les formes supérieures de la vie intellectuelle. [...] ». Il explique ensuite qu'à notre

époque, les Muses sont des personnages « abstraits » venant d'une « tradition qui a fait son temps ». Cependant, il faut souligner qu'elles furent autrefois « [...] des forces vivantes. Elles avaient leurs serviteurs, leurs prophètes et aussi leurs adversaires. Chaque page de l'histoire littéraire européenne parle d'elles ».³⁶⁰

Dans sa *Philosophia secreta*, Pérez de Moya rend hommage au penchant artistique des Muses en intitulant un passage : « *Articulo VII : Como se entienda que las Musas bailan al son de la lira que Apolo tañe el monte Parnaso, en la cumbre que dicen Helicón* ».

Il a pour projet de « *sacar una enseñanza moral de las fabulas del mundo clásico* »³⁶¹, ce que confirme Curtius³⁶². En cette fin de XVI^e siècle, une série d'éléments symboliques et d'attributs sont associés au Parnasse, à Apollon et aux Muses et la représentation des montagnes divines renvoie à un paysage bucolique et festif.

Dans son *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Baltasar de Vitoria³⁶³ a justement regroupé les mythes sur le modèle de ses prédécesseurs, Céspedes, León Hebreo, Natale Conti ou encore Pérez de Moya. Ces mythographes résument bien ce que l'on s'imaginait à l'époque lorsqu'on se représentait le Parnasse. Celui-ci n'apparaît pas comme représentatif d'un regroupement littéraire mais comme un lieu mythologique qui est l'habitat d'un dieu et des Muses (dont le nom et le rôle est clairement expliqué). Il s'agit davantage de présenter cette image et les éléments principaux (les personnages etc.) qui la composent accompagnés de leur fonction symbolique. Cette idée de Parnasse comme seul lieu mythologique et non affilié à un regroupement littéraire, à une académie, va évoluer et se modifier.

4 La fortune iconographique du Parnasse

On relève un nombre important d'œuvres plastiques ayant pour thème le Parnasse dans la gravure et la peinture européenne de la période.

³⁶⁰ Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, 1956, p. 364.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 20, note 18: « *Son palabras de Gomez de Baquero en Filosofia secreta* [1928: XVII] ». Eduardo Gomez de Baquero publie, en effet, l'œuvre de Pérez de Moya: *Philosophia secreta* de 1585, 1928.

³⁶² Curtius relève que « Ce que Virgile demande aux Muses, ce ne sont pas les présents de l'art poétique, mais la connaissance des lois cosmiques », in CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris : Presses Universitaires de France, 1956, p. 368.

³⁶³ Le site utilisé est celui de la revue Persée, Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1950_num_52_3_3229, consulté le 09.12.12.

Le Parnasse de Mantegna est un tableau commandé par la marquise Isabelle d'Este (1474-1539), pour son premier *studiolo* dans le Castello di San Giorgio du Palazzo ducale de Mantoue³⁶⁴.



Andrea Mantegna, *Le Parnasse*, 1497, huile sur planche, 54,6cm×70,7cm, Louvre, Paris

Il représente le thème mythologique dans lequel les Muses célèbrent allègrement Mars et Vénus s'aimant d'un amour illégitime. Le peintre privilégie une extrême précision visuelle³⁶⁵. On peut penser à une représentation d'Isabelle d'Este et de François Gonzague, son époux : Mantegna travaille à la Cour de Mantoue et Isabelle d'Este est l'une des mécènes de l'époque. Dans la scène, on note que les Muses sont debout, donnant une impression de mouvement et de danse. Seul Pégase paraît statique, ce qui n'est pas le cas dans la gravure de Juan de Noort qui sera étudiée par la suite. Dans ce paysage la matière rocheuse est prédominante, déclinée sous la forme de pierres, de rochers ou de montagnes, dans un ordre croissant de taille et de proximité. Les personnages sont soit sur une sorte de rocher qui a la forme d'un pont, soit autour de la roche, sur le sol, et le mouvement qu'ils suggèrent contraste avec la qualité statique et immobile de l'ensemble minéral plus foncé que le reste de la toile. Le spectateur imagine une partie de montagne avec la présence de parties de roche et cette métonymie symbolique donne l'impression que le peintre s'est focalisé sur un endroit précis de la montagne du Parnasse.

³⁶⁴ Dans la page 9 de l'introduction de ce travail, l'une des citations fait référence et décrit ce tableau : *En el Parnaso de Andrea Mantegna (...) que se simboliza por el movimiento de las Musas.*

³⁶⁵ Vincent Brocvielle, *Le petit Larousse de l'Histoire de l'Art*, 2010, p. 83.

La fresque monumentale de Raphaël, également intitulée *Le Parnasse*, représente Apollon et les Muses entourés par les poètes de l'Antiquité et de l'époque du peintre.



Raphaël, *Le Parnasse*, 1511, peinture « *al fresco* », 670 cm, Musée du Vatican, Rome.

L'artiste a réuni des allégories de la Philosophie, la Théologie et la Musique dans un décor idyllique composé d'un ciel bleu avec quelques minces nuages et de la montagne sacrée d'Apollon, lieu d'habitation des Muses. La source Castalie sépare en deux groupes les personnages, assis ou debout, sur le sommet ou sur les flancs de la montagne. Le peintre rappelle la présence de la nature avec le paysage métonymique constitué de trois arbres en arrière-plan. Sans doute le peintre s'est-il inspiré de l'*Arcadie* dans la mesure où nous relevons un goût pour un paysage agréable et un souci de placer les personnages dans un cadre printanier et quasiment bucolique. Il semble que la description de cet espace idéal de l'*Arcadie* permette au Parnasse de trouver son lieu spécifique. Marc Fumaroli, insiste sur le lien entre les deux œuvres, sur « le caractère séminal de l'*Arcadia* de Sannazar et du *Parnasse* de Raphaël, qui prirent le relais de l'œuvre de Pétrarque, elle-même toujours bien vivante, au début du XVI^e siècle »³⁶⁶. Il poursuit en insistant sur le « climat d'âge d'or qui règne uniformément en Arcadie s'étend donc aussi au Parnasse. La montagne des élus des Lettres est réservée, comme le pays des bergers [...] ». Toutefois, il apporte une nuance entre les deux œuvres :

Mais les bergers amoureux de l'*Arcadia* de Sannazar n'échappent pas, comme c'était le cas des moines médiévaux, au temps terrestre [...]. Le Parnasse [...] de Raphaël, prétend en revanche offrir aux poètes le Paradis au-dessus du temps, un séjour d'immortalité où une *conversazione sacra* les réunit à Homère et à Dante, à Virgile et à Pétrarque pour toujours.³⁶⁷

³⁶⁶ *Ibidem*, Marc Fumaroli, p. 34.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 35

Ce lien entre les différents poètes précédemment évoqués se trouve ici confirmé.

Mythologie gréco-latine et bible peuvent parfois se rejoindre lorsqu'au sommet de cette divine montagne Apollon joue de la viole à archet, et porte une couronne de lauriers :



Détail du *Parnasse* de Raphaël

Calliope et Erato sont assises à ses côtés et introduisent le chœur des autres Muses. Dans son étude sur *La formation du Parnasse espagnol XV^e-XVIII^e siècle*, Pozuelo Yvancos³⁶⁸ avance la thèse selon laquelle il n'existe pas un mais plusieurs canons en vigueur : « *cánones diversos, sistemas que se complementan, sustituyen, suplantando. Mejor, sistemas que se han constituido, se han sustituido, se han suplantado* ». Suivant une perspective historique, Il est donc question de canons pluriels qui modèlent ou reflètent valeurs, intérêts et idéologies de l'évolution et du développement de la société espagnole. Le Parnasse et les auteurs canonisés à son sommet offrent l'image d'un système symbolique dynamique, en mouvement. Ce processus de construction du Parnasse se définit non seulement par ceux qui parviennent au sommet et récoltent les lauriers de la canonisation mais aussi par ceux qui tentent d'en gravir les pentes et ne restent que sur les flancs.

Pour revenir à la composition du tableau, cinq des plus grands poètes lyriques sont présents : Alcée, Corinne, Sapho, Anacréon et Pétrarque. A la droite d'Apollon, se trouvent les cinq autres Muses : Euterpe, Thalie, Clio, Uranie, Erato. Les poètes Jacobo Sannazaro, Vittoria Colonna, Giovanni Boccaccio, Ludovico Ariosto et Pietro Bembo ont le visage tourné vers Pétrarque et deux poètes méconnus pouvant être les poètes du futur jugeant le passé sont aussi

³⁶⁸ La formation du Parnasse espagnol XV^e-XVIII^e siècle, Broché, 109-2, 2007, 456 pages, <http://bulletinhispanique.revues.org/181> consulté le 20.03.13.

présents. Apollon et les arbres séparent l'œuvre en deux volets, révélant un côté épique à gauche et lyrique à droite.



Détail du *Parnasse* de Raphaël

Plus connu que celui de Mantegna, le *Parnasse* de Raphaël est admiré dans toute l'Europe, à un moment où l'image du Parnasse se cristallise³⁶⁹. Grâce aux gravures de Marcantonio Raimondi, l'image du Parnasse se diffuse en Europe et l'iconographie de la fresque de Raphael connaît un certain succès. Cette dernière constitue alors un point de départ et désigne une liste des poètes considérés comme des références absolues.

Peu après, l'estampe de Hans Holbein peinte au pinceau noir, met en avant le Parnasse et ses habitants dès le titre mais aussi à l'arrière-plan où se distinguent les deux collines de la montagne.

³⁶⁹ Teodor de Wyzewa, *Histoire de la peinture espagnole*, 1946, p. 79.



Hans Holbein le Jeune³⁷⁰, *Apollon et les Muses sur le Parnasse*, 1533, estampe, 42,1 x 38,4 cm, Staatliche Museen, Berlin³⁷¹

Leur placement et leur position dessinent une construction pyramidale avec les neuf Muses entourant Apollon assis sur ce qui semble être un trône. Presque au centre, le dieu, surplombe l'ensemble de la composition, donnant l'impression de jaillir d'une fontaine, la source Castalie. Cette représentation du Parnasse selon Hans Holbein le jeune met donc l'accent sur la ressemblance entre Apollon et un roi apparaissant comme le médiateur entre le ciel et la terre. Deux couronnes posées sur deux colonnes sculptées, de part et d'autre du dessin, symbolisent le pouvoir du roi ainsi que l'aigle au-dessus du trône, « grand et fort »³⁷², véritable symbole de puissance, de prestige et de domination.

En s'arrêtant sur l'estampe de Marcantonio Raimondi, *Apollon sur le Parnasse, entouré des muses et des poètes*, on remarque sa différence avec le *Parnasse* de Raphaël dont elle s'inspire.

³⁷⁰ Hans Holbein le jeune est un peintre et graveur allemand, né à Augsbourg en 1497 et mort à Londres le 29 novembre 1543.

³⁷¹ Pour plus d'éléments, consulter le site "Web Gallery of Arts", http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/h/holbein/hans_y/2drawing/1543/3apollo.html, Staatliche Museen, Berlin, consulté le 03.03.13.

³⁷² Cesare Ripa, *Iconologie, ou, Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures hieroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs différentes & des passions humaines*, 1999, p. 196



Marcantonio Raimondi³⁷³, *Apollon sur le Parnasse, entouré des Muses et des poètes*, 1517-1520, estampe (second état) d'après le *Parnasse* de Raphaël, monographie, MAF, Bibliothèque Nationale de France.

Raimondi (1480 ?-1534 ?) est connu pour être la première personne à reproduire exclusivement par ses gravures les œuvres d'autres artistes. Le tableau de Raphaël apparaît donc comme la source d'inspiration. Dans le premier tome du *Parnasse latin moderne* (1808)³⁷⁴, Pierre-Joseph Brunel rassemble selon son sous-titre son « choix des meilleurs morceaux des Poètes Latins qui se sont distingués depuis la renaissance des lettres jusqu'à nos jours, avec leurs notices et la traduction française [...] ». Il témoigne du génie du graveur avec emphase et commente le double coteau qui « s'élève majestueusement dans l'air » et précise que sa cime « est couverte d'arbres verts dont l'épais feuillage répand sur la montagne une obscurité mystérieuse ».

La représentation classique du Parnasse ci-après est fondée sur la recherche de la perfection. Elle célèbre les arts, en particulier la poésie symbolisée par le dieu Apollon offrant une coupe emplies de l'eau de la fontaine Castalie.

³⁷³ Marcantonio Raimondi (v. 1480 - v. 1534) est un graveur italien connu pour être la première personne à reproduire exclusivement les gravures d'autres artistes au lieu de créer ses propres œuvres.

³⁷⁴ Pierre-Joseph Brunel, *Parnasse latin moderne*, tome premier, 1808, pp. 238-241



Nicolas Poussin³⁷⁵, *Parnasse ou Apollon et les Muses*, 1631-1632, 145 x 197 cm, huile sur canevas, Prado, Madrid.

Le dieu tend la coupe à un poète supposé être Homère qui reçoit au même moment une couronne de lauriers des mains de Calliope. Au premier plan, deux chérubins placés de chaque côté de la fontaine proposent une coupe à d'autres poètes. La fontaine est personnifiée par une femme nue dans le bas du tableau. Les personnages foulent un sol rocheux qui sert d'appui mais ce socle physique est aussi le symbole d'une concentration artistique et culturelle mise en valeur par Poussin (et le Lorrain) et intégrée aux collections royales espagnoles, un siècle plus tard, en 1746. Cette peinture classique est principalement fondée sur l'œuvre de Raphaël. Les peintres classiques cherchent à symboliser le triomphe de la raison sur le désordre des passions : la composition et le dessin doivent primer sur la couleur, sur le concept et sur la séduction des sens. Cependant, même si des règles précises et strictes sont préconisées lors de la représentation de la nature, les paysages de Poussin jouent avec l'illusion et l'enchantement du spectateur. Le décor, et tout particulièrement la nature, doit faire « écho » au sujet principal et reprendre les mêmes thèmes. Dans son étude sur *Poussin et la nature*, Pierre Rosenberg explique que Poussin [...] est le peintre de la nature, « sans nul doute le plus grand peintre de la nature, son poète et son philosophe ». Il ajoute qu'il est le contraire d'un peintre de paysage c'est-à-dire d'un paysagiste dans la mesure où « jamais il ne copie la campagne romaine, même dans ses dessins, même s'il s'en inspire, jamais il n'en est le topographe, ce qui n'exclut pas,

³⁷⁵ Nicolas Poussin (1594 - 1665) est un peintre français du XVII^e siècle, représentant majeur du classicisme pictural. Actif aussi en Italie à partir de 1624, il termine sa vie à Rome. Peintre d'histoire, de compositions religieuses, mythologiques, à personnages, ou encore de paysages animés : il fut l'un des plus grands maîtres classiques de la peinture française, et un génie européen. Nous renverrons le lecteur à l'exposition *Nicolas Poussin* (Paris, 1994) à l'occasion de la célébration du quatrième centenaire de sa naissance.

comme nous le rappelle Sandrart, des promenades régulières dans les collines du latium [...] »³⁷⁶. Chez les peintres classiques français, se manifeste la recherche de la perfection et de la mesure, le goût de l'harmonie sous toutes ses formes.

Vingt ans après Poussin, Claude Gellée dit Le Lorrain a donné sa propre interprétation du mythe :



Claude Gellée, dit le Lorrain³⁷⁷, *Le Parnasse*, dit aussi *Paysage avec Apollon et les Muses*, 1652, huile sur toile, 186 cm x 290 cm, National Gallery of Scotland, Édimbourg

Concernant cette « représentation monumentale du mont Parnasse [qui] inaugure la “ grande manière ” du Lorrain »³⁷⁸, on a fait valoir que ce tableau « n’est pas l’illustration d’un texte ancien ou moderne », mais la « reconstitution d’un monde mythique, d’une évocation savante de la Béotie des poètes grecs sous les traits de la *Campagna*, représentée par le profil du mont Soratte qui marque l’horizon ».

Le Lorrain, l’un des maîtres de la peinture de paysage au XVII^e siècle, reçoit l’appui de deux des principaux mécènes que sont le roi Philippe IV d’Espagne (à partir de 1638) et le prince Colonna (à partir de 1663)³⁷⁹. Dans les années 1640, il s’oriente vers une représentation du paysage plus idéalisée. Les personnages mythologiques remplacent les paysans peints au cours des années précédentes. Dans cet élan, il peint le plus monumental de ses tableaux,

³⁷⁶ *Poussin et la nature*, Discours prononcé par Pierre Rosenberg, délégué de l’Académie française, Séance publique annuelle des cinq Académies, le 24 octobre 2006, <http://www.academie-francaise.fr/poussin-et-la-nature>

³⁷⁷ Claude Gellée, dit le Lorrain (v. 1600-1682), est un peintre originaire de Lorraine, figure emblématique du paysage de style classique.

³⁷⁸ Sur le site du musée du Louvre, <http://lelorrain.louvre.fr>, consulté le 15/01/2021

³⁷⁹ Sur le site : <http://eduscol.education.fr/louvre/morphe/ganymed.htm> (consulté le 13.03.13.) nous trouvons que ce personnage « fut enlevé par Zeus tombé amoureux de sa beauté et métamorphosé en aigle », consulté le 12.03.13.

Apollon et les muses sur le mont Parnasse, « une reconstitution mythique de la Grèce des poètes classiques. » D'ailleurs, *L'Enéide* de Virgile inspire abondamment Claude Gellée comme les fables d'Ovide, qu'il situe dans un monde onirique, poétique et intime, baigné d'une lumière argentée. Il revient sur le Parnasse et l'inspiration poétique. Notons que Robert Curtius a considéré l'idée d'un idéal de vie et d'évolution de l'homme comme un paysage idéal³⁸⁰ de la poésie. Nommer « idéale » ou « arcadienne » cette vision du monde où règnent l'ordre, l'harmonie et la paix et évoquer le mythe de « l'Age d'Or », revient à désigner un courant continu, riche et très complexe, de l'art et de la pensée humaniste dans lequel s'inscrit sans aucun doute l'œuvre du Lorrain³⁸¹. Cette représentation du Parnasse privilégiant les grands espaces naturels met en avant le fleuve qui sépare les deux rives. Il est possible d'associer l'image arcadienne du fleuve comme point de réunion des poètes, déjà présente et fondamentale dans *El Laurel de Apolo* de Lope de Vega, qui codifie les relations entre les groupes d'écrivains et les autres académies nationales dans *El Bureo de las musas de Turia*, (1631) de Jacinto Maluenda³⁸². Le paysage pictural idéal entre en correspondance avec le paysage poétique idéal dès la fin de l'Antiquité et se cultive au Moyen-Age, à la Renaissance et au XVII^e siècle³⁸³.

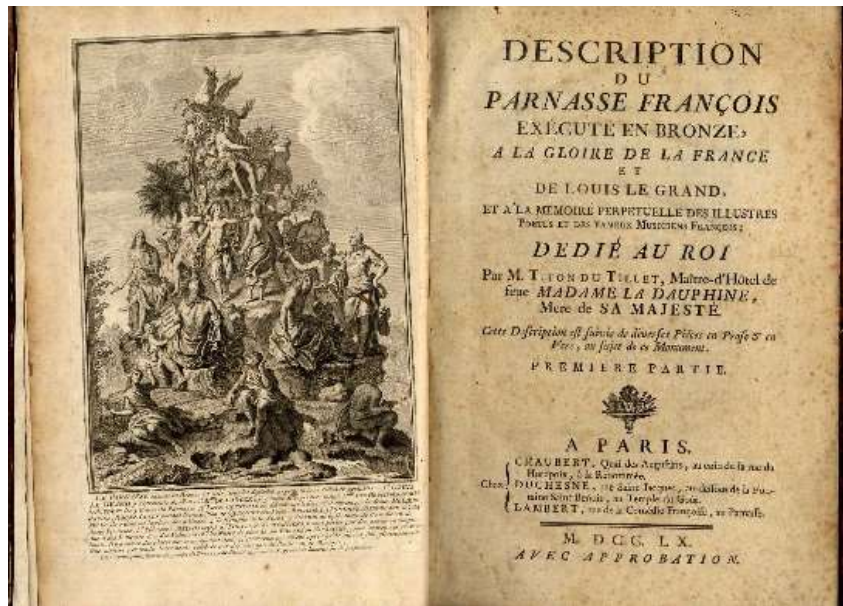
La gravure ci-dessous figure au début de l'ouvrage de Titon du Tillet :

³⁸⁰ Diane Russel, *Claude Gellée dit le Lorrain, 1600-1682*, ministère de la culture, ed. de la réunion des musées nationaux, Paris, 1983, p. 47, il est écrit que c'est à propos de Claude Gellée «et de quelques autres peintres de paysage des XVI^e et XVII^e siècles que l'on a créé le terme de "paysage idéal" » car « les éléments naturels, les personnages et les animaux qui peuplent un espace ordonné et spacieux sont beaux, sereins et harmonieusement disposés».

³⁸¹ *Ibidem* Diane Russel, *Claude Gellée dit le Lorrain, 1600-1682*, p. 62.

³⁸² Julio Vélez-Sainz, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros DL, 2006, p. 116

³⁸³ *Ibidem* Curtius, p. 263



L'intégration des différents aspects mentionnés révèle la force politique de la représentation. Si les images du Parnasse varient selon l'époque et le style de chaque artiste, le schéma reste cependant le même : le dieu est placé en hauteur et au centre des neuf Muses qui l'entourent. Comme en littérature, l'image évolue mais pas son origine mythologique. L'artiste adapte l'image mentale qu'il a du Parnasse, au même titre que l'écrivain, sans pour autant « trahir » un certain code de représentation préétabli. Les membres ne sont pas suggérés mais bien présents et une atmosphère merveilleuse et souvent bucolique se dégage de chacune des toiles. Celle-ci perdure à travers les styles et les siècles, comme si l'on était face à une gravure intemporelle mais cependant mouvante.

La manière de représenter le couronnement de l'artiste dans le frontispice dessiné par Alonso Cano (1601-1667) et gravé par Juan de Noort pour *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanias* apporte une véritable nouveauté. Ci-dessus la gravure sur cuivre faite au burin et à l'eau-forte, qui, de notre point de vue, crée une rupture :



Juan de Noort, frontispice de *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, 1648, p.11.

Le couronnement du poète n'est pas mis en évidence dans les tableaux précédents alors que dans cette gravure, il devient le thème central. Cette œuvre propose à l'avance l'idée selon laquelle les poèmes qui vont suivre sont à l'origine de son succès et illustrent le couronnement d'un individu présenté comme sans défauts, à la fois en tant qu'homme mais aussi en tant qu'auteur pour entrer dans le canon en vigueur. Jusqu'alors, Quevedo est en effet le seul poète représenté recevant la couronne du laurier sacré des mains d'Apollon, entouré des neuf Muses. Dans aucune autre gravure ou peinture du Parnasse n'apparaît un poète seul, gratifié non seulement de la récompense ultime, la gloire et la reconnaissance, mais aussi d'une sorte d'inscription au patrimoine culturel aussi bien littéraire qu'artistique. En outre, soulignons que ce n'est plus Apollon, mais le poète couronné par Apollon qui est au centre, ce qui constitue un déplacement significatif.

La fascinante gravure de Juan de Noort propose une pérégrination symbolique du poète jusqu'au Parnasse, parsemée de difficultés. Celui-ci est récompensé par les mains d'Apollon qui le couronne : c'est donc à la canonisation du poète que nous assistons. Les deux cimes sont présentes dans la partie supérieure de l'œuvre divisée en trois moments. L'Hélicon est foulé en

son milieu par Pégase qui déclenche la naissance de la source Hippocrène³⁸⁶. La verticalité des deux monts qui atteignent les nuages, donc les cieux, est adoucie par la végétation plus importante à mesure que l'œil se rapproche de la partie centrale de l'œuvre. La partie inférieure renvoie à Marsyas et à une nymphe présentant des médaillons. L'un insiste sur les neuf personnages : « *Las nueve musas castellanas* », et l'autre donne à voir un portrait de Quevedo. Il n'est pas habituel qu'un individu soit représenté deux fois dans la même œuvre et cela souligne l'insistance de l'éditeur d'associer le texte quévédien à son référent.

Ce frontispice et les gravures de chaque Muse sont des eaux-fortes spécialement conçues par Alonso Cano pour le *Parnaso español* et ne sont pas issues de fonds de gravures comme cela était le cas pour d'autres ouvrages. L'image iconographique se veut donc une sorte de traduction plastique et visuelle de l'image littéraire, permettant le rattachement du poème à une forme, offrant ainsi au lecteur un accès supplémentaire au texte. Cela permet de matérialiser la poésie de Quevedo, bien que focaliser l'attention du lecteur sur une image laisse paraître la subjectivité de son créateur et peut trahir l'imaginaire du poète. Le point de vue adopté par Alonso Cano cristallise un triptyque vertical et permet d'avoir un accès à la fois souterrain, terrestre et céleste. La présence de la nature met en valeur la matière rocheuse et une certaine harmonie se dégage de l'ensemble. Cette œuvre témoigne d'une inspiration antique qui s'accommode, soulignons-le, d'une nouvelle sensibilité à la nature.

L'image du Parnasse mobilise à la fois le littéraire et l'artistique entre le XV^e et le XVIII^e siècle et constitue un sujet majeur, évoqué par les plus grands auteurs et artistes de toutes origines. Véritable métaphore de la création littéraire, il s'agit d'une « clef » qui canonise la notion de genre à travers le triomphe des Muses. A partir de cette prise de conscience s'établissent des règles de composition de l'écriture qui se révèlent primordiales dans notre étude. Le Parnasse, intégré dans une fonction organisatrice de la communauté littéraire, est aussi l'élément déclencheur de l'écriture, mais également le « chemin » par lequel doit passer l'écrivain et le but auquel il aspire. Par analogie géographique et picturale, le Parnasse est, pour celui qui compose, le lieu même de l'inspiration grâce à la source, aux Muses et au souffle poétique et divin d'Apollon, mais aussi un endroit pentu et escarpé par lequel l'écrivain doit passer. Le sommet de ce mont est le lieu auquel il doit accéder car, plus qu'un mont à deux cimes, le Parnasse espagnol est à la fois physique, symbolique et allégorique. Il est « [...] *un motivo de muy alta capacidad alegórica* »³⁸⁷ et se définit comme une entité littéraire et

³⁸⁶ Etymologiquement, « Hippocrène vient du grec « Ἴπποκρήνη » (« ἵππος, cheval, et « κρήνη », source).

³⁸⁷ *Ibidem*, Julio Vélez-Sainz, *El Parnaso español...*, p. 17.

artistique sous laquelle se regroupent les poètes, écrivains et peintres ou graveurs du XV^e au XVIII^e siècle. Plusieurs points de l'ouvrage donnent des acceptions de ce que peut être le Parnasse³⁸⁸, véritable allégorie du système littéraire de l'époque³⁸⁹. Néanmoins, le premier élément à mettre en évidence est le suivant : analyser sa formation revient à présupposer, comme point de départ, que le Parnasse est une construction *in fieri* qui évolue au gré des personnes qui le composent et le révisent³⁹⁰. Afin de saisir l'image littéraire du Parnasse dans sa globalité et de comprendre ce qu'elle regroupe dans la communauté littéraire de l'Espagne du XVII^e siècle, doivent être examinés à présent l'attribution puis le rôle et enfin la fonction des titres des œuvres choisies.

5. Fonction des titres des œuvres « parnassiennes » de Quevedo

L'examen détaillé des deux ouvrages permet de regrouper dans leur chronologie les différents thèmes abordés, propres à chacun d'eux, mais aussi le paratexte et le lexique. Ainsi peut être saisie dans ses modalités de composition la symbolique précise du Parnasse. Dans cette perspective, il conviendra de prêter attention au rôle majeur des académies.

a. El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas de 1648.

Cette publication rassemble pour la première fois, et de manière posthume, les poèmes de Quevedo. Celle-ci organise un choix de poèmes en sous-genres littéraires, sous l'égide de six des neuf Muses antiques : la poésie encomiastique ou héroïque sous Clío³⁹¹, la morale sous

³⁸⁸ *Ibid.*, pp. 18-24

³⁸⁹ *Ibid.* p. 21

³⁹⁰ *Cf.*, https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2007_num_109_2_5296?q=alta+capacidad, consulté le 02.02.2021

³⁹¹ pp. 21-64 selon la pagination de 1648

Polymnie³⁹², la funèbre sous Melpomène³⁹³, la sentimentale sous Erato³⁹⁴, la satirique sous Terpsichore³⁹⁵, et la burlesque sous Thalie³⁹⁶:



Gravure de la Muse Clio, p. 23



Gravure de la Muse Polymnie, p. 67

³⁹² pp. 65-166
³⁹³ pp. 167-204
³⁹⁴ pp. 205-318
³⁹⁵ pp. 319-410
³⁹⁶ pp. 411-662



Gravure de la Muse Melpomène, p. 169



Gravure de la Muse Erato, p. 207



Gravure de la Muse Terpsichore, p. 317



Gravure de la Muse Thalie, p. 413

Même si Quevedo était connu surtout pour son utilisation du registre burlesque, cet ouvrage posthume témoigne de son ouverture à tous les registres poétiques. La densité de cette image littéraire contribue à proclamer la consécration intellectuelle du poète. Bien qu'allégorique, cette consécration, à travers les poèmes et le frontispice, devient matérielle et physique. Sont conservées quatre éditions, celles de 1649 et de 1724 pour la *Primera cumbre*, et celles de 1670 et de 1702 pour la *Segunda cumbre*. Elles permettent de prendre la mesure de l'évolution chronologique de l'image de Quevedo et de sa place dans le milieu littéraire. La seconde partie éditée en 1670 par Pedro de Aldrete -*Las tres musas últimas. Segunda cumbre del Parnaso español*- rassemble les poèmes de Quevedo selon la même organisation que la première partie ; la poésie bucolique est illustrée par Euterpe, la poésie héroïque par Calliope et la religieuse ou sacrée par Uranie.

Dans les gravures ici reproduites, l'élément montagneux est rendu de différentes manières. Dans celle représentant Clio, la muse de l'histoire, on distingue bien une montagne en arrière-plan et une seconde, plus loin, couronnées d'habitations, alors que dans la gravure représentant Polymnie, les deux cimes de monts semblent se confondre parmi les vallées. Il s'agit plutôt de mettre en valeur le personnage monté sur un triple socle de pierre symbolisant la rhétorique ou l'éloquence dont Polymnie est la muse. Quant à la gravure de Melpomène, la muse du chant, de l'harmonie musicale et de la tragédie, elle ne laisse pas entrevoir de relief naturel montagneux et met en valeur un aspect sylvestre ainsi qu'un obélisque en pierre. Ensuite, à l'instar de la gravure de Polymnie, celle d'Erato, muse de la poésie lyrique qui chante la beauté et l'amour, laisse entrevoir un paysage vallonné sans importance. La gravure de la muse de la danse, Terpsichore, rassemble à la fois des éléments rocheux en second plan ainsi que des arbres, puis des montagnes en arrière-plan. Enfin, la Muse joyeuse et florissante, Thalie, est représentée assise au creux d'un arbre mais sans relief rocheux particulier. Une importance particulière est donc accordée à la représentation des Muses et de leurs attributs symboliques, à la phrase en latin et au poème au-dessous de la gravure. Le motif de la montagne est bien plus détaillé dans le frontispice puisqu'il correspond au Parnasse, entité physique et symbolique, déjà évoquée.

b. Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español

Ce recueil achève l'oeuvre de Quevedo. En effet, dans le prologue de cet ouvrage, Pedro Alderete, neveu et héritier de Quevedo, trente ans après la mort du poète, dresse le bilan, les erreurs et le désordre inhérent à l'ensemble de la première édition. Il fait allusion à certains larcins et pertes de parties de poèmes, mais permet aussi d'achever les éditions précédentes. Dans cette seconde partie se trouvent les gravures des trois dernières Muses ainsi que leurs poèmes associés que nous analysons dans leur globalité.

Tout d'abord, Euterpe, assise sur un rocher, arbore une couronne et tient dans ses mains des instruments de musiques tels que la *gaita*³⁹⁷, une trompette et des flûtes. Derrière elle, au second plan, un paysage bucolique vallonné se compose de satyres et de bergers ainsi que d'une femme assise, qui semble au cœur de l'attention de deux des bergers.

Dulciloquos Calamos EVTERPE Flatibus Vrger. I



Toda passion Amorosa,
Aunque ex passion Entretiene,
Mas no dura, sino Tiene
Mucho de Gaita Golosa:
Su exercicio es mi Argumento
I Senzilla de buen Aive
Canto de Amor con donaire
Yuidos Gusto, i Tormento.
D. M. C.

Gravure de la Muse Euterpe, avant le folio 1

³⁹⁷ Ancêtre de la corne-muse.

Cette phrase en latin apparaît dans la gravure « *Dulciloquos Calamos Euterpe flatibus Urget* » et signifie « Euterpe la joueuse de flute s’empresse de souffler des sons doux et harmonieux ».

Le poème sous la gravure est le suivant :

*Toda pasión Amorosa,
Aunque es pasión Entretiene,
Más no dura, sino Tiene
Mucho de Gaita Golosa:
Su ejercicio es mi Argumento
I Senzilla de buen Aire
Canto de Amor con donaire
Unidos Gusto, i Tormento.
D.M.C.*

Ce poème met en valeur la faculté artistique que développe cette Muse, la musique. Elle chante et joue de plusieurs instruments. L’amour, dans un paysage agréable, semble être l’un des thèmes favoris de ses chants. Ces vers sont à l’image des poèmes contenus dans cette partie qui rassemble la poésie amoureuse et burlesque, une satire en tercet et une série d’*entremeses*.

Puis, Calliope, assise contre un arbre, porte une couronne sur la tête, une autour du bras gauche et en tient deux autres dans la main. Ses attributs sont rappelés dans le vers : « *Corona de siempre viva* ». Il s’agit de fleurs appelées « éternelles », présentant des vertus curatives et pouvant symboliser l’immortalité ou la perpétuité des choses. Elles offrent la promesse d’une certaine pérennité voire d’éternité pour la poésie héroïque de Quevedo et peut-être même pour sa poésie en général. La main gauche de la Muse s’appuie sur trois livres posés à ses pieds avec des instruments de musique, la lyre, la trompette et l’aulos. Au second plan, Pégase est sur le point de s’envoler et des personnages tentent d’escalader l’une des cimes du mont Parnasse. Un autre essai d’atteindre le sommet du second mont.

Carmina CALLIOPE Libris Heroica Mandat.



*Superior Numen Inflama
Siempre à mi Heroica Cancion,
I assi mis Numeros Son
Las fatigas de la Fama:
Porque en su Clarin Reciva
La Virtud mas ardimientos,
I en mis Metricos Acentos
Corona de Siempre Viva.
D.M.C.*

CA:

Gravure de la Muse Calliope, p. 116

La phrase latine associée à Calliope « *Carmina Calliope libris heroica mandat* » signifie « Calliope rédige les chants héroïques des livres ».

Le poème placé sous de la gravure propose les vers suivants :

*Superior Numen Inflama
Siempre a mi Heroica Cancion,
Y asi mis Numeros Son
Las fatigas de la Fama:
Porque en su Clarin Reciva
La Virtud más ardimientos
Y en mis Metricos Acentos
Corona de Siempre Viva.
D.M.C.*

Le poème caractérise bien la poésie épique regroupée dans cette partie. Il évoque la gloire qui récompense les poètes méritants, après avoir difficilement accédé à la renommée. Cela est à l'image de l'œuvre, comme le représente le frontispice.

Enfin, Uranie, assise sur une pierre, à la tête auréolée d'une couronne étoilée, tient une branche de palmier à la verticale dans la main droite ainsi qu'une sphère armillaire et un instrument de mesure, un compas, dans la main gauche. Derrière elle se trouvent des monts abrupts, un potager, des arbres et un jardin à la française ou classique. Il s'agit de montrer la

volonté et l'art d'ordonner la nature pour lui imposer de la symétrie, révélant ainsi un désir d'exalter sur le végétal le triomphe de l'ordre, de la culture sur la nature sauvage, de la réflexion sur la spontanéité. C'est entre le XVII^e et le XVIII^e siècle que cette idée se développe dans une Europe qui adopte rapidement ce modèle de pensée³⁹⁸.



*Son mis Harmonias tales
En la Alteza de mi Metro,
Que hasta con ellas penetro
Las Esferas Celestiales:
Sus Movimientos Velozes
Todo mi Estudio Suspenden;
I aunque nunca paran, Penden
Del Organo de mis Vozes.
D. M. C.*

Gravure de la Muse Uranie, p.204

La phrase latine associée à cette gravure est « *Urania coeli motus scrutatur et astra* » (D.M. Inven.) et signifie « Uranie scrute le mouvement et les astres du ciel ». Le poème est le suivant :

*Son mis Harmonias tales
En la Alteza de mi Metro,
Y hasta con ellas penetro
Las Esferas Celestiales:
Sus Movimientos Velozes
Todo mi Estudio Suspenden;
Y aunque nunca paran, penden
Del Organo de mis Vozces.
D.M.C*

³⁹⁸ Inspiré des jardins de Versailles dirigée par André Le Nôtre (1613- 1700), jardinier du roi de 1645 à 1700, sous Louis XIV (1638-1715).

La phrase latine, les éléments de la gravure, les attributs et le poème entrent dans un jeu de correspondances. Dans cette partie, il n'est accepté d'autres types de poèmes qui ne soient religieux ou funèbres.

Quant au paratexte de l'œuvre, le changement s'opère à la deuxième page :

*Se advierte: que la dedicatoria,
Y aprobaciones de todas las
obras de Don Francisco de
Quevedo y Villegas, se halla-
rá en el primer Tomo de di-
chas obras.*

Cette seconde partie présente donc des gravures de moins bonne qualité artistique que la première mais propose un travail similaire au sujet des couronnes, des vêtements à l'antique et du paysage de second plan. De plus, les Muses conservent les mêmes attributs que dans la gravure du frontispice de la première partie. Cependant, le poème de Garcilaso de la Vega présent dans la première édition, n'est pas reproduit dans la seconde, en 1702. Les goûts ont changé, les courants et la relation à la littérature semblent s'être modifiés.

En effet, à partir du XVIII^e siècle une nouvelle mentalité s'impose en rapport avec l'anthropologie renaissante et vient rompre avec la cosmovision du monde Baroque. Cette période se caractérise par la prédominance de la raison et se fonde sur l'expérience³⁹⁹.

Dans les deux éditions il existe une volonté commune de conserver l'image d'un Quevedo éternel comme référence de la littérature classique, celle d'un poète ancré dans les normes du canon littéraire qu'il a souhaité transmettre à travers son œuvre. Toutefois, les trois gravures de la seconde édition représentent davantage le motif de la roche par comparaison avec les six précédentes de la première édition, ce qui laisse à penser que l'artiste a mis l'accent sur ce motif essentiel dans la gravure du frontispice pour faire le lien entre les œuvres.

Du premier ouvrage qui contient l'expression « *Parnaso* » de 1648 à celui de 1702, le Parnasse, ce lieu de réunion des Muses et des poètes, évolue. Certaines éditions rassemblent tantôt un lexique propre à l'aspect culturel du Parnasse, tantôt un mélange des domaines mythologiques et religieux⁴⁰⁰. *El Parnaso español, monte en dos cumbres, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas (primera et segunda cumbre)* établit une

³⁹⁹ En littérature, on cherche à exprimer de manière plus modérée les émotions et l'on met davantage en avant les normes et les règles classiques -remises au-devant de la scène grâce aux découvertes archéologiques de cette période-. De ce fait l'équilibre et l'harmonie deviennent des principes esthétiques dominants. Une œuvre doit toujours être lue en rapport avec son époque et il nous paraissait important de souligner les différences socio-culturelles entre la première et la deuxième édition.

⁴⁰⁰ Chrétiens

synthèse entre le genre sérieux, comique et « intermédiaire », dans une logique évolutive intrinsèque.

c. Vers un Parnasse « académique » ?

L'émergence des académies est l'un des phénomènes littéraires les plus caractéristiques du Siècle d'Or espagnol. Institutions éphémères, celles-ci ont eu également un caractère social et politique⁴⁰¹ considérées comme « *un mirador privilegiado para observar en términos literarios (y codificación mitológica) la negociación de poder y prestigio dentro de la estructura del mecenazgo.* »⁴⁰². L'activité de ces académies ne se centre pas uniquement sur « *la producción de poemas alabatorios* » mais fait de ces institutions des « *centros de producción propagandística* »⁴⁰³. Les fonctions du Parnasse sont donc multiples et l'objectif est d'élever la langue castillane au rang des langues grecques et latines⁴⁰⁴ et ainsi d'introduire l'Espagne au Parnasse. Enfin, il s'agit également de réunir les meilleurs auteurs afin qu'ils soient canonisés, soit dans les gravures et peintures, soit dans les éditions de leurs œuvres littéraires et ce, dans une optique de reconnaissance des artistes les plus renommés. L'image que l'on véhicule du Parnasse est celle du lieu mythique où les poètes peuvent s'inscrire dans l'histoire de la littérature de manière pérenne. Le canon et le mécénat sont deux schémas de productions littéraires de l'époque. Les œuvres de Quevedo et Góngora « *canónicos (entonces y ahora)* » paraissent dans un contexte particulier : « *Quevedo y Góngora se pueden pelear por un lugar en el Parnaso de las academias en vida mientras sus editores los ensalzan póstumamente como hitos del canon en su muerte [...]* ». En tant que première formalisation de la notion moderne de canon, le Parnasse apparaît donc comme une construction *in fieri*, quels qu'aient pu être les efforts de chaque époque pour lui conférer des traits de stabilité. Dans une

⁴⁰¹ En 1638 au Palais du Buen Retiro se déroulèrent des réunions courtisanes dirigée par Cosimo Lotti montrant qu'il existait une interconnexion entre le Parnasse et les académies. Ce Palais, centre culturel et artistique, sert à la fois de lieu de réunion physique et intellectuel, tout en consacrant une salle entière aux paysages que nous étudierons par la suite. Les poètes aspiraient à entrer dans ce cercle sélectif afin d'être couronnés par le roi Philippe IV-Apollon comme l'illustrent *El Laurel de Apolo* (1630) ou encore *Cima del Monte Parnaso* (1672).

⁴⁰² *Ibid.*, Julio Vélez-Sainz, *El Parnaso español...*, p. 111

⁴⁰³ *Ibid.*, Julio Vélez-Sainz, *El Parnaso español...* p. 149.

⁴⁰⁴ Comme le rapporte Francisco de Medina dans son introduction à *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Herrera*, fols. 8v-9r: « *I que no es imposible a nuestra lengua arribar cerca de la cumbre, donde ya se vieron la Griega y Latina, si nosotros con impiedad no la desamparásemos. [...] uno de los mejores [poetas] es Garcilaso, cuya lengua sin duda escogerán las Musas, todas las veces que uvieren de hablar Castellano* ».

perspective diachronique, la définition d'un Parnasse relève donc des tentatives de reconstruction, ou plutôt, de construction d'un passé.⁴⁰⁵

Nous avons centré le propos sur une analyse visuelle de la représentation et de la signification artistique et littéraire de l'image du Parnasse. Dans les textes comme dans les peintures et les gravures, les figurations allégoriques ont pour environnement naturel le paysage pastoral du *topos* du *locus amoenus* : les deux cimes d'une montagne, le Parnasse et ses bois de lauriers, la fontaine Hippocrène, Pégase qui lui est associée et la source Castalie, d'où jaillit l'inspiration, avec les Muses et leurs instruments de musique. Víctor Infantes a ainsi confirmé cette idée :

*[...] proporciona una cosmografía que permite establecer unas relaciones icónicas y gráficas en la que (además) interviene una textualidad superpuesta que mezcla tradiciones, altera características, bien por manejar fuentes diferentes bien por utilizar tan sólo algunos motivos específicos, o transgrede abiertamente la combinación de los elementos establecidos.*⁴⁰⁶

Image, motif ou allégorie, le Parnasse appartient aux histoires antiques que contaient les aèdes, mais c'est également un lieu qui évoque le divin, ce que ne manquent pas d'évoquer les diverses œuvres abordées. Les productions poétiques gravitant autour du Parnasse font partie d'une unité, d'un objet et d'un système littéraire d'origine antique qui a traversé l'histoire de la littérature jusqu'à nos jours.

Pour expliquer cette évolution dans le contexte particulier de l'enrichissement littéraire et artistique du début du XVII^e, ont été prises en compte les représentations visuelles du Parnasse (dessins, gravures et peintures) en nous centrant sur la fortune iconographique du thème, décrit et commenté par les mythographes Fulgence, Pérez de Moya et Vitoria.

Il était intéressant d'observer l'importance de l'ancrage mythologique de cette cordillère hellénique comme entité originelle de la création poétique sur les écrivains antiques tels que Horace, Ovide, Virgile, et italiens, comme Pétrarque, et son influence sur les poètes, écrivains et artistes des XVI^e et XVII^e siècles. Il a été intéressant de souligner la mutation de l'image

⁴⁰⁵ *La formation du Parnasse espagnol XV^e-XVIII^e siècle*, 2007, 456 pages, <http://bulletinhispanique.revues.org/181>, consulté le 20.03.13.

⁴⁰⁶ Víctor Infantes, «*A las poéticas cumbres coronadas*»: *la orogelatría impresa del Parnaso áureo* », <http://bulletinhispanique.revues.org/476>, pp. 449-472. consulté le 26.12.12

neutre du Parnasse comme recueil vers une réflexion toujours plus développée, jusqu'à devenir le lieu de la canonisation d'un auteur. L'allégorie parnassienne réside dans la mémoire littéraire en tant qu'espace du couronnement poétique mais aussi en tant qu'élément clef de la prise de conscience de l'écriture et de la volonté d'ouvrir de nouvelles voies littéraires. La route vers la cime du Parnasse s'achève par l'étape ultime de la canonisation. Le Parnasse comme image, concept, notion et enfin, canon, témoigne d'une évolution de la pensée et de la *praxis* littéraire et artistique du XVII^e et du début du XVIII^e siècle. La construction de l'histoire littéraire espagnole de cette époque s'établit sur des ouvrages compilant des œuvres de plusieurs poètes jusqu'à n'en glorifier plus qu'un en 1648 : Quevedo. Si la peinture « vit » dans la poésie grâce à sa capacité figurative et à son potentiel aussi symbolique que constructif dans le discours littéraire, Quevedo peut en être l'intermédiaire dans cette œuvre de 1648 : « *no solo era hábil en el manejo de la espada y la pluma, sino que era capaz de crear con un auténtico pincel verbal.* »⁴⁰⁷. Il a eu à cœur de rentrer dans la dimension artistique en utilisant sa plume, comme le confirme J. Adrián Sáez : « *En el caleidoscopio poético de Quevedo, la pintura (poesía muda) aparece imbricada en las letras (pintura viva) en una amplia variedad de formas y funciones* »⁴⁰⁸. Nous remarquons que la construction discursive des textes évolue peu à peu telle un instrument crucial dans le processus de canonisation de ce poète. Les normes esthétiques présentent dans *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas* de 1648, réparties en deux éditions, achèvent de définir le Parnasse de manière concrète et non plus seulement comme une abstraction, un lieu mythique : la résidence du dieu Apollon et des neuf Muses, lieu rêvé, désiré et symbolique, c'est-à-dire le paradis littéraire des artistes talentueux. Ces Muses entrent même dans des conventions représentatives dans la mesure où elles sont toujours placées dans un espace naturel, qu'il s'agisse des gravures individuelles ou du frontispice. Ainsi, l'étude de l'espace naturel et symbolique prend une place à part entière dans cette étude « parnassienne » qui rassemble la littérature et les arts plastiques et cette œuvre de 1648 peut donc être considérée comme une synthèse voire même l'acmé de l'évolution de l'image du Parnasse⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ Adrián Julian Sáez, *Entre el pincel y la pluma: boceto sobre la poesía de Quevedo y la pintura*, 2015, p. 397

⁴⁰⁸ Il poursuit en détaillant ainsi: « *la éCfrasis (manifiesta u oculta), las referencias a autores y cuadros (reales, perdidos), el uso de técnicas parejas, dilemas y desvelos similares (cómo pintar la belleza) y la defensa del arte hermana como escudo propio se cruzan en una red de relaciones artísticas que se entiende en el marco del siglo al tiempo que da fe de una etapa de alianzas y fusiones entre las artes, en una dirección que deja adivinar la obra de arte total (Gesamtkunstwerk)* ».

⁴⁰⁹ Cette consolidation hautement symbolique de l'image du Parnasse explique qu'au XVIII^e siècle le terme soit employé pour le titre d'ouvrages à visée historique de types picturaux et poétiques des siècles antérieurs dans les recueils comme le *Parnaso español pintoresco laureado*, 1715, d'Antonio Palomino (1655-1726). Cet ouvrage traite de peinture et achève bien la période car il constitue en quelque sorte la première histoire de la peinture espagnole. Puis, surgissent les premières tentatives d'histoire de la littérature espagnole néoclassiques, avec Velázquez (1599-1600) et Ignacio de Luzán (1702-1754) dans *La poética 1737* (Cf. David T. Gies, *The Cambridge history of Spanish literature*, Cambridge, 2005, chap. 18: "Eighteenth-century Neoclassicism, Philip Deacon, pp. 307-313). Plus tard, le *Parnaso español : Colección de poesías escogidas de los más*

Entre collection, imitation et inspiration, le Parnasse est donc composé, à l'image de ses deux sommets, d'un côté symbolique, imaginaire et d'un autre pragmatique, réaliste, et laisse entrevoir diverses interprétations, profanes ou religieuses. Néanmoins, ce motif reste l'allégorie d'un lieu de réunion des Muses et des poètes de l'Antiquité jusqu'à nos jours.

célebres poetas castellanos de Juan López de Sedano (1729-1801) de 1768 expose l'une des premières anthologies à vocation véritablement rétrospective des plus célèbres poètes castillans qui composèrent le Parnasse espagnol.

Chapitre 2 : Le motif du rocher dans la poésie de Góngora

1. Góngora et la représentation poétique du paysage dans la *Fábula de Polifemo y Galatea* - a. Le motif de la roche : apparition, association et symbolique - 2. Góngora et le paysage dans *Las Soledades* - a. Emploi et symbolique du lexique du paysage dans la « *Soledad primera* » - b. Présence et symbolique du motif du rocher - c. La symbolique du motif du rocher dans les paysages de la « *Soledad segunda* » - 3. La représentation dramatique du paysage dans *Las Soledades*

Quelques décennies plus tôt, Góngora choisit pour cadre privilégié de son expression poétique une nature bucolique et une exploitation très personnelle du paysage.

Sur ce point précis, l'écriture gongorine a donné lieu à une infinité d'interprétations critiques. Dans son ouvrage, Humberto Huergo qualifie Góngora de « *poeta bucólico* » et selon lui, les récits que contiennent la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) et les *Soledades* (1613) se déroulent dans une « *Arcadie inocente y feliz en la que coexisten el mito de la Edad de Oro* ». Plusieurs intellectuels comme Noël Salomon ont fait valoir que « *la primera Soledad describe la vida idealmente feliz y bella en su simplicidad, de unos cabreros [...] la segunda Soledad evoca aquélla, no menos perfecta estéticamente, de unos pescadores* ». Nous nous attacherons à comprendre comment Góngora met en jeu une certaine vision de la nature et des éléments qui la composent dans le langage poétique de ces deux œuvres et donc dans sa manière d'organiser et de représenter le paysage.

1. Góngora ou La représentation poétique du paysage dans la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612)

Le cadre mythologique permet à Góngora d'introduire un certain contexte dans l'esprit du lecteur. L'évocation de personnages ou de situations tirées de la tradition gréco-latine se

prête à instaurer un cadre naturel. De fait, la manifestation des éléments en lien avec les personnages trouve une place logique dans le texte. L'histoire du *Polifemo* se centrant sur la fille d'une divinité marine sicilienne, la belle nymphe Galatea et sur le cyclope Polifemo, fils de Poséidon, il semble évident que l'eau soit un élément essentiel dans le récit. Nous en tiendrons donc compte en étudiant le motif du rocher, en considérant comment ce dernier est imbriqué dans le paysage et en s'employant à saisir la portée symbolique de ce motif.

La roche est un élément important par l'histoire même que donne à lire et à imaginer Góngora. En effet, la colère de l'amoureux Poliphème lorsqu'il découvre Galatée dans les bras du bel Acis⁴¹⁰ a pour conséquence la mort de l'être aimé, écrasé par un énorme rocher. La fin du récit présente une métamorphose des larmes du chagrin de Galatée en eau ruisselante jusqu'à l'océan qui lave le sang de son bien-aimé jaillissant de la roche, aidée des divinités maritimes, parmi lesquelles sa propre mère, Doris⁴¹¹. Le lien entre l'élément liquide et solide est donc important et la symbolique que recouvre la roche dans le récit trouve donc bien sa signification et sa portée au cœur de la narration.

a. Le motif de la roche : apparition, associations et symbolique

Lorsqu'apparaît le mot « *montaña* »⁴¹² pour la première fois, il est associé à un lieu physique existant, « *Trinacria* », rappelant les trois caps de la Sicile mais désignant aussi symboliquement la Méduse ou Gorgone qui ne présage en rien un *locus amoenus*. Le lexique qui suit, « *fiera* », « *crueldad* », « *feroz* » « *en los bosques era mortal horror* » ne crée pas non plus l'image mythique d'une Arcadie bien heureuse alors que le lecteur pourrait s'attendre à un récit mythologique bucolique. Ces étapes permettent d'instaurer peu à peu l'idée d'un paysage différent de celui qui est traditionnellement idéalisé et donné comme paradisiaque.

Il en est de même avec l'expression « *roca* » d'abord mentionnée à la strophe quatre : « *Allí una alta roca / mordaza es a una gruta de su boca.* ». La roche désignée par le poète, associée à deux entités effrayantes pour les hommes, appartient à une ancienne ville de l'extrême

⁴¹⁰ http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fabula-de-polifemo-y-galatea--0/html/fedcc184-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_, « Amor quiere que sea / tálamo de Acis ya y de Galatea », v. 335-336

⁴¹¹ v. 493-496: « Con lágrimas la ninfa solicita / las deidades del mar, que Acis invoca; / concurren todas, y el peñasco duro / la sangre que exprimíó, cristal fue puro ».

⁴¹² *Ibid.*, pp. 232-234

occident de la Sicile, Lilibeo. Il s'agit de Vulcain, dieu romain du feu, et d'un monstre terrifiant résultant de l'union entre Gaïa (la mère terre) et Tartare, le lieu le plus profond et le plus inhospitalier de l'infra-monde antique, royaume du dieu Pluton, « *bóveda o de las fraguas de Vulcano, / o tumba de los huesos de Tifeo* ». Dans cette strophe, le lexique oriente le lecteur vers un *locus horridus* et la strophe suivante maintient le lecteur dans la même atmosphère. La roche est présente sous diverses formes comme en témoignent les expressions « *caverna* » et « *peña* » au vers 37, précédant « *cumbres asperas* », « *montes* » et « *peñasco* » des vers 46 à 48. La strophe sept poursuit l'association entre l'élément solide et liquide comme nous l'évoquions dans *Les Solitudes* : « *Un monte era de miembros eminente / este que, de Neptuno hijo fiero* »⁴¹³. Le dieu Neptune, dieu des mers, des océans et des fleuves, dont le fils est Triton, dieu marin et messager des flots, est associé à un mont sur lequel nous n'avons pas davantage de précisions. L'indéfini « un » renvoie à un aspect généralisant.

Dieu des eaux vives, Neptune règne sur ce relief. C'est à la strophe neuf que surgit à nouveau la Trinacrie, témoin de la fureur du personnage Poliphème, contrastant avec les éléments naturels et mythologiques évoqués aux vers 327-328 : « *si roca de cristal no es de Neptuno, / pavón de Venus es, cisne de Juno.* ». La fin du poème révèle que l'élément rocheux est symbole de mort, comme nous l'évoquions plus haut. C'est le cas au vers 342, « *la cerviz oprimió a una roca brava* », mais aussi aux vers 345-347 : « *Árbitro de montañas y ribera, / aliento dio, en la cumbre de la roca, / muerta de amor, y de temor no viva* ». La nature semble tourmentée par ce qui vient d'arriver et s'instaure alors une étroite relation entre cette dernière et Galatée :

*¿Qué mucho, si de nubes se corona
por igualarme la montaña en vano,
y en los cielos, desde esta roca, puedo
escribir mis desdichas con el dedo?*⁴¹⁴

Le lexique de la violence est omniprésent et la roche reste associée à la fureur de Poliphème qui s'en sert telle une arme :

*Con violencia desgajó infinita,
la mayor punta de la excelsa roca,
que al joven, sobre quien la precipita,
urna es mucha, pirámide no poca.*⁴¹⁵

⁴¹³ v. 49-50

⁴¹⁴ v. 413-416

⁴¹⁵ v. 489-492

2. Góngora et la représentation dramatique du paysage dans *Las Soledades*

On constate que dans *Les Solitudes*, deux éléments témoignent du rapport étroit avec la nature. Tout d'abord, nous savons que le poète a eu pour projet de diviser *Las Soledades* en quatre parties : « *Soledad de los campos* », « *Soledad de las riberas* », « *Soledad de las selvas* » y « *Soledad del yermo* »⁴¹⁶. Même si cette idée n'a pas abouti, ce désir d'assigner un titre à chaque partie se rapportant à la nature porte à croire que Góngora favorisait déjà une exploration multiple du paysage dans son œuvre. Mercedes Blanco dans son article intitulé « Les Solitudes de Góngora : une poétique du paysage »⁴¹⁷ montre que la poésie gongorine porte un regard particulier et particulièrement développé sur le paysage. Elle évoque un « déchaînement passionnel de la nature » et avance l'idée d'une forme baroque de l'écriture gongorine comme moyen de représenter les éléments naturels. Elle fait référence à une « dramatisation du paysage », à un dynamisme hyperbolique et à une agitation pathétique, qui soulignent, accompagnent ou amplifient celle des figures. L'ordre des éléments est bouleversé, exagéré au point de créer un nouvel ordre de la nature à partir du lexique vers la suggestion visuelle⁴¹⁸.

Si le paysage peut être à ce point métamorphosé, quels sont les procédés qui conduisent à ces changements ? En vertu de ce regard, intéressons-nous à présent au lexique qui permet d'en justifier l'usage dans *Les Solitudes*.

a. Emploi et symbolique du lexique du paysage dans la « *Soledad primera* »

Dans la « *Dedicatoria al Duque de Béjar* », les premiers vers font entrer le lecteur *in medias res* dans une nature hostile aux obstacles difficilement franchissables pour le « *peregrino* ».

[...]
muros de abeto, almenas de diamante,
bates los montes, que de nieve armados,

⁴¹⁶ Seules deux parties nous sont connues et la deuxième partie est inachevée.

⁴¹⁷ *Op. cit.*, *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, p. 117-138,

⁴¹⁸ Les chroniques racontent que Claude Debussy (1862-1918), après avoir écouté *Le Sacre du Printemps* d'Igor Strawinsky (1882-1971), se servit de l'oxymore gongorine « *hermosa pesadilla* » lorsqu'il donna son avis.

*gigantes de cristal los teme el cielo,
donde el cuerno, del eco repetido,
fieras te expone, que al teñido suelo
muertas pidiendo términos disformes,
espumoso coral le dan al Tormes!*⁴¹⁹

Ces reliefs naturels qui renforcent la perspective sont poétisés et comme le précise Nadine Ly, « l'image des montagnes enneigées, semblables à des murailles de sapin aux créneaux de diamant, remotive l'image première des piques, dont les longs manches de bois, *fresno* ou, par analogie non réaliste, *abeto*, sont également couronnés de pointes métalliques brillantes comme le diamant »⁴²⁰. De plus, les premiers vers de la «*Soledad primera*», mettent en avant une «*estacion florida*», promesse d'une nature avenante. Cette idée est nuancée aux vers suivants :

*Del siempre en la montaña opuesto pino
al enemigo Noto,
piadoso miembro roto,
breve tabla, delfín no fue pequeño
al inconsiderado peregrino,
que a una Libia de ondas su camino
fió, y su vida a un leño.
Besa la arena, y de la rota nave
aquella parte poca
que le expuso en la playa dio a la roca;
que aun se dejan las peñas
lisonjear de agradecidas señas.*

Comme l'explique Florence Dumora, le personnage « est véritablement “ rendu », “ vomit ” par la mer, comme s'il en renaissait »⁴²¹ :

*Del Océano pues antes sorbido,
y luego vomitado
no lejos de un escollo coronado
de secos juncos, de calientes plumas,
alga todo y espumas,
halló hospitalidad donde halló nido
de Júpiter el ave.*

⁴¹⁹ Cf. vv. 6-12, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/soledades--0/html/fedc9aec-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

⁴²⁰ Nadine Ly, *La grande clarté des Soledades. De l'imitation à l'intertextualité : traditio*, p. 67-80, <https://books.openedition.org/pumi/1338?lang=fr>, consulté le 17.05.2021

⁴²¹ Florence Dumora. « L'île de la Première Solitude de Góngora : une poétique du renouveau ». *Savoirs en Prisme*, Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP), 2012, Images et Insularité, pp.201-223, p. 191

L'humanité du pèlerin⁴²² « s'exprime immédiatement par le biais d'un acte de gratitude, adressé aux éléments naturels (le roc et la plage) à qui il doit son salut »⁴²³. Góngora instaure donc dès le début une relation privilégiée entre le personnage et le paysage qui l'entoure.

Plus loin dans le poème, on remarque⁴²⁴ que les levers et couchers de soleil reçoivent un traitement poétique particuliers :

*No bien pues de su luz los horizontes,
que hacían desigual, confusamente
montes de agua y piélagos de montes,
desdorados los siente,
cuando, entregado el mísero extranjero
en lo que ya del mar redimió fiero,
entre espinas crepúsculos pisando*⁴²⁵
[...]

Cette fois-ci, Góngora, l'« Homère espagnol », « *no recurre a la alusión mitológica –que será más utilizada en la descripción de amaneceres– sino que opta por una presentación sin filtros tópicos del atardecer* ». Il utilise des images basées sur des éléments naturels : « *horizontes desdorados, crepúsculos* » et cette « *vacilación entre el recurso mitológico convencional y la descripción imaginativa a partir de realidades será [...] una constante en todo el poema.* ». Nous arrêter sur ce point permet de comprendre le fonctionnement et l'utilisation d'un élément constitutif des paysages évoqués dans l'œuvre. Voyons à présent comment sont mis en place les autres éléments naturels. Le fleuve est personnifié, fils des monts d'où il tire son origine, et suscite l'admiration du pèlerin :

*Muda la admiración habla callando,
y ciega un río sigue que, luciente
de aquellos montes hijo,
con torcido discurso, aunque prolijo,
tiraniza los campos útilmente;
orladas sus orillas de frutales,
quiere la Copia que su cuerno sea,
si al animal armaron de Amaltea
diáfanos cristales;
engazando edificios en su plata,*

⁴²² Marie-Claire Zimmermann a fait l'inventaire du lexique employé pour désigner le personnage : « Héros unique, central, le voyageur est d'abord ce *peregrino*, ce pèlerin (v. 19, 182, 507), que la critique française désigne souvent sous le terme de pérégrin ; puis un *extranjero* (v. 46, 351, 531) ; un *forastero* (v. 139, 515) ; *mancebo* (v. 90) ; *joven* (v. 34, v. 268). D'après le nombre de références et la place des mots dans l'action et dans les images, le personnage est surtout un voyageur inconnu, étranger, venu d'ailleurs, à la fois jeune et malheureux. », « La voix du locuteur dans la Soledad primera de Luis de Góngora », p. 51-66.
<https://books.openedition.org/pumi/1335>.

⁴²³ Florence Dumora poursuit ainsi : « L'attache de cet homme à la vie est fondamentalement païenne, et on assiste à un culte de la nature de type primitif, c'est-à-dire dans lequel le contact avec les éléments est perçu comme fondateur, vital et donc digne d'une dévotion particulière. Le narrateur-poète omniscient sertit de mythologie la représentation de cet homme re-né, instituant de cette manière la distance nécessaire à la profondeur du champ narratif entre la première personne et la troisième personne et leurs univers respectifs ».

⁴²⁴ Joaquín Roses, « *El género de las Soledades y las descripciones cronográficas* », p. 35-50

⁴²⁵ Luis de Góngora y Argote, Soledades, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/soledades--0/html/fedc9aec-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html, v. 42-48.

*de muros se corona,
rocas abraza, islas aprisiona,
de la alta gruta donde se desata
hasta los jaspes líquidos, adonde
su orgullo pierde y su memoria esconde.*⁴²⁶

Le fleuve semble dominer le paysage, être l'élément principal qui contrôle l'ensemble des éléments naturels. L'eau, source de vie, leur donne naissance, les nourrit et les empêche de dominer à leur tour d'autres composantes de la nature. Dans cette étape du poème, le fleuve est « maître à bord ».

b. Présence et symbolique du motif du rocher

Dans la première partie, Góngora utilise un sens métaphorique de cette expression au vers 44 : « *montes de agua y piélagos de montes* ». Nous retrouvons ce rapprochement entre l'éléments solide et l'élément liquide au vers 437 : « *murarse de montañas espumosas* » et le poète renouvelle cette approche en inversant le système des valeurs de ce motif montagneux aux vers 52 à 61 :

*Vencida al fin la cumbre,
del mar siempre sonante,
de la muda campaña
árbitro igual e inexpugnable muro,
con pie ya más seguro
declina al vacilante
breve esplendor del mal distinta lumbre,
farol de una cabaña
que sobre el ferro está en aquel incierto
golfo de sombras anunciando el puerto.*

Ensuite, le franchissement des obstacles naturels se fait plus facilement et le pèlerin semble pouvoir avancer plus commodément :

[...] *Y recelando
de invidiosa bárbara arboleda
interposición, cuando
de vientos no conjuración alguna,
cual haciendo el villano
la fragosa montaña fácil llano*⁴²⁷
[...]

⁴²⁶ *Ibidem*, v. 197-211

⁴²⁷ v. 64-69

Le plus jeune des personnages admire le paysage en faisant allusion à la mythologie gréco-latine et en personnifiant les éléments naturels tels que « *los peñascos* » au vers 253 et en évoquant l'abondance issue de l'élément aquatique :

*Tantas al fin el arroyuelo, y tantas
montañas da el prado, que dirías
ser menos las que verdes Hamadrias
abortaron las plantas:
inundación hermosa
que la montaña hizo populosa
de sus aldeas todas
a pastorales bodas.⁴²⁸*

c. La symbolique du motif du rocher dans les paysages de la « *Soledad segunda* »

La manière dont Góngora aborde le paysage nous interpelle. En effet, Góngora use d'une technique descriptive qu'il serait possible de qualifier d'impressionniste voire de pointilliste. Le poète dirige le lecteur en lui laissant des indices afin qu'il parvienne à la solution, c'est à dire qu'il accède au sens ; et bien qu'il ne laisse que des pistes d'associations d'idées, les ébauches d'images concrètes se dessinent peu à peu dans l'esprit du lecteur. En témoignent les vers 275 à 278 :

*A pocos pasos le admiró no menos
montecillo, las sienas laureado,
traviesos despidiendo moradores
de sus confusos senos*

Dans le poème parmi les éléments du paysage, le motif particulier du rocher, est présenté sous différentes formes. Plusieurs moments conjuguent cet élément et l'eau, qui lui est opposée, et nous relevons ces deux éléments antithétiques dans leur ordre d'apparition dans le poème.

Le vers 41 « *ondas endurecer, liquidar rocas* » renouvelle l'approche de l'élément liquide et solide déjà évoqué aux vers 44, 52-61 et 437 de la « *Soledad primera* » que nous retrouvons aux vers 163-164 : « *urna suya el Océano profundo, / y obeliscos los montes sean del mundo* ».

⁴²⁸ v. 254-266

D'après Díaz de Rivas, ces vers renvoient à Lucain, à Sénèque, à Martial mais aussi à Sannazar, à Bernardo Tasso, à Marino, à Alciat, et à Bartolomé Leonardo de Argensola⁴²⁹. Ensuite, la formule gongorine au vers 368 fait référence à une mer de marbre : « *en mármol engastada siempre undoso* » qui renvoie à Virgile, Lucrèce, Catulle, Ennius, Silius Italicus, « revus et magistralement transfigurés, comme le montre parfaitement Robert Jammes »⁴³⁰. Nadine Ly précise que bien que le poète s'imprègne de la tradition littéraire des siècles passés et de ses contraintes d'écriture, il innove. Toutefois, elle ajoute que cette innovation « modifie et la source érudite et la traditionnelle vision pétrifiée de la mer » et cela permet de comprendre que « source et vision se maintiennent jusqu'à la fin du vers et jusqu'à l'irruption de l'adjectif *undoso* qui fait de la masse marmoréenne une masse liquide ». Elle précise que cette vision « offre le double spectacle saisissant de la mer, vue comme matérialité solide – marbre – où s'enchâsse l'île verte, et non-marbre éternellement figé dans les ondulations et les mouvements de sa matérialité fluide ». Góngora dessine donc non seulement un paysage moderne, que l'on qualifierait aujourd'hui de surréaliste en renversant les codes et les images voire les *topoi*, en portant un intérêt particulier « au lexique, aux “images” et à l'ingénieuse correspondance des significations », mais accorde aussi son intérêt « aux accords paronymiques offerts par la configuration même des mots espagnols » donc à l'analogie sémiotique qui « devient le fondement linguistique de l'analogie sémantique ». Le poète imprime « au spectacle de l'architecture resplendissante l'harmonie secrète d'un spectacle musical qui relève d'une analyse matérielle, acoustique, sémiotique et sémantique du langage ». Puis, les vers 396-399 rappellent l'idée d'obstacles à franchir par le personnage et le relief rocheux prend alors plusieurs formes :

*a pesar de mi edad, no en la alta cumbre
de aquel morro difícil (cuyas rocas
tarde o nunca pisaron cabras pocas,
y milano venció con pesadumbre),
sino desotro escollo al mar pendiente*⁴³¹

Alors que les vers 441 à 444 mettent les rochers en valeurs, hyperbolisés grâce à l'expression « *sublimes rocas* » : « *Rindiose al fin la bestia, y las almenas/de las sublimes rocas salpicando,* », les vers suivants en dégradent l'image : « *las peñas embistió, peña escamada, / en ríos de agua y sangre desatada.* ».

⁴²⁹ *Ibidem*, Nadine Ly : « La deuxième Solitude présente quelque 20 références de moins que la première (52 environ contre 72 pour la première), ce qui pourrait traduire une émancipation globale marquée vis-à-vis de la tradition littéraire héritée. Mais les notes de Robert Jammes m'ont surtout permis d'observer que bien des références présentes dans le poème gongorin étaient déjà devenues traditionnelles dans la poésie latine ou dans la poésie italienne ».

⁴³⁰ *Ib.*, Nadine Ly

⁴³¹ v. 388-400

Durant le dialogue entre Micón et Lícidas, une nouvelle symbolique apparaît, faisant comprendre au lecteur que la pierre renvoie à la pérennité des éléments face au passage du temps sur l'homme, à travers l'emploi de l'expression : « *el tiempo vuela* » qui fait référence au « *tempus fugit* » de Virgile :

LÍCIDAS

*Esta en plantas no escrita,
en piedras sí, firmeza honre Himeneo,
calzándole talares mi deseo,
que el tiempo vuela. Goza pues ahora
los lilios de tu aurora,
que al tramontar del Sol mal solicita
abeja aun negligente flor marchita.*⁴³²

Dans la réponse qu'il fait à Lícidas, Micón tente de lui prouver le contraire et de remettre en cause cette loi immuable de la nature en cherchant donc à dépasser le temps et ce qui est inscrit dans la roche :

MICÓN

*Si fe tanta no en vano
desafía las rocas donde impresa
con labio alterno mucho mar la besa,
nupcial la califique tea luciente.
Mira que la edad miente,
mira que del almendro más lozano
Parca es interior breve gusano.*⁴³³

Un rapprochement peut à nouveau se faire entre l'élément rocheux et l'élément liquide dans la mesure où Góngora mentionne les roches puis la mer. Ce rapprochement se retrouve également aux vers 417-418 : « *Tal vez desde los muros destas rocas / cazar a Tetis veo* » puis ensuite aux vers 624-625 : « *si Tetis no, desde sus grutas hondas, / enfrenara el deseo.* ». La Néréide Thétis évoquée deux fois semble être en lien avec les murs des roches ou les grottes. Le poète ne mentionne pas cette nymphe marine et l'élément rocheux par hasard, comme si de l'opposition entre la naïade des mers et l'élément solide naissait une relation particulière. Nous retrouvons une association entre ces deux éléments aux vers 686-687 : « *Dejaron pues las azotadas rocas, / que mal las ondas lavan* ».

Plus loin, les vers 691-701 permettent de comprendre le regard gongorin sur le rocher :

*en la cumbre modesta
de una desigualdad del horizonte,
que deja de ser monte
por ser culta floresta,*

⁴³² v. 598-604

⁴³³ v. 605-611

*antiguo descubrieron blanco muro,
por sus piedras no menos
que por su edad majestiosa cano;
mármol, al fin, tan por lo pario puro,
que al peregrino sus ocultos senos
negar pudiera en vano.*

L'oxymore « *cumbre modesta* » devient un relief qui n'a pas particulièrement d'importance dans cet horizon inégal et disproportionné. Cet élément, bien que mentionné, n'est pas mis en valeur et perd de son sens intrinsèque. Le paysage se transforme sous les yeux du lecteur pour devenir au vers suivant une « *culta floresta* ». Le mont n'est plus un relief rocheux mais devient une autre composante du paysage : une forêt, et révèle une construction humaine qui renvoie au minéral « *piedras* » et à l'élément solide, le marbre, déjà évoqué précédemment. Góngora semble révéler ici la « toute la puissance de son originalité créatrice »⁴³⁴. Le poète donne à imaginer au lecteur un paysage qu'il a choisi de décrire par un biais particulier. En effet, comme l'explique Florence Dumora : « L'œil du pèlerin, qui opère en véritable “ caméra ”, déploie devant nos yeux, par le biais du langage poétique du narrateur, des paysages à proprement parler majestueux qui témoignent de la sensibilité du “ protagoniste ” autant que de sa posture contemplative et de son imprégnation parfaite de la culture mythologique. ». Elle ajoute une remarque que nous avançons dans les chapitres précédents : « La disposition de l'esprit et des sens, garante d'une telle réceptivité, retrace la démarche même du poète dans son processus d'écriture (*inventio* avec la part d'imagination, création d'images et *dispositio*). ». Allant plus loin dans l'analyse, elle termine ainsi son propos :

Or comme nous l'avons dit, sa fonction de narrateur lui permet de s'abstenir presque entièrement d'être une première personne dans un poème où, pourtant, la subjectivité est fondamentale. Il est légitime de penser que l'expression du moi-poète se trouve projetée dans la subjectivité de l'autre, la troisième personne, pour l'explorer. C'est ainsi que la rencontre qui fait “ aller le moi vers l'autre ” est le principe même de l'*inventio* de ce texte et d'une transitivité interne qui fonde la transitivité du poème, entendue comme impératif de communication⁴³⁵.

Le procédé utilisé dans cette œuvre permet d'accorder une disposition privilégiée à un moi poétique particulier, met en valeur le paysage et par conséquent une certaine sensibilité à la nature. L'expression et donc la représentation du moi poète permet « d'accueillir et de recevoir la nature, quelle que soit sa mise en scène »⁴³⁶. Comme le confirme Jean Canavaggio, un véritable travail s'opère entre l'auteur et le lecteur, une connivence entre le poète et le lecteur. Il poursuit en précisant que le choix lexical et syntaxique du poète fonctionne à la manière de

⁴³⁴ *Ibid.* Nadine Ly

⁴³⁵ *Ididem*, Florence Dumora, p. 189

⁴³⁶ *Ibid.* note 3

celui d'un artiste ; « loin de s'abaisser à copier campagnes et prairies nous apparaît au contraire attentif à distinguer plans et volumes, à jouer des contrastes et des dégradés, à rendre le mouvement qui anime chaque scène, dans une tension constante de l'écriture entre le choix du détail précis et la vision d'ensemble »⁴³⁷.

Notons que « le décor », selon Jean Canavaggio, « n'est pas le simple déferlement de près, plages et forêts » et que le paysage décrit dans le texte gongorin « obéit à une dynamique qui épouse le mouvement du récit tout en enchaînant dans sa trame les paysages que nous découvrons tour à tour ». L'article conclut sur le fait qu'il ne s'agit pas de « vignettes que le poète se serait plu à ciseler à la façon d'un Parnassien » mais plutôt d'un « univers complexe, agencés, si l'on veut, à la façon des parties d'un ample discours ». Jean Canavaggio apporte la précision selon laquelle leur enchaînement ne correspond pas à « une progression purement mécanique : la logique dont il procède renvoie davantage à une métaphysique, en tant qu'elle s'identifie à la gravitation du pèlerin ». La posture contemplative et le point de vue particulier du héros permettent de gouverner chaque fois la mise en perspective du cadre où elle s'inscrit et, par voie de conséquence, la configuration du décor qui l'accueille. Cette remarque est intéressante dans la mesure où le personnage influence bien le paysage qui l'entoure :

On aura compris que la progression évoquée et qui devait conduire le pèlerin de la paix des champs à l'âpreté des déserts appelait un corollaire tout naturel : un approfondissement de ce sentiment même, qu'on peut déjà observer dans ce qui nous est parvenu du poème et qui, en particulier, informe au début de la deuxième solitude, le chant du naufragé. Mais si conventionnelle qu'elle puisse nous paraître, cette *soledad* n'en commande pas moins l'architecture du poème, tout en donnant sa véritable profondeur à un paysage qui n'est plus simplement un décor.

Ainsi que l'affirme Jean Canavaggio dans son analyse, le paysage tient un rôle particulier et n'est pas « simplement un décor ».

3. La représentation dramatique du paysage dans *Las Soledades*

Dans *Les Solitudes*, le paysage est mis en scène et peut être apparenté au genre théâtral dans la mesure où le lexique utilisé est hyperbolisé et dramatique. Mercedes Blanco évoque justement un « déchaînement passionnel de la nature » et avance l'idée d'une forme baroque de

⁴³⁷ Jean Canavaggio, « La construction du paysage dans la Première Solitude » de Góngora, dans Michel Collot (éd.), *Les enjeux du paysage*, 1997, p. 139-155

l'écriture gongorine comme moyen de représenter les éléments naturels. Elle fait référence à une « dramatisation du paysage », à un dynamisme hyperbolique et à une agitation pathétique, qui soulignent, accompagnent ou amplifient celle des figures. Elle évoque aussi un « art comme tel qui se donne à voir et à admirer dans sa saisie d'une nature non purement humaine » et insiste sur le travail des images grâce à l'emploi d'un lexique particulier, de la métaphore, ainsi que du rythme et du son, comme elle le détaille ainsi :

(...) [l'] unité de la représentation comme paysage peut avoir lieu également en absence de figures humaines comme dans la description souvent commentée du fleuve dans la première solitude, ou celle de l'estuaire au début de la seconde. Dans l'un ou l'autre cas, cette unité de la représentation s'obtient au prix d'une dislocation de la syntaxe, d'une infraction aux usages qui régissent l'emploi du lexique et des tropes, d'une rupture avec les normes ou les pratiques courantes, qui entraînent une obscurité du texte.

Le XVII^e siècle est le siècle du triomphe du paysage en peinture comme en poésie, et « marque (...) l'exhibition d'une subjectivité ». Mercedes Blanco rappelle que le paysage, « dans ses différentes modalités (*vedute, paesi, prospettive*) », parvient à « revendiquer un statut d'égalité avec la peinture d'histoire dans une période qui coïncide approximativement avec celle où furent écrites les *Solitudes* ». Une étroite relation émerge entre « l'ascension du paysage » et cette œuvre de Góngora, comme le souligne l'abbé de Rute Fernández de Córdoba, « l'un meilleurs défenseurs des *Solitudes* ». Ce dernier compara le poème à une toile flamande (*un lienzo de Flandes*), où seraient peints magistralement « mille sortes d'exercices rustiques, hameaux, huttes, prairies, forêts, mers, estuaires, fleuves, rivières, animaux terrestres, aquatiques et aériens ». Robert Jammes, dans son édition de 1993 prenait appui sur ce témoignage *La chute d'Icare* de Bruegel, du Musée National de Bruxelles, et *La moisson*, du Metropolitan Museum de New-York. De son côté, Antonio Carreira soutient l'affinité entre les *Solitudes* et le paysage hollandais du XVII^e siècle, citant les noms de Hobbema, van Ostade, les deux Van Ruysdael » rapprochant la poésie de Góngora de l'œuvre de Rubens. L'historien de l'art Emilio Orozco insistait sur cette affinité entre le poète et le grand maître du baroque européen tissant lui aussi un lien avec l'art graphique et visuel. Les critiques établissent un rapprochement entre les deux domaines, la littérature et la peinture, à travers la représentation des paysages réalisée par Góngora qui s'ouvre à l'expression de la nature agreste, campagnarde et maritime, offrant au lecteur des images de montagne et de mer. A ce propos, Jean Canavaggio insiste sur la portée de cette œuvre, dans *La construction du paysage dans la première Solitude de Góngora* ⁴³⁸, en évoquant le rôle majeur qui revient à l'auteur des *Solitudes* ». Il va plus loin

438 *Ibidem*, Jean Canavaggio

en affirmant que « ce poème est apparu d'emblée comme le texte fondateur d'une poésie nouvelle » :

Il inscrit le parcours d'un mystérieux pèlerin au sein d'une nature dont l'harmonie, parfois altérée par le caprice des éléments s'accomplit dans un *locus amoenus* qui emprunte ses éléments à la lyrique gréco-latine, remodelée par la poésie de la renaissance. Toutefois, au regard de la tradition qui a consacré ce lieu, on constate une subversion de l'argument du poème par le décor où il se situe.

Il évoque la « profusion de lieux qui transcende le parcours du naufragé et confère son véritable mouvement au poème », puis ajoute un élément essentiel. Il ne s'agit pas d'une « simple accumulation d'éléments naturels » ou encore d'« éléments arbitrairement rassemblés » puisque chacun « requiert au contraire d'être situé non seulement dans la trame de l'histoire, mais dans la texture même du poème. Le naufragé qui quitte la mer et arrive sur la terre change d'espace. Il rencontre et affronte l'élément solide dont il doit contourner les obstacles comme il l'a fait en mer. Si nous soulignons l'importance de l'eau, antithèse de la matière rocheuse, c'est pour mieux mettre en lumière un élément qui semble faire l'unité de l'œuvre, le fleuve. Selon Jean Canavaggio, ce dernier :

[...] détermine en quelque sorte l'ordonnance du poème ; c'est lui dont les méandres unissent les monts qui l'ont vu naître aux campagnes qu'il arrose et féconde de ses eaux ; c'est lui qui s'orne des marques de l'action des hommes (vergers, demeures, remparts) ; c'est lui enfin qui inscrit dans cet espace ainsi remodelé une histoire toujours recommencée : celle que déroule son cours sinueux depuis le lieu de sa naissance jusqu'aux flots où il se perd.

Cette ultime remarque fait particulièrement sens dans notre travail : « Cette réunion d'éléments qui excluent toute localisation référentielle traduit un point de vue spécifique, et c'est par rapport à lui qu'ils composent une manière de paysage ». En effet, les lieux communs sont convoqués et grâce à un *u-topos* qui donne une portée universelle au poème. D'une façon personnelle, Góngora agence et met subtilement en valeur les éléments qui composent le paysage. Même si elle est terrible, la nature se transforme comme le montrent les vers 488 à 495 :

*Onda pues sobre onda levantada,
montes de espuma concitó herida
la fiera, horror del agua, cometiendo
ya a la violencia, ya a la fuga el modo
de sacudir el asta,
que, alterando el abismo o discurriendo
el océano todo,
no perdona el acero que la engasta.*

Est-ce une transformation réelle ou imaginaire de la part du regardant ? Les expressions « *montes de agua* » relevées au début de la « *Primera Soledad* » se sont muées en « *montes de espuma* » et l'eau est associée à une situation horrible. De manière récurrente, l'élément

rocheux est presque sans cesse associé à l'élément aquatique. La peur suscitée par l'eau, « *el horror del agua* » et le souvenir du naufrage passé dramatisent la situation. Il s'agit ici d'un moment s'apparentant à un *locus horridus* présenté avec toute la violence qui caractérise le lieu commun.

Le paysage littéraire établit donc un cadre propice à l'imagination d'un certain type de paysage et nous remarquons combien Góngora s'ouvre à l'expression de la nature agreste et campagnarde avec l'évocation de la mer et de la montagne, sans que les caractéristiques de cette nature ne s'apparentent au *locus amoenus*.

De façon remarquable, Góngora introduit la nature et les éléments qui la composent dans son langage poétique, comme en témoigne sa façon de représenter le paysage et d'aborder sa représentation dans Les *Soledades*. Comme nous l'avons relevé, la poésie gongorine porte un regard développé sur le paysage dramatisé, en s'appuyant sur un lexique recherché. L'aspect rocheux se modifie et accompagne la violence des sentiments. Nous avons examiné la symbolique du motif du rocher dans la première partie de cette œuvre mais aussi dans la « *Soledad segunda* ». Le poète utilise une technique descriptive qui permet au lecteur de conserver un certain imaginaire grâce à l'instillation de pistes symboliques, d'images et de concepts, voire de *topoi*. La représentation dramatique du paysage dans *Les Solitudes* est perceptible à travers le lexique du *locus horridus*. La représentation poétique du paysage dans la *Fábula de Polifemo y Galatea* fait apparaître le motif polymorphique de la roche en lien avec le motif aquatique. Cela renforce l'aspect symbolique d'un duo-duel qui fonctionne pour intensifier l'écriture intentionnellement dramatique du poète. Pour continuer sur la représentation dramatique du rocher, entre imaginaire et réalité concrète, considérons la manière dont certains peintres ont abordé la problématique du paysage. La sensibilité picturale indéniable qui se retrouve dans les poèmes de Góngora relie l'art de ce dernier à celui du Greco que le poète affectionnait particulièrement. L'*ut pictura poesis* si influent dans les arts à cette

époque et l'aspect visuel de l'écriture gongorienne rejoignent l'expression symbolique de la peinture du Greco.

Chapitre 3 : Le paysage dans la peinture du Greco à Velázquez

1. Entre la représentation urbaine, naturelle et irréelle chez le Greco - a. Représentation et liberté - b. Représentation et identité - c. Quelle vision topique adopter : *locus amoenus* ou *locus horridus* ? - d. Le paysage en arrière-plan, une représentation symbolique - 2. Le rocher, support et motif de réconfort - 3. S'élever pour mieux dominer ? - a. Entre protection et domination - b. Paysages imaginaires, fantasmés ou concrets ? - c. Les portraits équestres du Buen Retiro

*Creta le dio la vida, y los pinceles
Toledo, mejor patria donde empieza
a lograr con la muerte, eternidades
Hortensio Félix Paravicino⁴³⁹*

Ce sonnet d'Hortensio Félix Paravicino dont Le Greco peint le portrait en 1609, laisse imaginer l'étroite relation entre le peintre et sa ville d'adoption.

Lorsque nous confrontons le motif réel, concret et observé, avec sa représentation, c'est pour mieux comparer l'espace représenté et l'espace de la représentation. Questionner le paysage revient à questionner la représentation du paysage donc du territoire qui devient un objet d'étude. Cet objet se transforme en sujet qu'analyse un artiste par le prisme de son regard, à travers la palette dont il se sert pour donner ses couleurs à l'espace qui s'offre à lui.

Les différents espaces que nous avons choisis d'étudier permettent de parcourir les œuvres de peintres espagnols du Siècle d'Or en appréhendant deux types de paysages opposés : tant par rapport au sujet lui-même qu'au niveau de leur approche : Doménikos Theotokópoulos dit « Le Greco », (1541–1614), Fray Juan Bautista Maíno (1581–1649), Félix Castello (1595–1651), Francisco Collantes (1599–1656) et enfin Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599–1660). Leurs œuvres sont liées à une entité géographique connue mais leur interprétation apporte une perspective tout autre, notamment grâce à une place privilégiée accordée à la nature, dont un élément sera examiné avec plus de précision : le motif rocheux.

⁴³⁹ Hortensio Felix Paravicino (1580-1633), prêtre, professeur à l'université de Salamanque, prédicateur officiel du roi Philippe IV et poète baroque.

1. Entre la représentation urbaine, naturelle et irrédelle chez Le Greco

Le Greco apporte une image personnelle de Tolède dans plusieurs de ses peintures, tant dans sa représentation que par le point de vue adopté, et cette interprétation bouleverse les pratiques du regard sur les œuvres d'art picturales. Cette construction subjective comme vision individuelle d'une réalité géographique et historique nourrit nos réflexions sur le territoire au sens propre, sur le paysage soit comme arrière-plan, soit comme thème central de la toile. Le Greco fait du territoire le protagoniste de son œuvre, accordant à la nature une fonction politique. Il semble projeter ses idées et ses idéaux comme s'il voulait exacerber une identité qu'il s'approprie et revendiquer son appartenance à la société tolédane. Comme le déclare Cécile Vincent-Cassy, cette image donnée à voir de la ville, basée sur « la construction d'un mythe historiographique dont Maurice Barrès⁴⁴⁰ [...] a été le premier artisan »⁴⁴¹ se joue des limites, des frontières et des cadres. Si nous remarquons que Le Greco connaît autant de succès que de critiques, notamment dans sa manière d'appréhender le religieux, on devine que ce n'est pas le type de peintre conformiste qui sied à l'Escorial comme le précise Alfonso Pérez Sánchez : « Le prétendu échec du Greco à l'Escorial vient précisément du choc de son imagination enthousiaste et de son esthétisme platonicien avec les programmes mesurés empreints d'une piété expressive que réclamait le monastère. »⁴⁴². Dans un contexte de tensions, l'artiste parvient à « s'extraire par la peinture » et à « s'imposer comme porteur d'un projet artistique tout à fait personnel »⁴⁴³ grâce à un imaginaire et à un pinceau hors du commun qui ne correspondent pas aux attentes du clergé et bouleversent les codes esthétiques de cette époque. Si les premières œuvres sont fidèles aux « principes iconographiques et formels »⁴⁴⁴ dictés par l'Eglise, les suivantes révèlent une personnalité libre de s'exprimer et d'« affirmer son individualité »⁴⁴⁵.

Une impression de flou se dégage entre le réel observé et concret et la représentation imaginaire de l'espace. En conséquence, les frontières se confondent. Afin d'élucider dans ce

⁴⁴⁰ Maurice Barrès (1852-1923) écrivain et homme politique français

⁴⁴¹ Vincent-Cassy, Cécile, conférence : « Tolède, la ville-refuge de Greco à la fin du XVIe siècle », grand Palais, Paris, <https://soundcloud.com/rmngrandpalais/conference-tolede-la-ville-refuge-de-greco-a-la-fin-du-xvie-siecle-080120>, 08/01/2020

⁴⁴² Alfonso Perez Sanchez, « *La crisis de la pintura española en torno a 1600* », *España en las crisis del Arte Europeo*, Madrid, CSIC, 1868

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 23

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 12

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 13

mystère, appréhendons le motif rocheux dans la *Vue de Tolède* (1597-1599) et son rôle dans ce paysage représentant la ville en hauteur, entourée de nature. Est-ce un paysage urbain, un paysage de montagne ou agraire ? Un regard sur un paysage : *Vue de Tolède*

Évoquons tout d'abord le regard de l'artiste sur le monde, le point de vue adopté et la manière dont ce dernier retranscrit sa vision d'un sujet particulier. Chez Le Greco, le paysage est abordé d'une manière spécifique, originale. Il n'est pas en arrière-plan de la toile mais constitue bien le sujet de l'œuvre, avec une vision très nouvelle et un élan artistique qui dénotent avec les codes et les habitudes représentatives de l'époque. Peut-être ce choix peut-il s'expliquer par le lien qui rattache le paysage tolédan à l'artiste, comme le souligne le sonnet composé par Hortensio Félix Paravicino qui ouvre ce chapitre. Il s'agit d'un paysage qui a permis la construction de l'image du peintre telle qu'elle a été véhiculée jusqu'à aujourd'hui. « Tolède a permis au Greco d'être Le Greco »⁴⁴⁶ et c'est dans cette relation d'attachement entre la ville et l'artiste qu'ont vu le jour les œuvres parvenues jusqu'à nous. Si l'essor européen du paysage « devait affecter l'Espagne à partir de la fin du XVIe siècle »⁴⁴⁷, l'apport au monde de l'art du Greco est, quant à lui, profondément original. En tant qu'« introducteur du genre dans la péninsule », Le Greco se démarque notamment par le regard porté sur le tableau et révèle un « parti pris novateur et riche de significations »⁴⁴⁸. En effet, le paysage qu'il choisit de représenter est un paysage urbain avec un puissant ancrage naturel. D'une part, l'organisation visuelle et spatiale de sa représentation bouleverse les canons stylistiques de l'époque. Le Greco aux partis pris « résolument antinaturalistes » et « incompris de beaucoup de ses contemporains » illustre donc une première fois sa vision personnelle de la ville dans la *Vue de Tolède* :

⁴⁴⁶ Cécile Vincent-Cassy précise que Le Greco est reconnu comme le peintre de Tolède « par excellence », notamment dans les années 1580, grâce au succès de son œuvre *L'enterrement au comte d'Orgaz* (1586-1588).

⁴⁴⁷ Pierre Civil, « Un regard sur le paysage urbain dans la peinture du Greco » pp. 193-204, in POPELARD, Marie-Dominique, WALL, Anthony, *L'art de très près. Détail et proximité*, Presses universitaires de Rennes, 2012

⁴⁴⁸ *Ibidem*, Pierre Civil



Le Greco, *Vue de Tolède*, 1597-1599, huile sur toile, 121 × 109 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Par ailleurs, la ville est vue depuis la nature. Il s'agit d'une vue panoramique qui comprend la ville cadrée depuis les collines où se trouve l'actuel pont d'Alcantara. Les éléments naturels tels que le ciel orageux et menaçant qui donnent une impression de chaos, mais aussi la végétation et les collines qui occupent une plus grande surface de la composition et semblent donc avoir plus d'importance que la ville elle-même. Un caractère angoissant et oppressant peut se dégager de l'œuvre, mis en avant par l'opposition entre les habitations et la verdure, la terre et le ciel, le diurne et le nocturne, mais aussi par la froideur du tableau qui crée une atmosphère pré-chaotique.

Parfois qualifiée de toile à l'aspect « fantomatique », l'œuvre n'en présente pas moins la partie orientale du site caractéristique de la ville impériale, édifiée sur une colline rocheuse qu'entoure la gorge dessinée par une boucle du Tage⁴⁴⁹. La rupture s'opère par l'angle utilisé qui n'est pas celui qu'offraient les gravures diffusées au cours de ces mêmes années. Force est de constater que le peintre semble vouloir modifier le paysage lui-même, distordant la réalité et s'autorisant à jouer avec la topographie réelle des lieux. Il change la place des monuments les plus connus, la cathédrale et l'Alcazar accentue les reliefs et modifie même le cours du fleuve. La ville est métamorphosée au profit d'une nature dont les collines verdoyantes se confondent avec le ciel au fur et à mesure qu'elles montent en altitude et s'éloignent du spectateur. Ce

⁴⁴⁹ *Ibid.* Pierre Civil

paysage demeure-t-il vraiment un paysage urbain, comme semble l'indiquer le titre⁴⁵⁰ ou porte-t-il davantage sur l'aspect naturel qui s'offre à la vue du spectateur ? Pierre Civil propose un élément de réponse en précisant que ce paysage « à la fois urbain et naturel, qualifié parfois de mystique pour la froideur irréaliste de sa lumière, rapproché par certains de *La Tempête* de Giorgione, est cependant habité de quelques figures humaines qui échappent au premier regard ». En effet, des pêcheurs, baigneurs et lavandières, à peine perceptibles par l'œil de l'observateur, se trouvent au bord du Tage, révélant l'intention de l'artiste de donner à voir la ville par le prisme de son imagination. Enfin, le relief naturel n'est pas un décor autour de la ville, comme il est habituel de le voir, mais fait partie intégrante du sujet de la toile. La disposition des collines est particulière puisque leurs sommets sont au même niveau que la ville elle-même. Celle-ci est cependant décalée vers la droite alors que les sommets ont une place centrale dans le tableau. Cette vue d'ensemble ne met donc pas en valeur Tolède, mais le regard de l'artiste sur cette ville, un regard qui se veut transgressif et des plus surprenants.

Une autre toile du Greco présente la ville de manière particulière : *Saint Joseph et l'Enfant Jésus*. Comme un point d'appui tellurique ou « socle terrestre à la représentation des deux personnages sacrés »⁴⁵¹, le paysage de la ville impériale situé en arrière-plan du tableau est néanmoins visible de chaque côté des personnages. Présentée de manière horizontale, il est situé de manière à créer un contraste avec l'œuvre verticale et les êtres longilignes du premier plan.

⁴⁵⁰ Dans ce même article, Pierre Civil donne une précision à propos du titre : « Relevons au passage que l'emploi du terme « vue » dans les titres actuels de certains tableaux n'est pas attesté à l'époque avec le sens de vision panoramique d'un espace donné. L'usage semble plus tardif. Contrats et inventaires utilisaient le terme de *pais* (d'où dérive « paysage ») ou même celui de *retrato de ciudad* (portrait de ville). On mettait alors l'accent sur l'objet pictural lui-même plus que sur la modalité qui l'appréhendait. La mise en jeu du point de vue que l'observateur du tableau est appelé à adopter restait bien sûr implicite, mais il n'est pas exclu que cet usage terminologique ne suggère au fond que la liberté de choix du regard qui peut être porté sur la toile. »

⁴⁵¹ *Ibid.* Pierre Civil



Le Greco, *Saint Joseph et l'Enfant Jésus*, 1597-1599, huile sur toile, 189 x 147 cm, Chapelle San José, Tolède

Notons que le tableau intitulé *Saint Martin et le pauvre* peint la même année que les deux précédents, reprend à la fois une partie du paysage de la *Vue de Tolède* et la manière dont est représentée une partie de la ville en contrebas dans son *Saint Joseph et l'Enfant Jésus* :



Le Greco, *Saint Martin et le pauvre*, 1597-1599, huile sur toile, 193, 5 x 103 cm, National Gallery of Art, Washington

a. Représentation et liberté

Dans la *Vue de Tolède*, si la ville peut s'apparenter à une entité géographique immédiatement reconnaissable, l'artiste a cependant entrepris de faire d'elle un *locus* à dimension universelle. La faculté d'un tel paysage empreint de mystère est de jouer avec les distances, la précision et le point de vue. S'attachant au renouvellement du regard et à sa multiplicité, distordant les perspectives et déformant l'espace et la logique picturale, le peintre donne à voir non seulement sa représentation de la nature et celle d'une ville perchée sur un rocher mais laisse aussi place à la subjectivité de celui qui observe son œuvre. Le fait même de s'interroger sur ce qu'a voulu représenter Le Greco, signale que l'observateur n'est pas figé dans sa compréhension de la toile pas plus qu'il ne fige son sujet dans un cadre unique. La primauté du dessin et le jeu avec l'espace, les formes et les couleurs illustrent ainsi une liberté créative donnée à voir au public.

b. Représentation et identité

Le Greco fait du territoire le protagoniste de son œuvre, accordant à la nature une fonction politique. Il semble projeter ses idées et ses idéaux esthétiques comme s'il voulait exacerber une identité. Dans l'œuvre intitulée *Cristo agonizante con Toledo al fondo*, le titre précise que la ville est en arrière-plan. Cependant, placer le Christ mourant sur la croix à Tolède est un tour de force symbolique qui permet de mettre en valeur et de relier les valeurs religieuses et l'ancienne capitale espagnole, avec son titre de « *capital primada de las Españas* ».



Le Greco, *Christ sur la croix avec Tolède au fond*, 1604-1614, huile sur toile, 111 × 69 cm, Collection Fondation Banco Santander, Madrid

Deux éléments peuvent interpeller le spectateur. Tout d'abord, le contraste entre le titre et le point de vue adopté par le peintre. En effet, le titre, qui pourrait laisser penser que l'intérêt de l'œuvre est porté sur le Christ sur la croix et non sur la ville, s'oppose à la représentation de la ville, au bas de l'œuvre mais face aux spectateurs et bien plus visible que dans les deux tableaux précédents. En second lieu, la ville et les éléments naturels imbriqués les uns aux autres et regroupés dans la partie basse du tableau contrastent avec l'aspect longiligne de la croix et du corps du Christ. La force de la nature, de la terre, du relief et donc de la matière rocheuse sont indissociables de cette représentation urbaine, dénotant un certain poids et la revendication d'une attache forte au milieu dans lequel vit Le Greco. La roche est le support de la ville, connote ainsi une présence solide, inébranlable et symbolique. La couleur de la roche à l'état brut et de la pierre travaillée dans les constructions urbaines se rejoignent, fusionnent. Cela entre en contraste avec la nature entourant la ville aux lueurs surnaturelles teintées de verts, renvoyant logiquement à la nature, et de bleus, renvoyant au ciel mais utilisé pour les reliefs verdoyant donc à l'aspect surnaturel. En représentant certains aspects du territoire par le biais d'une intensité dramatique présente à travers les éléments plastiques (formes, couleurs, lumière, positionnement etc.), le peintre met en scène son identité et l'identité tolédane, par conséquent, il joint l'individuel et le collectif.

c. Quelle vision topique dans la *Vue de Tolède* : *locus amoenus* ou *locus horridus* ?

Comme nous l'avons mentionné, le peintre choisit de regarder la partie orientale de la ville à partir du nord en adoptant une vision naturelle voire sylvestre des alentours. Toutefois, alors que la ville est entourée d'une nature verdoyante, des monts apparaissent, plus loin, sans verdure, rejoignant par de sombres teintes le ciel déjà obscur. Il présage un mauvais temps, le déchaînement d'une tempête ou la venue d'une nuit inquiétante. Cet aspect chaotique du paysage et le caractère menaçant du ciel d'orage éloignent l'observateur de l'idée du Tage comme fleuve privilégié de la poésie pastorale centrée autour du *topos* du *locus amoenus* et des *Églogas* de Garcilaso. Les couleurs froides contredisent le *locus amoenus* et ce mélange des lieux topiques des représentations du paysage accentue l'intensité dramatique. La *Vue de Tolède* ne se rattache donc pas aux représentations qui circulaient jusqu'alors et l'artiste prend des libertés, notamment avec la ressemblance de la ville. Il use d'une liberté topographique et joue avec les frontières de la représentation, ce qu'il expérimente à nouveau avec son autre œuvre intitulée également *Vue de Tolède*, de 1610 :



Le Greco, *Vue de Tolède*, 1610, huile sur toile, 132 cm x 228 cm, musée du Greco, Tolède

Vue du Nord, de profil, cette toile montre la paroi rocheuse qui soutient la ville et une nature encore très présente entre les collines et le ciel. La liberté créatrice du Greco est associée à un point de vue singulier adoptant une dimension imaginaire et fictive qui modifie la réalité et sa perception. La ville, placée en hauteur, semble ancrée dans une courbe descendante et se confond ainsi avec le Tage dans les mêmes tons. Les informations sont juxtaposées et la composition requiert du spectateur un effort de déchiffrement cartographique et géographique. Cet

élan est vain, le spectateur comprend que la réalité visible est intentionnellement modifiée pour transcender « la simple ressemblance »⁴⁵² comme l'indique Denis Ribouillault. L'ensemble donne une impression de relief rehaussée par le motif rocheux visible et central dans cette toile. La paroi aux tons clairs soutient une ville à la forme concave, représentée entre un ciel chargé de nuages et une forme rappelant les nuages. L'œuvre va au-delà d'une représentation ordinaire, chargée de symboles renvoyant à l'espace de création onirique du Greco.

2. Le rocher, support et motif de réconfort



Fray Juan Bautista Maíno, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, 1634 – 1635, huile sur toile, 309 x 381 cm, Prado, Madrid

Par le point de vue adopté, l'œuvre de Juan Bautista Maíno, réalisée vers 1635, se démarque des onze autres tableaux de la série des victoires de l'armée espagnole qui décoraient

⁴⁵² *Ibidem*, 100 paysages. *Exposition d'un genre*, 2011, p. 121

trionphalement le *Salón de Reinos* du palais du Buen Retiro de Madrid⁴⁵³. Cette composition monumentale célèbre un moment historique particulier :

*Los invictos, nobles portugueses y los valientes, arrogantes españoles —armada portuguesa, armada española— luchan juntos en la recuperación de la Bahía de Todos los Santos para la restitución del Brasil al "Quarto León de España"*⁴⁵⁴

Très théâtral, le panorama se révèle différent des compositions qui constituent la galerie. Le peintre insiste sur les effets de la bataille en représentant un soldat blessé au centre de la toile entouré de quelques habitants de Bahía de Todos los Santos. Au second plan, un rocher peint à la verticale cache une partie de la scène. Il sert d'appui au personnage qui désigne la tapisserie, Don Fadrique de Toledo⁴⁵⁵, présentant le portrait de Philippe IV accompagné du comte duc d'Olivares⁴⁵⁶. Dans la tapisserie⁴⁵⁷, l'image du roi est mise en valeur et s'impose comme référence et modèle décisionnel. Avec le favori à ses côtés, le *Rey planeta* accorde son pardon aux Hollandais vaincus⁴⁵⁸. Nous savons que la *comedia* de Lope de Vega, *El Brasil restituido*⁴⁵⁹, a inspiré la composition. Le texte de la pièce a nourri l'image, donnant une portée plus imaginaire que réellement historique à cet épisode de la reconquête de Bahía. Maíno invente la scène en prenant pour modèle la *comedia* de Lope comme s'il s'agissait d'une « *ecfrasis reconstructiva* » de l'un des moments culminants de l'événement. L'aspect décoratif

⁴⁵³ Leticia Ruiz Gómez, *Juan Bautista Maíno (1581-1649). Catálogo de la exposición*, 2009, p.180-192, "(...) para conmemorar la serie de victorias terrestres y navales que sonrieron a los ejércitos de la Monarquía Hispana durante el primer periodo de la Guerra de los Treinta Años (1621-30)", consultable sur le site du Prado: «*La recuperación de Bahía de Todos los Santos*». *Galería online. Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-recuperacion-de-bahia-de-todos-los-santos/6097f5ec-0faa-46b4-bee6-aa48043ab2c1>, consulté le 06.04.2020. Précisons qu'en Espagne l'autonomie du paysage pictural est telle que le genre fait l'objet d'un espace d'exposition spécifique, une « Salle des paysages », dans l'ancien palais royal.

⁴⁵⁴ Lygia Rodrigues Vianna Peres, « *El Brasil restituido* de Lope de Vega y *La pérdida y restauración* de la Bahía de Todos los Santos, de Juan Antonio Correa. Historia, emblemática », Universidad Federal Fluminens, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, p. 145

⁴⁵⁵ *El Palacio del Rey*, Planeta, 2005, p.146, consultable sur la page du site du Prado concernant la *Recuperación de la isla de San Cristóbal* : « *Don Fadrique de Toledo, hijo del quinto marqués de Villafranca, había sido nombrado capitán general del Mar Océano en 1618 y contaba ya con importantes éxitos en el Mediterráneo y Brasil* », <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/recuperacion-de-la-isla-de-san-cristobal/119c4fc5-4fa0-4a5a-ab42-9d513b6bea08>

⁴⁵⁶ *Id.* site du Prado: « *El pintor expresó esta idea en el tapiz mediante la coronación de Felipe IV como rey victorioso por Minerva, diosa pagana de la guerra, y también por el conde-duque de Olivares, quien empuña con la mano derecha juntamente la espada de la justicia y el olivo de la paz* ».

⁴⁵⁷ *Id.* « *El Brasil restituido* de Lope de Vega y *La pérdida y restauración* de la Bahía de Todos los Santos, de Juan Antonio Correa » : *En él [el cuadro] el conde-duque de Olivares corona al Rey junto con Minerva; es la escena de la salvación de Bahía, símbolo y afirmación de la Unión de Armas*, p. 261

⁴⁵⁸ *Id.* « *Para Maíno, los genuinos protagonistas de esta zona del cuadro son Felipe IV y don Gaspar de Guzmán, que aparecen retratados en el tapiz a espaldas de don Fadrique. El rey porque es el que, por boca de éste, otorga el perdón a los vencidos; el conde-duque porque fue quien, conforme a su política de la Unión de Armas, dispuso, diseñó y preparó con enorme celeridad y eficacia las fuerzas navales y terrestres combinadas de España y Portugal que hicieron posible la reconquista de Bahía* ». Nous lisons ensuite ceci : « *el pintor dominico no parece que tuviera como fuente de información estampas para fijar la topografía exacta de la ciudad de Bahía, como tampoco crónicas históricas que relataran el curso de la batalla* ».

⁴⁵⁹ *Id.* « [...] firmado por el insigne comediógrafo el 29 de octubre de 1625, tres días después de concedida la licencia para su representación y puesta en escena, que finalmente tuvo lugar en el Alcázar de los Austrias ».

et résolument théâtral de cette mise en image prend donc tout son sens à la lumière de ce rapprochement.

Enfin, notons que l'artiste représente et positionne le motif rocheux en lui conférant une fonction particulière. Pour les personnages au premier plan, ces rochers sont un abri, source de réconfort et de soutien qui leur permettent de se reposer après la bataille, d'être soignés et secourus. Cet aspect protecteur, rassurant voire salvateur, confirme l'idée que nous avons avancée à propos des toiles de Mantegna et de Patinir, ou encore des *Quatre saisons* de Poussin. En traçant une diagonale partant du haut, à gauche vers le bas, à droite, nous constatons que les rochers occupent la moitié de l'espace, ce qui leur confère une importance visuelle non négligeable et présuppose l'intention de l'artiste de donner du sens à ce motif. De plus, nous remarquons leur présence dans tous les plans du tableau puisqu'ils apparaissent sous la forme de parois rocheuses au bord de la mer puis se dressent comme une limite au dernier plan. Qu'il s'agisse de rochers, de falaises ou de reliefs montagneux, la roche devient un motif polymorphique qui renforce un certain aspect tellurique de l'œuvre. Il s'agit du dernier obstacle à franchir pour débarquer sur la côte et cette épreuve se réalise avec succès. Le travail de la matière est toutefois allégé par la présence du motif de l'eau et du jeu des couleurs, chaudes près du spectateur et de plus en plus froides à mesure que les plans s'éloignent, confondant la terre et la mer, l'aspect solide et liquide.

La recuperación de Bahía de Todos los Santos est donc une œuvre qui donne à voir des scènes regroupées dans un même tableau mais se déroulant à différents moments. La représentation du rocher suscite notre intérêt par sa présence particulièrement appuyée. Il n'est donc pas ici synonyme d'effroi ou de peur pour les personnages représentés. Il apparaît utile aux vainqueurs de la bataille et endosse le rôle métaphorique de support du pouvoir. Cette facette est reprise dans les œuvres suivantes à travers un point de vue différent qui accorde au motif rocheux un aspect moins visible et une valeur plus implicite.

3. S'élever pour mieux dominer ?

Les éléments qui retiennent l'attention dans les peintures d'histoire de Castello et de Velázquez sont des paysages en arrière-plan mais également des lieux depuis lesquels les

personnages examinent les évènements qui se déroulent plus bas. Ces choix artistiques illustrent un point de vue particulier dans le souci de célébrer visuellement des moments marquants de l'histoire de l'Espagne. Il ne s'agit pas d'analyser exhaustivement les tableaux mais bien de nous centrer ici sur le motif rocheux représenté dans ces œuvres.

a. Entre protection et domination



Félix Castello⁴⁶⁰, *Recuperación de la isla de San Cristóbal*, 1634, huile sur toile, 297 x 311 cm, Prado, Madrid

Les éléments de la nature sont très présents et multiples. La végétation et l'eau occupent une partie de l'espace mais ce qui est minéral, les rochers, les falaises, les monts ou encore les montagnes, constituent bien l'essentiel de la toile. Le spectateur a ainsi l'impression de se retrouver face à une nature imposante comme le suggère la composition. Les plans sont effectivement ordonnés de telle manière que le regard suive le motif rocheux qui semble dessiner une courbe, depuis le chemin représenté dans la partie inférieure jusqu'au sommet des montagnes. Cette disposition particulière des plans et des personnages, permet de remarquer

⁴⁶⁰ Comme il est possible de trouver les deux orthographes suivantes : « Castello » ou « Castelo », le nom est recopié tel qu'il est trouvé dans les citations du site du musée du Prado.

que les figures du premier plan⁴⁶¹ sont placés en hauteur, ayant un point de vue sur ce qui se passe derrière eux, en contre-bas. A l'image d'un plan cinématographique, il s'agit d'une vue en plongée qui leur permet d'observer la scène de batailles et la pluralité des affrontements. Cette posture en retrait offre protection et recul sur la situation mais peut être interprétée différemment. En effet, le promontoire sur lequel est ici représenté Don Fadrique de Toledo met celui-ci en valeur dans une attitude de domination⁴⁶². Ce lieu, au-dessus des autres, est politiquement connoté puisque c'est là que sont prises les décisions⁴⁶³. Surplomber l'ensemble des événements permet donc de donner à l'observateur l'impression d'exercer efficacement ses fonctions de commandement. Comme le traduit la pose avec le bâton sur la pierre, Don Fadrique de Toledo foule le sol et affirme son emprise sur un territoire repris par la force militaire⁴⁶⁴. La représentation des armes, des blessures et même de la mort restitue l'âpreté du combat⁴⁶⁵.

Cette dualité du pouvoir qui domine et protège est également traduite dans la représentation du motif rocheux qui est double, présentant la matière rocheuse abrupte comme le dénotent les vagues déchainées qui s'y fracassent, contrastée par cette même matière à l'apparence plus douce comme le montrent les montagnes tendres et verdoyantes. On relève une évolution : l'obstacle est dominé et l'épreuve est renversée au profit des Espagnols qui profitent des vertus bénéfiques de cet élément. Du point de vue de sa valeur symbolique, le motif revêt soit un aspect dominant, soit un aspect protecteur.

b. Paysages imaginaires, fantasmés ou concrets ?

Francisco Collantes (1599 ?-1656) est un artiste qui reprend dans la plupart de ses compositions la tradition des paysages flamands de la fin du XVI^e siècle et donne à voir des scènes lumineuses et calmes d'une nature imaginaire, comme en atteste l'œuvre suivante :

⁴⁶¹ *Idem* site du Prado, à propos de *Recuperación de la isla de San Cristóbal* : « *La expedición española estuvo mandada por don Fadrique de Toledo y Osorio, primer marqués de Villanueva de Valdueza y capitán general de la armada en el Océano, al que acompañaban don Martín de Vallecilla, como general de la flota, y don Antonio de Oquendo como almirante.* »

⁴⁶² *Id.* « *Las islas de San Cristóbal, Nieves y San Eustaquio, del archipiélago de las Caribes de Sotavento, se habían convertido en bases de filibusteros tras ser ocupadas por franceses e ingleses en 1627.(...). Tras apresar varios buques corsarios en la Isla de Nieves, desembarcó [Don Fadrique de Toledo] en la de San Cristóbal, donde tomó, en pocos días y sin apenas pérdidas, dos fuertes franceses y uno inglés, se apoderó de 200 cañones e hizo 2.300 prisioneros.* »

⁴⁶³ *Id.* site du Prado: « *Castelo le representó en el primer plano dando órdenes a uno de sus oficiales (quizá don Pedro de Osorio, su maestro de campo), que se lleva la mano al pecho, y tras el que aparecen un soldado y otro oficial cubierto que Ceán y Madrazo supusieron que sería don Juan de Orellana.* »

⁴⁶⁴ *Id.* site du Prado: « *Al fondo, como en el resto de los cuadros del Salón de Reinos, el campo de batalla, minuciosamente descrito, con los navíos de guerra, falúas y esquifes en el momento del desembarco, y a la derecha, ya sobre tierra, las tropas españolas desembarcando, un reducto incendiado y fortines enemigos desde los que se hace fuego.* »

⁴⁶⁵ « *Como en el caso de otras batallas representadas en el Salón de Reinos, se trató de un éxito efímero, ya que, tras quemar las plantaciones de tabaco de los ocupantes, don Fadrique abandonó la isla, sin dejar guarnición en ella, para seguir viaje a Portobelo y La Habana y recoger el habitual tesoro de Indias, y franceses e ingleses volvieron a ocuparla en agosto de 1630.* »



Francisco Collantes, *Paysage*, première moitié du XVII^e siècle, huile sur toile, 75 x 92 cm, non exposé⁴⁶⁶

Cette toile ne donne aucune précision sur le lieu, le type de paysage ou le moment de la journée, comme d'autres paysages de Collantes intitulés « au crépuscule » ou « classique ». Le titre « paysage » rend donc possible toute interprétation de la réalité et toute recherche dans ce sens serait relativement vaine. Comme un jeu de pistes, le peintre offre au spectateur la possibilité d'imaginer une présence humaine avec des habitations et un édifice en ruine et ces éléments, dans des tonalités plus claires, contrastent avec un premier plan rocheux extrêmement sombre. Le sujet de la toile repose donc sur la prévalence de la nature avec pour entrée visuelle la prédominance de la matière rocheuse. Le contraste que nous évoquons fait naître un sentiment ambivalent chez le spectateur qui part à la découverte d'un paysage inquiétant à cause des tons sombres et d'une nature par laquelle son œil doit passer avant d'accéder au centre du tableau dont l'apparence est plus apaisée, les tons plus clairs et les éléments plus familiers. Cette œuvre⁴⁶⁷ qui représente un paysage pour lui-même est un bon témoignage de l'évolution du genre. L'imaginaire soustrait le réel et présente un aspect à la fois « uchronique » et « utopique ».

⁴⁶⁶ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje/27111c2d-b52e-4522-b1c7-ed46a5d46453?searchMeta=collantes>, consulté le 15/12/2020

⁴⁶⁷

Dans le tableau intitulé *Le buisson ardent*, Collantes illustre un passage de la Bible qui évoque Moïse menant son troupeau au-delà du désert et parvenant à la montagne de Dieu, à l'Horeb⁴⁶⁸. La nature, prédominante dans cette œuvre, occupe l'espace d'une toile qui met en valeur les éléments du paysage. Des rochers, visibles au centre du tableau, dans des tons plus clairs configurent la montagne sur laquelle sont représentées les personnes.



Francisco Collantes, *Le buisson ardent*, 1630-1634, huile sur toile, 1,16 x 1,63 cm, Louvre, Paris

Si le tableau de Collantes intitulé simplement *Paysage* présentait une nature « utopique » et « uchronique », *Les lances* ou *La reddition de Breda* de Velázquez offre une sorte de contrepoint en situant la scène dans un cadre spatio-temporel défini.

⁴⁶⁸ Bible, Ancien testament, Exode 3, 1-7



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Les lances* ou *La reddition de Breda*, vers 1635, huile sur toile, 307,3 x 371,5 cm, musée du Prado, Madrid

En effet, l'étude du titre de cette œuvre, due au « *pintor más prestigioso de la corte* », révèle un paysage particulier avec des personnages reconnaissables, dans un moment précis de l'histoire⁴⁶⁹. Considéré comme un événement militaire de premier ordre, ce fait historique a donné lieu à de nombreuses productions écrites et figuratives. Entre art et littérature, cet épisode a fait, lui aussi, s'agiter de nombreuses plumes, notamment celle de Calderón dans *El sitio de Breda* de 1625⁴⁷⁰.

Cependant, après avoir insisté sur la mise place d'un paysage ancré dans la réalité historique, il convient de nuancer notre propos sur la manière dont Velázquez entreprend d'illustrer l'événement. En effet, certains éléments retiennent l'attention. Même si la représentation de la scène est concrète, le paysage en arrière-plan lui, s'en éloigne. Les spécialistes d'histoire de l'art s'accordent à voir là une représentation plus symbolique et imaginaire que réelle, inspiré de gravures, en contraste avec le devant de la scène avec ses

⁴⁶⁹ *Idem* sur le site du Prado: « *El 5 de junio de 1625 Justino de Nassau, gobernador holandés de Breda, entregó las llaves de la ciudad a Ambrosio Spínola, general genovés al mando de los tercios de Flandes. La ciudad tenía una extraordinaria importancia estratégica, y fue uno de los lugares más disputados en la larga pugna que mantuvo la monarquía hispánica con las Provincias Unidas del Norte* ».

⁴⁷⁰ Numérisé sur le site https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-sitio-de-breda--2/html/ff24c628-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html, consulté le 02.09.2020

personnages reconnaissables. Le peintre donne l'occasion au spectateur d'évaluer rétrospectivement ce que représentent ces fumées associées à la destruction, à la guerre et à la mort. Sur ce fond de désolation à l'aspect indéfini se dégage l'atmosphère commune des paysages après la bataille. La sensibilité narrative de Velázquez se retrouve dans la distinction entre deux modalités de représentation, l'une concrète, l'autre plus imaginaire, mais également dans la façon dont est rendu cet événement historique. L'ensemble apparaît sublimé et restitué dans une tonalité idéalisée plus que réelle et peut se justifier ainsi : en représentant un tel geste entre les deux généraux, le peintre rend hommage à la volonté de projeter une image de la monarchie espagnole respectueuse des lois de guerre et capable de traiter avec clémence et magnanimité le vaincu.

Ce paysage particulier comme élément signifiant du décor du *Salón de Reinos*, commencé en 1634 et terminé au printemps 1635 n'est pas le seul à mettre en valeur le pouvoir royal. Dans l'Espagne du Siècle d'Or se multiplient les occasions de penser l'art, en particulier l'art du paysage, mais aussi de révéler et de manifester le prestige des artistes. Comme dans de nombreuses monarchies européennes, les peintres cultivent une relation spécifique avec le pouvoir et la religion, notamment dans la manière de représenter avec noblesse et emphase portrait du souverain. C'est ainsi que Velázquez se saisit de ce principe inhérent à sa fonction tout en utilisant des alternatives personnelles dans l'exécution du portrait équestre de Philippe IV.

c. Les portraits équestres du Buen Retiro

Dans la série des cinq portraits équestres de la famille royale peints par Velázquez et son atelier, notre attention est attirée par la représentation des éléments naturels, tels que la matière rocheuse ou minérale, et par les végétaux. Dans le célèbre *Portrait équestre du comte-duc d'Olivares*, les éléments constitutifs du paysage organisent l'ensemble des plans du tableau en lien avec le personnage représenté et le contexte historique.



Diego Velázquez, *Portrait équestre du comte-duc d'Olivares*, 1634, 314x249, Prado, Madrid

Velázquez choisit de représenter un paysage réel avec ses éléments naturels, depuis la pierre, tout en bas, à gauche, jusqu'à l'arbre sur la droite, en passant par les vallées, les forêts et les monts à l'arrière-plan. Le personnage, seul sur son cheval, au centre de cette nature imposante, montre symboliquement la direction qu'il va prendre et l'espace pluriel de la bataille qu'il va rejoindre.

Plus onirique, le paysage qui constitue le fond du *Portrait équestre de Philippe III* montre encore une fois la présence du minéral dans le cadre d'une montagne. Cette fois, il s'agit d'un ensemble plus diffus où le sol, les montagnes et le ciel se confondent dans des tonalités bleutées. L'imprécision spatiale pourrait donner à penser que le roi a ainsi le pouvoir de conquérir et de dominer le territoire où il s'inscrit.



Diego Velázquez, *Portrait équestre de Philippe III*, 1634-1635, 305x320, Prado, Madrid

L'arrière-plan du portrait de l'épouse de Philippe III, la reine Marguerite d'Autriche, présente à la fois un jardin avec une fontaine sculptée et des montagnes couvertes de végétation.



Diego Velázquez et atelier, *Portrait équestre de Marguerite d'Autriche*, 1634-1635, 302x311,5, Prado, Madrid

L'intérieur et l'extérieur de ce qui semble être le jardin du palais royal sont délimités par une frontière d'arbres : celle-ci sépare la représentation minutieuse, plus précise et détaillée du jardin, de celle plus vague et plus lointaine des reliefs montagneux et vallonnés. Camón Aznar commente ainsi cette toile : « El cielo se extiende con nubes crepusculares y, largas y rozijas, en ascensión formando un ocaso muy bello. Hay una extraordinaria y melancólica poesía en este fondo, que recuerda el de Carlos V en *Mühlberg* de Tiziano »⁴⁷¹. Ce tableau diffère quelque peu du suivant, le Portrait équestre d'Elisabeth de France, qui représente l'épouse de Philippe IV.

⁴⁷¹ Enrique Lafuente Ferrari, Enrique, José Camón Aznar, *III centenario de la muerte DE Velázquez conmemorado por el Instituto de España*, Madrid, 1961, p. 37



Diego Velázquez et atelier, *Portrait équestre d'Elisabeth de France*, 1634-1635, 304.5x317.5, Prado, Madrid

Dans cette composition, les éléments naturels, même éloignés, sont dessinés avec précision. Le motif de la montagne se confond presque totalement avec les cieux, comme si ce qui était éloigné, passé ou futur, devenait trouble et imprécis. Cela contraste avec un certain ancrage dans le présent tel que le rend la force des détails de la tenue du personnage et de son environnement.

Pour poursuivre, l'héritier malheureux de Philippe IV est présenté devant les environs du Pardo et symboliquement devant le vaste territoire sur lequel il aurait dû régner. Ces terres royales s'étendent de la chaîne de l'Hoyo de Manzanares aux Cabezas de Hierro, les cimes les plus hautes de la Sierra de Guadarrama.



Diego Velázquez, *Portrait équestre du prince Balthasar Charles*, 1634-1635, 209.5x174, Prado, Madrid

Grâce à un « *procedimiento genial, típico de Velázquez* »⁴⁷², les couleurs du paysage sont finement diffusées, montrant toutes les transitions des plans et indiquant les stratifications atmosphériques successives, profilant la sierra du Guadarrama couverte de neige. Les couleurs du sol sont proches de celles du personnage à cheval et évoluent vers le vert, le bleu et le gris au fur et à mesure de l'éloignement des plans, faisant à nouveau se confondre les montagnes avec les cieux. Bien qu'il soit adouci par la végétation, le paysage souligne la rudesse climatique et géologique faite de forts contrastes. La nature, omniprésente, remplit l'espace pictural, ce qui est également le cas dans le *Philippe IV à cheval*. En représentant le cadre montagneux qui se trouve autour de Madrid c'est-à-dire un paysage réel, le peintre insère le représentant du pouvoir royal dans un espace reconnaissable.

Cet arrêt sur image du roi chevauchant sur ses terres traduit la maîtrise de la technique picturale du peintre dans sa volonté d'exalter le pouvoir du roi par le biais des codes de représentation du paysage.

⁴⁷² Javier Portús, *Los grandes genios del arte : Velázquez*, Madrid, 2004, p. 120



Diego Velázquez, *Philippe IV, à cheval*, ~1635, huile sur toile, 303 x 317 cm, Prado, Madrid

En représentant les montagnes qui se trouvent autour de Madrid, Velázquez met en scène le pouvoir royal en révélant le personnage dans un calme paysage naturel. Les effets de profondeur de cet espace ouvert mettent en valeur la figure au premier plan. Il offre donc une image singulière de Philippe IV dans un paysage remarquable, un paysage que l'on a parfois qualifié de proto-impressionniste. Or, ce tableau donne à voir une organisation imaginaire du paysage doublée d'une reconstitution symbolique mais aussi « réaliste » du pouvoir royal en place. Le décor naturel, symétrique du décor du *Portrait équestre du compte-duc d'Olivares*, montre aussi des pierres, un arbre sur la gauche ainsi que des vallées et des montagnes arborées au dernier plan, reconnaissables comme les forêts du Pardo.

Le Musée National du Prado conserve également une autre toile de Philippe IV peinte avant la série équestre, une arme à la main, accompagné de son chien.



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Philippe IV, chasseur*, 1632 – 1634, huile sur toile, 189 x 124 cm, Prado, Madrid

Le pavillon de chasse utilisé par le roi n'est pas visible mais la zone forestière du Pardo où il se situe détermine le décor de la toile. On ne distingue que quelques arbres qui renvoient à un domaine encore constitué de nos jours d'une forêt de chênes de 16 000 hectares en plein cœur de la sierra de Guadarrama. Vers 1635-1640, la « *Torre de la Parada* » est l'un des principaux projets architecturaux de Philippe IV qui souhaitait un pavillon de repos, dont l'intense campagne de décoration picturale fut soumise à Rubens. Dans ce tableau plus intime, le roi est montré en plein air et en habit de chasse, au milieu d'un environnement naturel.

Au cours de la période on assiste à une redéfinition du paysage qui occupe désormais une place plus significative, tant en Espagne qu'en Italie et en France. La nature revêt une autre fonction que celle de simple décor et d'arrière-plan et le filtre des normes artistiques qui fixait un cadre dont l'artiste ne pouvait sortir devient peu à peu plus poreux, laissant passer la lumière de l'imagination et de la création. Le paysage n'agit pas comme simple fond ou accompagnement du tableau mais conditionne son rendu général. Le spectateur est invité à prendre en compte la transformation du paysage, une expérience inédite de la nature aux éléments construits, tantôt plus symboliques que réels, le conduisant du champ de « l'imitation

du naturel » à « l'imitation de la nature »⁴⁷³. Velázquez nous offre des œuvres pionnières dans lesquelles le paysage, motif unique et principal, est agrémenté d'un point de vue qui n'est pas rattaché à une narration mais plutôt à un cadre spatial ancré dans une réalité fantasmée. Les caractéristiques formelles et iconographiques contenues dans les toiles de l'artiste témoignent de ses dons de portraitiste mais également de paysagiste, activité dans laquelle la description picturale met en œuvre un goût prononcé pour le naturel, un maniement de la perspective aérienne, une économie de moyens et une capacité de synthèse extraordinaire⁴⁷⁴. Sa manière de percevoir et de façonner le paysage est alors novatrice dans une Europe aux multiples échanges et influences stylistiques.

Avec la première œuvre étudiée, il s'est agi d'une représentation urbaine moderne, celle d'une « *urbs horridus* » interprétée et retravaillée à travers un point de vue particulier. La vision singulière que le Greco transmet dans son œuvre intitulée sciemment *Vue de Tolède* propose une image déformée et distordue de la réalité, comme une déconstruction du réel et la construction d'un imaginaire. De l'inspiration à l'expression, le travail des effets de réel mélangé à un pendant onirique tendent à reconstruire une certaine idée de l'ancienne capitale espagnole⁴⁷⁵. A la fois adouci par la végétation et contrarié par le mauvais temps qui semble s'annoncer, ce paysage offre un aspect moins abrupt du motif rocheux, car voulu peu réaliste. Par ailleurs, il donne à voir une facette inquiétante du paysage urbain, à la fois subjective, onirique et intemporelle, grâce à la palette des couleurs choisies. Le Greco n'adopte en rien une attitude mimétique mais représente à travers le prisme de sa propre sensibilité artistique l'expression d'une liberté offerte au regard du spectateur. Il révèle un environnement naturel et urbain recomposé, partant de la réalité et allant jusqu'au rêve.

Les œuvres suivantes ont présenté un point de vue sur des faits historiques et le motif rocheux a été examiné sous de multiples facettes. Chez Maíno, dans *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, le rocher a une double fonction, apportant à la fois réconfort et protection,

⁴⁷³ *Idem* site du Prado

⁴⁷⁴ *Idem* site du Prado

⁴⁷⁵ Jean Lucas Dubreton, *Madrid : villes et pays* : « En juin 1561, alors que la ville compte déjà 30 000 habitants, Philippe II transporte la cour de Tolède à Madrid, l'installant dans l'antique alcazar. Il fait ainsi de la ville la capitale du royaume d'Espagne », 1962, p. 26

mais contribuant aussi à exprimer l'exercice du pouvoir espagnol sur les Hollandais. Castello, dans la *Recupération de l'île de San Cristóbal*, met davantage en avant des motifs rocheux adjuvants et propices à la domination espagnole. Collantes aborde la prédominance de la nature dans un paysage imaginaire et hors de l'espace-temps. Enfin, chez Velázquez avec *Les lances ou La reddition de Breda*, il est davantage question de paysage imaginaire et symbolique, à partir d'un évènement concret, entre présentation tangible et représentation positive de la gestion politique espagnole. Dans cette toile fameuse, Velázquez, avec le souci de se démarquer et d'impressionner le regardant, souligne tout particulièrement la capacité de l'image à représenter le moment historique et sa prééminence. Le peintre semble donc proposer implicitement une image matérielle dont il construit précisément le regard qu'on lui porte. Mais le spectateur est aussi face à une image métaphorique qui renvoie à un moment historique de grande envergure. En cela, l'artiste répondait aux exigences de la commande dont les intentions étaient de donner à voir l'étendue du pouvoir de la monarchie espagnole et donc de son omnipotence à l'échelle du continent européen du XVII^e siècle.

Le travail des effets de réel mêlé à l'imaginaire de ces artistes espagnols qui proposent une vision particulière d'un lieu ou d'un évènement précis entre en correspondance avec la sensibilité littéraire de Cervantes comme nous allons le voir à présent.

Chapitre 4 : La mise en scène du paysage naturel dans la prose narrative de Cervantes

1. *La Galatea*, paysage-cauchemar, paysage-rêve : l'onirisme bucolique - 2. Le paysage dans le récit pastoral du *Don Quijote de la Mancha* - a. De l'origine de la présence du paysage dans l'œuvre - b. L'influence littéraire sur l'écriture des épisodes de style pastoral - c. Les motifs du *locus amoenus* et leur fonction dans la pastorale de la première partie du *Quijote* - d. La trajectoire narrative du *locus amoenus* - e. Représentation et conception visuelle du paysage bucolique dans la seconde partie - f. Caractéristiques et fonctions du *locus horridus* dans les deux parties de l'œuvre - 3. Étude du motif rocheux dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* - a. Le *Locus amoenus* et le motif rocheux - b. Le *Locus horridus* et le motif rocheux

« *Eso creo yo muy bien -dijo el Cura-; que ya yo sé de experiencia que los montes crían letrados, y las cabañas de los pastores encierran filósofos.* » *Don Quijote de la Mancha*, I, 50

La première partie du XVI^e siècle met en valeur « *una literatura sofisticada reconstructivista* » qui reconstruit « *una literatura propia de la literatura antigua* »⁴⁷⁶. Concernant la seconde partie du XVI^e siècle, Cervantes introduit « *la bucólica* » de manière dialectique dans la réalité politico-sociale contemporaine de la fin du XVI^e siècle-début du XVII^e siècle, bouleversant et modifiant complètement le genre. Il met ainsi en opposition l'idéalisme de la société pastorale et un réalisme qui critique les valeurs, l'idéologie, la politique et la poétique de son temps. La mise en scène du paysage naturel présuppose que Cervantes utilise les éléments de la nature avec des intentions qu'il sera intéressant de mettre au jour.

Les œuvres suivantes jalonnent l'Espagne de la fin du XVI^e et début du XVII^e siècles, de manière chronologique : *La Galatea* (1585), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605 et 1615) et *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). La nature y prend une place toujours plus importante et les paysages naturels y apparaissent diversifiés. Cependant, le motif du rocher dans sa spécificité, particulièrement dans les passages bucoliques qui présentent les personnages dans un *locus amoenus* ainsi que dans les passages évoquant le *locus horridus*, n'a guère fait l'objet de suffisamment de recherches. Ceci nous invite donc à orienter nos investigations dans cette direction.

⁴⁷⁶ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=XvAF3sHX8WA>, Jesus G. Maestro, 26 octobre 2017.

Un ouvrage critique de Francisco Garrote Pérez intitulé *La naturaleza en el pensamiento de Cervantes* expose l'idée selon laquelle chez Cervantes, la nature devient la Nature à côté d'une entité qui, selon la tradition judéo chrétienne, n'a pas d'équivalent : Dieu. Il intitule ainsi la première partie de son ouvrage : « *Dios y la Naturaleza, principios fundamentales del pensamiento cervantino* »⁴⁷⁷. Cervantes s'attache à représenter avec soin les paysages et les motifs naturels qui les composent, en rapport avec la façon dont il exécute sa trame narrative.

1. *La Galatea*, paysage-cauchemar, paysage-rêve dans l'écriture bucolique

De par sa réalisation, son développement, sa construction et son interprétation, *La Galatea* se démarque sensiblement du roman pastoral, genre auquel l'œuvre est traditionnellement rattachée. Même si le point de départ correspond aux critères reconnaissables du genre, il est clair qu'au fur et à mesure de son déroulement, l'auteur transforme le paradigme du roman pastoral, bouleversant les attentes d'un lectorat qui ne retrouve pas les lieux communs auxquels il est habitué⁴⁷⁸.

En se concentrant sur le personnage d'Elicio, « *pastor en las riberas de Tajo* » pour qui « *quanto la fortuna y el amor* » sont « *escasos* », on observe qu'un lien est tissé avec la nature de telle sorte que ses sentiments et ses états d'âme sont projetés sur son environnement, personnifiant ainsi les éléments naturels. En effet, dès le début de l'œuvre, se dessine le décor d'un paysage dans lequel évolue Elicio :

*Mientras que al triste lamentable acento
del mal acorde son del canto mío,
en Eco amarga de cansado aliento
responde el monte, el prado, el llano, el río,
demos al sordo y presuroso viento
las quejas que del pecho ardiente y frío
salen a mi pesar, pidiendo en vano
ayuda al río, al monte, al prado, al llano.*⁴⁷⁹

Le personnage se plaint de ne pouvoir trouver de réconfort auprès de cette nature qui semble s'harmoniser sur sa peine. Cette mise en scène du paysage dès les premiers vers chantés par

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 13-14

⁴⁷⁸ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=XvAF3sHX8WA>, Jesús G. Maestro.

⁴⁷⁹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Los seis libros de Galatea*, Tomo I, Libro Primero, 1784, Madrid, p. 1

Elicio s'accompagne d'un jeu de répétition des éléments constitutifs de celui-ci à la manière d'une litanie : « *el monte, el prado, el llano, el río* ». Il poursuit ainsi:

*Crece el humor de mis cansados ojos
las aguas de este río, y de este prado
las variadas flores son abrojos
y espinas que en el alma s'han entrado.
No escucha el alto monte mis enojos,
y el llano de escucharlos se ha cansado;
y así, un pequeño alivio al dolor mío
no hallo en monte, en llano, en prado, en río.*

Les termes apparaissent deux fois, suivant un ordre de hauteur décroissante, du relief le plus élevé - « *el monte* » au relief le plus plat - « *el río* » - pour la première et la dernière répétition. Notons que le premier et le dernier mot sont opposés par nature, l'un connotant un aspect vertical, statique et solide, l'autre un aspect horizontal propre à l'eau en mouvement et liquide. De plus, les adjectifs qui accompagnent les éléments de la nature portent une connotation négative : « *triste lamentable* » associé à « *[d]el mar* » et le personnage, seul avec ses plaintes et sa peine, ne reçoit pas l'aide du fleuve, du mont, du près ou de la plaine. Ce qui aurait pu apparaître comme un *locus amoenus*, un milieu adjuvant et réconfortant pour ses malheurs, est plutôt comme un *locus horridus*. Le lieu véhicule l'image de fleurs peu accueillantes, les « *abrojos* », qui portent des « *espinas* ». Les reliefs naturels sont personnifiés, ayant des « agissements » en opposition aux désirs du berger : « *No escucha el alto monte mis enojos* » etc. L'endroit que l'on aurait pu penser bucolique et amène n'est pas décrit ainsi par Elicio qui le présente et le transforme dans l'expression de ses sentiments douloureux. Il ne peut apprécier la beauté du paysage à cause de sa peine. Dans le quatrième livre du second tome, cette projection sur la nature fait à nouveau surface à travers un autre personnage, Damon :

*[...] los tristes gemidos
de un desdeñado pecho congojoso,
a quien el fuego, el aire, el mar, la tierra
hacen continuo guerra,
todos en su desdicha conjurados,
que se remata y cierra
con la corta ventura de sus hados.*

Les quatre éléments sont ainsi convoqués pour révéler à quel point la nature est ligée contre Damon. Personnifiés, ces éléments sont associés à la violence de façon à hyperboliser sa souffrance. Damon regrette ses mots et conte ses malheurs :

*Si esto no fuera, fácil cosa fuera
tender por la región del gusto el paso,
y reducir cien mil a la memoria,
pintando el monte, el río y la ribera
do amor, el hado, la fortuna y caso
rindieron a un pastor toda su gloria.*

*Mas de esta dulce historia
el tiempo triunfa, y sólo queda de ella
una pequeña sombra,
que ahora espanta, asombra
al pensamiento que más piensa en ella:
condición propia de la humana suerte,
que el gusto nos convierte
en pocas horas en mortal disgusto,
y nadie aura que acierte
en muchos años con un firme gusto.*

L'antithèse « *gusto* » et « *disgusto* » caractérise la manière dont le personnage passe de moments agréables au sein d'un *locus amoenus* à l'absence de bonheur, ne laissant que la solitude et le douloureux souvenir des joies passées. Cervantes donne à voir la nature en jouant entre l'encre et les couleurs « *pintando el monte, el rio y la ribera* ». Plus loin, les adjectifs « *alto* », « *apacible* », « *fresca* » et « *claro* » précisent les images topiques entrant et entrent dans la description du *locus amoenus* :

*Reduze a poco espacio sus pisadas,
del alto monte al apacible llano,
desde la fresca fuente al claro rio,
sin que, por ver las tierras apartadas,
las mouibles campañas de Oceano
are con loco antiguo desuario.*

Pour revenir au premier tome, peu après l'intervention d'Elicio⁴⁸⁰, la nature revêt une tout autre apparence :

Y así un día, puesta la consideración en la variedad de sus pensamientos, halándose en medio de un deleitoso prado, convivado de la soledad y del murmurio e un deleitoso arroyuelo que por el llano corria, sacando de su zurrón un polido rabel (al son del qual sus querellas al cielo cantando comunicaba) con voz en extremo buena cantó los versos siguientes [...]

Le lien entre les pensées du berger et la nature est indéniable et le narrateur fait valoir implicitement qu'Elicio est passé d'une vision négative⁴⁸¹ à son contraire : la nature est propice à l'expression des sentiments agréables comme en témoigne la répétition de l'adjectif « *deleitoso* ».

Puis, dans les souvenirs que mentionne Elicio face au berger Erastro, un autre berger, les éléments naturels qui, auparavant, n'étaient d'aucun secours sont, cette fois, décrits comme plaisants et amènes : « *yo al de mi rabel en el silencio de las sosegadas noches, o en el calor de las ardientes siestas a la fresca sombra de los verdes arboles de que esta nuestra ribera esta tan adornada [...]* »⁴⁸². Ils font partie du lieu qui reconforte Erastro et sont même une source d'inspiration pour lui :

⁴⁸⁰ *Ibidem* p. 5, *Los seis libros de Galatea*

⁴⁸¹ La nature qui écoutait ses plaintes (v. 1-12) n'accompagne plus sa peine (v. 13 et suivants).

⁴⁸² *Ibid.* p. 12, *Los seis libros de Galatea*

Y para señal de nuestro buen propósito, y verdadera amistad, entanto que se hacen mayores las sombras destes árboles, y el sol hacia el Occidente se declina, acordemos nuestros instrumentos, y demos principio al ejercicio que de aquí delante hemos de tener. No se hizo de rogar Erastro, antes con muestras de estaño, contento por verse en tanta amistad con Elicio, saco su zampoña, y Elicio su rabel, y comenzando el uno, y replicando el otro, cantaron lo que se sigue.

Nous assistons à une transformation de la nature en fonction de la diégèse. Les éléments naturels consolent, tout d'abord le personnage d'Elicio et de Damon dans leurs malheurs puis sont source de réconfort pour Erastro. Après l'intervention de Damon, les éléments rocheux ne sont ni décrits, ni utiles au récit « *la pastora que andaba en unos montes algo de allí apartados* » cependant, les éléments constitutifs du *locus amoenus* sont signalés par les adjectifs « *ameno* » et « *fresco* » :

Llegados los pastores a la fuente, hallaron en ella a tres caballeros y a dos hermosas damas que de camino venían, y fatigados del cansancio y combinados del ameno y fresco lugar, les pareció ser bien dejar el camino que llegaban y pasar allí las calurosas horas de la siesta [...].

Ce « *deleitosa sitio* » a donc pour fonction d'apaiser les personnages et de leur procurer une sensation de bien-être idéal dans une nature en harmonie avec les personnages.

Cervantes plonge donc ses lecteurs dans l'univers élégiaque de la pastorale puis les immerge dans un univers plus enchanteur et apaisé. En quelques pages, la nature n'est plus ennemie et par le biais d'une écriture plus visuelle, est en harmonie avec les sentiments des protagonistes.

Penchons-nous à présent sur l'apparition du paysage, sur ce qui le caractérise, sur son utilisation au sein du *Don Quichotte*. Cervantes met au point une trame narrative dans laquelle les personnages évoluent et se promènent dans un paysage qui joue avec les frontières du *locus amoenus* et du *locus horridus* et qui change en fonction de la manière dont l'auteur met en place certaines de ses caractéristiques naturelles. En considérant, tout d'abord, la représentation de la nature, on relève sa présence dans les passages narratifs de genre pastoral.

2. Le paysage dans le récit pastoral de *El ingenio hidalgo Don Quijote de la Mancha*

a. De l'origine de la présence du paysage dans l'œuvre

Dans le prologue du *Quijote*⁴⁸³ de 1605, Cervantes expose la genèse de son œuvre qu'il écrit comme étant imaginée en prison et propose alors un *locus amoenus* avec les motifs topiques qu'il véhicule et que l'on a déjà signalés :

*Desocupado lector: [...] ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento.*⁴⁸⁴

La nature, paisible, est vue ici comme une source d'inspiration. L'évocation du murmure des sources dans un « *paraíso visual y sonoro* » renvoie à un lieu idéal, un espace fantasmé et mythique qui constitue le premier signe de l'écriture du paysage dans cette œuvre.

b. L'influence littéraire sur l'écriture des épisodes de style pastoral

L'écriture cervantine s'approprie différents genres narratifs dont le genre pastoral où la nature a une place particulière. Comme le fait remarquer Miguel Ángel Márquez dans son article « *Loca amoena en el Quijote. El arte de la transición en los episodios pastoriles* »⁴⁸⁵, l'importance du genre bucolique est mise en valeur par la tradition critique⁴⁸⁶ :

Las razones que ve Ife para que la pastoral ocupe un lugar tan prominente en el Quijote son las siguientes: la moda de la pastoral en España; el éxito de la Diana de Montemayor; la atracción que sentía Cervantes por el tratamiento humanístico del tema debido a Gil polo; el cariño de don Quijote por el género, que se ofrece como alternativa para su vejez. A eso añade como factor esencial la importancia y el declive de

⁴⁸³ <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-ingenioso-hidalgo-don-quiote-de-la-mancha-6/html/05f86699-4b53-4d9b-8ab8-b40ab63fb0b3.html>

⁴⁸⁴ Extrait du prologue du *Don Quijote de la Mancha*, numérisé sur le site du Centro Virtual Cervantes : <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quiote/edicion/partel/prologo/default.htm>

⁴⁸⁵ Miguel Ángel Márquez, *Loca amoena en el Quijote. El arte de la transición en los episodios pastoriles*, 2016, p. 159-182

⁴⁸⁶ *Ibidem*: «La importancia del género bucólico en el Quijote ha sido señalada por una tradición crítica que, en gran medida, partió de Américo Castro (1987: 36-38 y 177-190), y que fue asumida por Avalle-Arce: «No cabe duda de que la vida pastoril, en una manifestación u otra, se inmiscuye de continuo en el vivir del propio don Quijote» (Avalle-Arce, 1994: 119). Han continuado esta línea de investigación, entre otros, d. Finello (1976; 1986; 1994; y 2014) y B.W. Ife (1996), quien inicia su trabajo sobre la pastoral y el Quijote con estas palabras: "In spite of Cervantes's assertion in the prologue that Don Quijote es 'one continued satire upon books of chivalry', the pastoral was never very far from his or from don Quixote's imagination" (Ife, 1996: 107). por su parte, Riley estudió la incorporación de episodios externos en la narración del Quijote, concluyendo que las aventuras pastoriles son las más librecas del Quijote, y en ellas, el protagonista se comporta siempre de una manera belicosa y caballeresca, lo que demuestra la incapacidad de don Quijote para enfrentarse a lo pastoril (Riley, 1955-1956: 213 y 221). Más recientemente, Gómez Canseco ha subrayado también su importancia en toda la obra cervantina.»

*la Mesta*⁴⁸⁷ en España. En fin, un cúmulo de razones sociológicas, al margen de la simpatía del héroe, que alejan el asunto del debate sobre los géneros.

Il est ainsi intéressant de considérer les modèles qui ont inspiré Cervantes dans le souci d'insérer le *género bucólico* dans son œuvre.

L'intensité du sentiment du paysage relève à l'évidence de l'influence de Virgile⁴⁸⁸. Sans verser dans le « *descripcionismo* ». Cervantes semble donc mettre en valeur le paysage autant que l'homme dans un environnement littéraire qu'il s'approprie et retranscrit à sa manière, entre passé et avenir, entre inspiration, influence et rénovation des formes :

Lo cierto es que Cervantes se encuentra a medio camino entre una tendencia medieval que ve en el paisaje y en la naturaleza elementos fundamentalmente simbólicos y una tendencia muy posterior que estalla con el romanticismo dándole a la naturaleza un protagonismo que antes no tenía.

Selon Emilio Orozco, Cervantes est favorisé en cela par une époque propice aux changements : « [...] *ya en el Barroco adquiere su plena independencia el cuadro de paisaje en la poesía y en la pintura.* [...] *Cervantes va a escribir en ese contexto de cambios.* »⁴⁸⁹.

Cependant, dans un souci d'autonomie par rapport aux modèles en vigueur, Cervantes porte sa réflexion sur l'espace et la mise en scène de son histoire en se détachant des modèles ainsi que le précise Fernando Copello : « *se construye en oposición al de los libros de caballerías [...] situando su relato en la cercana (y aparentemente prosaica) región de la Mancha, donde se desarrolla la mayor parte de la obra* ». La région est mentionnée dès le titre de l'œuvre, ainsi que dans celui du premier chapitre « *Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo don Quijote de la Mancha* », et dès la première phrase qui est dans toutes les mémoires et sur toutes les lèvres : « *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme [...]* »⁴⁹⁰. Bien que la région soit mentionnée avec insistance, les lieux ne seront pas aussi précisément rapportés au fil de l'écriture et tout porte à croire que l'inspiration arcadienne soit effective lors des *loca amoena* que nous présenterons ensuite. Fernando Copello va plus loin en évoquant une négation de l'urbain et un paysage définitivement rural. Le cadre naturel revêt une extrême importance dans l'évolution de la narration ainsi que dans le parcours des personnages.

⁴⁸⁷Selon le site de l'Encyclopédie Universalis : « À partir du XII^e siècle, lorsque la reconquête de l'Espagne sur les Maures progresse nettement, les souverains de Castille récompensent leurs vassaux, nobles et chevaliers des ordres militaires, des services rendus dans la lutte contre l'adversaire musulman, par la cession de terres qui seront destinées en priorité à l'élevage. Ces nouveaux propriétaires sont au XIII^e siècle assez nombreux pour fonder une association d'éleveurs transhumants, la Mesta, reconnue par ordonnance royale en 1273 et nantie de privilèges qui vont lui permettre de s'organiser rapidement », <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mesta/>

⁴⁸⁸ Fernando Copello, « Los jardines del *Quijote*. En torno a la naturaleza en la novela cervantina », p. 47-63

⁴⁸⁹ *Ibidem*, Emilio Orozco Díaz, « Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo », p. 430

⁴⁹⁰ Extrait du premier chapitre numérisé sur le site du Centro Virtual Cervantes, <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/partel/cap01/default.htm>

Il s'agit bien d'un paysage bucolique particulier que s'emploie à dessiner l'auteur, comportant des caractéristiques et une mise en scène imitées des récits pastoraux traditionnels, tout en gardant une certaine distance, comme pour mieux s'en détacher.

A présent, examinons les deux types de paysages que propose Cervantes dans les passages où la nature est suggérée, c'est-à-dire dans les épisodes d'inspiration pastorale de la première partie du *Quijote*. Nous ne dresserons pas la liste exhaustive de l'apparition et types de paysages comme l'a consciencieusement fait Jaume Garau Amengual dans *El tratamiento del paisaje natural en el Quijote*⁴⁹¹. Toutefois, il est intéressant de savoir que les vingt-huit passages qui font référence aux paysages ont été classés en trois catégories par ce dernier :

(...) en primer lugar como mero decorado ambiental en el que se encuadra la acción de los personajes, uso éste mayoritario en dieciséis lugares del texto. En segundo lugar, como ilustración y refuerzo de las ideas que el autor manifiesta en las obras, en tres pasajes; y, por último, la utilización de la descripción paisajística con una funcionalidad de contraste, subordinada a la consecución del humor y la ironía (...).

La nature fait partie intégrante de la réalité de Don Quichotte et orchestre une véritable scénographie sous la plume de l'auteur. De plus, il existe un étroit rapport entre les humeurs ou sentiments des personnages et le contexte naturel mais aussi une certaine ironie dans la reproduction et la mise à distance des schémas littéraires antérieurs. Cervantes entre dans le topos du *locus amoenus* et du *locus horridus* afin de mieux s'en détacher et conduire le lecteur dans une autre direction : celle d'un sentiment de la nature qui progresse au fil de la diégèse.

c. Les motifs naturels du *locus amoenus* et leur fonction dans la pastorale de la première partie du *Quijote*

Cervantes aborde le paysage en mentionnant les motifs naturels par petites touches mais de manière récurrente, insinuant leur valeur symbolique dans l'esprit des lecteurs comme l'explique Miguel Ángel Márquez dans la même étude que précédemment : « [...] *el paisaje aparece a través de pinceladas, que pueden ser abundantes pero que nunca llegan a ocupar el primer plano.* »⁴⁹². Comme un tableau dont le fond serait fait de motifs naturels, Cervantes organise le récit en distribuant des repères spatiaux. La métaphore picturale de cette citation

⁴⁹¹ Jaume Garau Amengual, «El tratamiento del paisaje natural en el Quijote», Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, 1991, p. 560-561

⁴⁹² *Ibidem*, Miguel Ángel Márquez, *Loca amoena en el Quijote...*

souligne l'aspect visuel qu'entretient l'auteur dans ses allusions au paysage. Tout d'abord, au chapitre six, la nièce de Don Quichotte craint qu'après l'identification aux chevaliers errants, son oncle ne s'identifie à un berger⁴⁹³. Au chapitre onze il est question de « *clara fuentes* », « *corrientes rios* » « *sabrosas y transparentes aguas* » hyperbolisés ainsi : « *en magnífica abundancia* ». Cervantes reprend les caractéristiques du *locus amoenus* tout en amplifiant chaque élément. Toutefois, le *locus amoenus* n'est pas seulement synonyme de bonheur et de tranquillité dans la mesure où font aussi partie du récit des épisodes dans lesquels des personnages souffrent d'amours malheureuses. En témoigne le chapitre douze où est racontée l'histoire de Marcela et Grisóstomo, le berger mort d'amour, un évènement tragique dans un environnement bucolique. Le motif du rocher, la « *peña* », désigne, au moment du récit, la tombe du défunt Grisóstomo, sur le lieu même de son premier regard d'amour, unissant éros et thanatos pour l'éternité :

Pues sabed -prosiguió el mozo- que murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquélla que se anda en hábito de pastora por esos andurriales.

-¿Por Marcela dirás? -dijo uno.

-Por ésa digo -respondió el cabrero-. Y es lo bueno que mandó en su testamento que le enterrasen en el campo, como si fuera moro, y que sea al pie de la peña donde está la fuente del alcornoque, porque, según es fama, y él dicen que lo dijo, aquel lugar es adonde él la vio la vez primera.

Les éléments naturels entourent le personnage de Marcela puisque c'est au chapitre quatorze qu'elle revendique sa liberté et sa communion avec la nature, révélant un *locus amoenus* composé ainsi : « *árboles de estas montañas son mi compañía; las claras aguas de estos arroyos mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura* ». Le personnage prête vie aux éléments naturels, opérant une sorte de transfert par étapes successives: « *son mi compañía [...] mis espejos [...] mis pensamientos y hermosura* ». Cervantes insère un passage narratif dans la narration dans un cadre bucolique en évoquant : « *La narración del cabrero Eugenio ha ocupado por entero el tiempo de la bucólica* ». Il indique que les motifs naturels inclus dans le passage permettent de le qualifier de *locus amoenus* : « *los pastores poetas se refugian del calor estival en el locus amoenus* ». Cervantes privilégie subtilement l'ironie à travers une utilisation emphatique du topos et un art consommé de la transition visant à conduire le lecteur dans le parcours des personnages vers l'univers pastoral. Miguel Ángel Márquez précise que le trait le plus marquant des transitions entre deux récits comportant le topos du *locus amoenus* construit à l'image des récits pastoraux « *se transfieren al nivel diegético primario, sustituyendo al cronotopo hegemónico del camino real. La función*

⁴⁹³ Ce sera le projet de Don Quichotte avant de mourir. Il voudra se convertir en « *pastor Quijotiz* », Cf. Appendice, p. 288

de este procedimiento es suavizar el tránsito al mundo de la bucólica. (...)». Cervantes « *utiliza intencionalmente el tópico del locus amoenus para enlazar los episodios pastoriles y la historia cómico-realista de don Quijote y Sancho* ». Son propos est bien d'idéaliser l'espace connu, celui de la Mancha, en un lieu mythique, paradisiaque et fantasmé comme le mentionnent le prologue et les passages significatifs du genre pastoral. Cependant, Cervantes poursuit ce dessein afin de tourner en dérision ce monde topique, prendre de la distance et s'en détacher. Considérons à présent les termes utilisés pour caractériser ce milieu afin d'en comprendre le traitement au sein de l'espace textuel bucolique intégré au récit de la première partie.

C'est aux chapitres vingt-trois et vingt-cinq, que l'auteur décide de concentrer la description du paysage naturel sur un motif, celui de la montagne, lors de la pénitence de Don Quijote « *en Sierra Morena* ». Dans le premier des deux chapitres mentionnés, il désigne la ainsi le cadre : « *aquellas montañas* », et la cime de una « *montañuela* » et dans c'est dans le second qu'il développe la description de ce motif :

Llegaron, en estas pláticas, al pie de una alta montaña, que, casi como peñón tajado, estaba sola entre otras muchas que la rodeaban. Corría por su falda un manso arroyuelo, y hacía se por toda su redondez un prado tan verde y vicioso que daba contento a los ojos que le miraban. Había por allí muchos árboles silvestres y algunas plantas y flores, que hacían el lugar apacible.

Le lexique employé tel que « *una alta montaña* » et « *peñón tajado* » donne un aspect peu amène qui est cependant adouci ensuite avec la personnification de la montagne et qui conduit le lecteur à modifier son appréciation du paysage naturel, vers un *locus amoenus*. Cette montagne « *sola entre otras muchas que la rodeaban* » Augustin Redondo⁴⁹⁴ évoque un lieu isolé « *en el marco de una naturaleza pedregrosa* » propre au héros mélancolique. Au chapitre quarante et un, les personnages découvrent un lieu amène par le biais de trois verbes, « *llegó [...] el son* », « *mirando* » et « *vimos* » :

Amaneció más tarde, a mi parecer, de lo que quisiéramos. Acabamos de subir toda la montaña, por ver si desde allí algún poblado se descubría, o algunas cabañas de pastores; pero aunque más tendimos la vista, ni poblado, ni persona, ni senda, ni camino descubrimos. Con todo esto, determinamos de entrarnos la tierra adentro, [...] cuando llegó a nuestros oídos el son de una pequeña esquila, señal clara que por allí cerca había ganado; y mirando todos con atención si alguno se parecía, vimos al pie de un alcornoque un pastor mozo, que con grande reposo y descuido estaba labrando un palo con un cuchillo.

Enfin, au chapitre cinquante et un, Eugenio et Anselmo imitent les activités pratiquées habituellement par les personnages des récits pastoraux :

Finalmente, Anselmo y yo nos concertamos de dejar el aldea y venimos a este valle, donde él apacentando una gran cantidad de ovejas suyas propias, y yo un numeroso rebaño de cabras, también mías, pasamos la vida entre los árboles, dando vado a nuestras pasiones, o cantando juntos alabanzas o vituperios de la hermosa Leandra, o suspirando solos y a solas comunicando con el cielo nuestras querellas. A imitación nuestra, otros muchos de los pretendientes de Leandra se han venido a estos ásperos montes

⁴⁹⁴ Augustin Redondo, *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, 1997, p. 121

usando el mismo ejercicio nuestro, y son tantos, que parece que este sitio se ha convertido en la pastoral Arcadia, según está colmo de pastores y de apriscos, y no hay parte en él donde no se oiga el nombre de la hermosa Leandra. (...)

Cet extrait entre en correspondance avec la pastorale, à travers la transformation des personnages en bergers bucoliques, adoptant le mode de vie et les habitudes de la tradition littéraire, dans le paysage topique par excellence, l'Arcadie. Cependant, la nature n'est pas décrite seulement suggérée : « *valle* », « *árboles* », « *ásperos montes* » et ces éléments semblent être des indications spatiales dans le fil de la narration qui permettent de construire la trame visuelle du paysage. Le lexique utilisé comme « *los ásperos montes* » ou « *los arroyos* » est en lien avec la peine éprouvée par les bergers face au refus de Leandra :

No hay hueco de peña, ni margen de arroyo, ni sombra de árbol que no esté ocupada de algún pastor que sus desventuras a los aires cuente: el eco repite el nombre de Leandra dondequiera que pueda formarse: Leandra resuenan los montes, Leandra murmuran los arroyos, y Leandra nos tiene a todos suspensos y encantados, esperando sin esperanza y temiendo sin saber de qué tememos.

Ces éléments naturels font donc partie des motifs récurrents du *locus amoenus* et le nom de « *Leandra* » semble presque être devenu topique, symbolisant la douleur des bergers et dans leurs amours malheureuses.

Evoquer la transformation des personnages en bergers bucoliques renvoie au chapitre six de la première partie, comme nous l'avons mentionné antérieurement à la note 583 de ce chapitre mais également au désir de Don Quichotte de se faire « *pastor Quijotiz* » :

-Éste es el prado donde topamos a las bizarras pastoras y gallardos pastores que en él querían renovar e imitar a la pastoral Arcadia, pensamiento tan nuevo como discreto, a cuya imitación, si es que a ti te parece bien, querría, ¡oh, Sancho! que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido. Yo compraré algunas ovejas, y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo el pastor Quijotiz, y tú el pastor Pancino, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos. Daránnos con abundantísima mano de su dulcísimo fruto las encinas, asiento los troncos de los durísimos alcornoques, sombra los sauces, olor las rosas, alfombras de mil colores matizadas los extendidos prados, aliento el aire claro y puro, luz la luna y las estrellas, a pesar de la escuridad de la noche, gusto el canto, alegría el lloro, Apolo versos, el amor conceptos, con que podremos hacernos eternos y famosos, no sólo en los presentes, sino en los venideros siglos.

Tous les éléments topiques de la pastorale sont présents, formant un *locus amoenus* composé de bergers et de leurs animaux, avec les monts, les forêts, les prairies, l'eau, les fruits, l'air pur et un environnement nocturne idyllique. Cervantes insiste sur cette parodie du genre en offrant au lecteur un environnement parfait à l'aide de superlatifs ironiques et en allant même jusqu'à mentionner Apollon et sa demeure aux caractéristiques particulières : le mont Parnasse. Don Quichotte poursuit ensuite son projet en voulant joindre d'autres personnages à l'aventure⁴⁹⁵ et choisir des bergères à aimer.

⁴⁹⁵ Ce à quoi s'oppose Sancho

d. Le rôle du *locus amoenus* dans la trame narrative

Cervantes offre au lecteur la possibilité d'« imaginer » en ne développant guère la description et particulièrement celle du *locus amoenus* dans les épisodes bucoliques du chapitre cinquante et un, dans l'histoire de Marcela et y Grisóstomo et dans la prétendue Arcadie. Par l'absence de description et de mise en valeur de cet espace dans la narration, on prend la mesure de ce que les motifs naturels de la pastorale ne sont pas au cœur de l'œuvre mais insérés en arrière-plan. Par le biais de *loca amoena*, ceux-ci s'insèrent dans la trame narrative sous forme de transition entre l'univers pastoral et celui de Don Quichotte. Miguel Ángel Márquez corrobore cette idée en expliquant que ces lieux amènes peuvent être précédés « *por el tránsito de un bosque o selva* » et sont « *las suturas que unen los episodios pastoriles con la narración de las aventuras y los encuentros de nuestro héroe (...)*. Il relève que : « *Es precisamente en un locus amoenus donde tiene lugar la comida y donde los comensales escuchan el relato del cabrero* »:

*ya en esto volvían los criados del canónigo que a la venta habían ido por la acémila del repuesto, y haciendo mesa de una alhombra y de la verde yerba del prado, a la sombra de unos árboles se sentaron, y comieron allí, porque el boyero no perdiese la comodidad de aquel sitio, como queda dicho*⁴⁹⁶

Les éléments bucoliques enrichissent la narration mais ne sont pas des éléments centraux, il est possible de penser que les passages ayant pour cadre un *locus amoenus* ont une fonction particulière. Il serait donc question d'un transfert du *locus amoenus* depuis le monde idéalisé de la poésie bucolique au monde réaliste dans lequel évoluent Don Quichotte et Sancho. Cette technique narrative facilite l'introduction d'épisodes pastoraux dans l'espace narratif. Le lieu topique agréable et idéal sert donc à la fois de transition entre deux épisodes appartenant à la fiction, mais est également inséré dans le monde réaliste provoquant des incartades fantasmées. Une transition graduelle conduit du monde comico-réaliste au *locus amoenus* présenté comme réel, simple et sobre. A partir de là, « *se pasa a un locus amoenus absolutamente ideal, el presentado por don Quijote en la aventura del Lago bullente, y que cuadra con la Arcadia renovada de Eugenio y Anselmo.*»²⁸. Le lieu topique agréable et imaginaire passe donc de l'idéal au réaliste, pour, finalement, retrouver son aspect idéal, formant ainsi une trajectoire circulaire. Au chapitre cinquante et un, les éléments du paysage tels que les monts sont qualifiés d'« *aspéros* » et ne constituent pas un lieu accueillant, toutefois, les prétendants de Léandra sont si nombreux « *que parece que este sitio se ha convertido en la pastoral Arcadia, según*

⁴⁹⁶ Première partie du *Quijote*, chapitre 50

está colmo de pastores y de apriscos, y no hay parte en él donde no se oiga el nombre de la hermosa Leandra. ». Un paysage peu amène ne dissuade pas les bergers, comme le montre Cervantes, hyperbolisant et parodiant ainsi le registre bucolique. Les monts âpres constituant, en principe, des obstacles pour les personnages, sont les témoins de leur obstination. Ces derniers persistent à vouloir franchir des éléments opposants, habituellement non constitutifs du *topos* du *locus amoenus*. Par l'emploi de l'expression « *se ha convertido* », le lecteur constate une transformation du lieu « *en la pastoral Arcadia* ».

Les passages relevés comportent donc les motifs naturels caractéristiques du *locus amoenus* qui dessinent la représentation de l'espace bucolique imaginée par Cervantes. Il élabore les passages bucoliques de manière graduelle, instaurant tout d'abord des paysages amènes en arrière-plan puis finalement présents pour devenir les clefs de la narration.

e. Représentation et conception visuelle du paysage bucolique dans la seconde partie

Pour poursuivre sur le rapport entre les mots et leur projection imaginaire, et entrer dans une réflexion sur une écriture visuelle nous pouvons dire que l'imagination et la visualisation du monde bucolique par les lecteurs sont sollicitées puisque l'écriture n'est pas essentiellement descriptive. Ainsi peut-on se demander dans quelle mesure l'écriture du récit pastoral mérite d'être qualifiée de visuelle.

Au chapitre quatorze, Cervantes, par le biais d'une approche à caractère poétique, aborde un *locus amoenus* particulier :

En esto, ya comenzaban a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos, y en sus diversos y alegres cantos parecía que daban la norabuena y saludaban a la fresca aurora, que ya por las puertas y balcones del Oriente iba descubriendo la hermosura de su rostro, sacudiendo de sus cabellos un número infinito de líquidas perlas, en cuyo suave licor bañándose las yerbas, parecía asimesmo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo aljófara; los sauces destilaban maná sabroso, reíanse las fuentes, murmuraban los arroyos, alegrábanse las selvas y enriquecíanse los prados con su venida.

Personnifiant l'aurore⁴⁹⁷ mais aussi les éléments naturels: «*reíanse las fuentes*», «*murmuraban los arroyos*», «*alegrábanse las selvas y enriquecíanse los prados con su venida* », l'auteur accorde à la nature une importance toute particulière. Il utilise des adjectifs tels que «*alegres* », «*suave* », «*sabroso* » mais aussi une hyperbole «*numero infinito* » qui permettent au lecteur

⁴⁹⁷ «[...] que ya por las puertas y balcones del Oriente iba descubriendo la hermosura de su rostro, sacudiendo de sus cabellos un número infinito de líquidas perlas, en cuyo suave licor bañándose las yerbas, parecía asimesmo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo aljófara»

d'entrer dans un monde de sensations et de s'ancrer mentalement dans une visualisation de ce passage. Différents registres sensoriels sont convoqués, mettant en avant dans cet ordre : l'ouïe, la vue, le toucher puis le goût.

Dans son article sur « Les aventures aquatiques de Don Quichotte »⁴⁹⁸, Bénédicte Torres mentionne la teneur topique de l'ouverture du chapitre vingt neuf du deuxième tome « *De la famosa aventura del barco encantado* », mentionnant « un paysage paradisiaque inspiré de la littérature pastorale et propice aux méditations amoureuses » :

Por sus pasos contados y por contar, dos días después que salieron de la alameda llegaron don Quijote y Sancho al río Ebro, y el verle fue de gran gusto a don Quijote, porque contempló y miró en él la amenidad de sus riberas, la claridad de sus aguas, el sosiego de su curso y la abundancia de sus líquidos cristales, cuya alegre vista renovó en su memoria mil amorosos pensamientos.

Cet extrait rassemble une accumulation de groupes nominaux louant les merveilles d'un endroit extraordinaire raconté pour qu'il soit imaginé ainsi. D'autres éléments topiques occupent le chapitre trente-cinq :

Y ya, en esto, se venía a más andar el alba, alegre y risueña; las florecillas de los campos se descollaban y erguían, y los líquidos cristales de los arroyuelos, murmurando por entre blancas y pardas guijas, iban a dar tributo a los ríos que los esperaban. La tierra alegre, el cielo claro, el aire limpio, la luz serena, cada uno por sí y todos juntos daban manifiestas señales que el día que al aurora venía pisando las faldas había de ser sereno y claro.

Les éléments naturels sont personnifiés : « *el alba* », « *los líquidos cristales* », « *los ríos* », « *la tierra* », « *la luz* », et l'« *aurora* » et l'ensemble du passage témoigne d'une nature harmonieuse, comme si les personnages avaient basculé dans un paradis sur Terre.

L'Arcadie imaginée, l'une de ces incartades fantasmées que nous évoquions précédemment, est présente au chapitre cinquante-huit⁴⁹⁹. Don Quichotte loue les bénéfices de ce lieu: « *es uno de los más agradables de todos estos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril* », en constatant les avantages : « *en el margen de un abundoso arroyo que todos estos prados fertiliza* ». Il déclare même s'inspirer de Garcilaso et de Camoes puis détourne les éléments naturels propres au topique du *locus amoenus* : « *tendimos la noche pasada estas redes de estos árboles, para engañar los simples pajarillos que, oxeados con nuestro ruido, vinieren a dar en ellas* ».

Ces passages permettent de comprendre comment Cervantes introduit le topos du lieu agréable et s'emploie à s'en détacher, à travers le lexique et les effets visuels qui s'en dégagent.

⁴⁹⁸ Bénédicte Torres, « Les aventures aquatiques de Don Quichotte » in « V. Les eaux démystifiées », in *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*, édit. DELPECH, François Presses Sorbonne Nouvelle

⁴⁹⁹ Cf. Appendice p. 288

f. Caractéristiques et fonctions du *locus horridus* dans les deux parties de l'œuvre

Le chapitre vingt de la première partie révèle que Don Quichotte et Sancho, qui patissent physiquement de « *esta terrible sed que nos fatiga, que, sin duda, causa mayor pena que la hambre* », se retrouvent dans un endroit apparemment dangereux et effrayant alors qu'il fait nuit : « *la escuridad de la noche no les dejaba ver cosa alguna* ». L'environnement nocturne est à nouveau mentionné « *Era la noche, como se ha dicho, oscura* » et les éléments naturels participent à la mise en place de l'inquiétude et de la peur de l'inconnu :

[...] *ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido; de manera, que la soledad, el sitio, la escuridad, el ruido del agua, con el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto, y más cuando vieron que ni los golpes cesaban, ni el viento dormía, ni la mañana llegaba; añadiéndose a todo esto el ignorar el lugar donde se hallaban.*

Le cadre peu accueillant déclenche la terreur de Sancho qui propose de ne pas aller en quête du danger : « *Ahora es de noche, aquí no nos ve nadie: bien podemos torcer el camino y desviarnos del peligro, aunque no bebamos en tres días; el peligro perece en él* ». Il insiste sur le caractère risqué de cette aventure qualifiée de « *temerosa* » dont ils ne pourraient échapper que par miracle : « [...] *que quien busca el peligro perece en él; así que, no es bien tentar a Dios acometiendo tan desafortado hecho, donde no se puede escapar sino por milagro* ». Le lieu inconnu, source d'effroi, est un *locus horridus* contenant les angoisses du personnage comme y contribue le champ lexical de la peur : « *temeroso* » et « *horror y espanto* ». Cependant, Don Quichotte refuse de se laisser aller à ce sentiment de terreur : « *don Quijote, acompañado de su intrépido corazón, saltó sobre Rocinante y, embrazando su rodela, terció su lanzón*. Il s'agit au contraire d'un lieu attirant qui appelle l'aventure et va pouvoir mettre à l'épreuve son courage et témoigner de sa bravoure.

Un autre lieu appelle l'aventure : « *la cueva de Montesinos* ». Aux chapitres vingt-deux et vingt-trois, la grotte est un motif ambigu dans la mesure où il suggère à la fois la parodie d'un lieu fantasmé inquiétant où se tiennent des animaux nocturnes et la présence du Mal. Toutefois, Cervantes parvient à fondre dans la grotte des éléments propres à la « *tradición paradisiaca y de la infernal* »⁵⁰⁰, mêlant le récit que « *me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana* ». Si nous revenons au chapitre cinquante et un, l'épisode de la fuite et du déshonneur

⁵⁰⁰ Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño, estudios sobre La Galatea, El Quijote, y El Persiles*, Barcelone, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994, p. 140, note 6.

de Leandra est marqué par le lexique suivant : « *caminos* », « *bosques* » et « *cueva de un monte* ». La nature qui encadre cet événement est au cœur du micro récit puisque c'est bien dans la grotte d'un mont que la jeune fille est retrouvée. Ce lieu est connoté négativement et presque comparable à un lieu de perdition dans la mesure où c'est là que Vicente l'a abandonnée :

[...] *tomáronse los caminos, escudriñáronse los bosques y cuanto había, y al cabo de tres días hallaron a la antojadiza Leandra en una cueva de un monte, desnuda en camisa, sin muchos dineros y preciosísimas joyas que de su casa había sacado.*

Puis, pour poursuivre avec le motif de lieux naturels marqués par une absence de vie et constituant des opposants dans le parcours des deux personnages, considérons l'épisode de la Sierra Morena⁵⁰¹. Le paysage est propice à de nouvelles aventures et Don Quichotte ne recherche ni le confort, ni le bien être. Il est en quête d'aventures, se réjouit de ce qu'il va trouver mais ne trouve que « *soledades y asperezas* » qui vont ralentir son périple. Il se remémore les paysages de ses modèles livresques⁵⁰² se laissant aller à une rêverie chevaleresque :

Así como don Quijote entró por aquellas montañas, se alegró el corazón, pareciéndole aquellos lugares acomodados para las aventuras que buscaba. Reducíansele a la memoria los maravillosos acaecimientos que en semejantes soledades y asperezas habían sucedido a caballeros andantes y iba pensando en estas cosas, tan embebecido y trasportado en ellas, que de ninguna otra se acordaba.

Ces montagnes se révèlent être les lieux de l'élaboration d'un paysage littéraire fondé sur un paysage naturel existant et cette recreation imaginaire d'un paysage réel permet au lecteur de créer lui aussi un relief imaginaire dans cette mise en abyme tout à fait cervantine.

Cet endroit est tantôt simplement décrit de cette façon : « *esta sierra (...) tan escondida parte* » ou encore de cette manière : « *por aquel lugar inhabitable y escabroso no parecía persona alguna de quien poder informarse* ». Cela étant, ce lieu n'est pas détaillé de telle façon que le lecteur puisse s'imaginer avec précision de quoi il s'agit. Désignés par le déictique « *aquellas* » ou « *aquellos* », ces montagnes, floues dans l'esprit des lecteurs, sont des lieux jugés « *acomodados* » pour laisser s'exprimer la passion de l'aventure qui anime Don Quichotte⁵⁰³. Il est donc encore question de ne pas décrire ou de détailler mais seulement d'évoquer ou de mentionner, par petites touches. Par ailleurs, Don Quichotte semble si bien évoluer dans les lieux qu'il est associé à l'environnement naturel suivant : « *Y si recorremos la*

⁵⁰¹ Justement, dans le même article que précédemment, Fernando Copello fait allusion à ce passage comme : « *episodio de la soledad y del desierto, de los amores no correspondidos (como el de Cardenio por Luscinda) y de la locura* ».

⁵⁰² L'*Amadis de Gaule* (1508) de Montalvo et le *Roland furieux* (1516–1532) de L'Arioste

⁵⁰³ Fernando Copello poursuit ainsi : « *Si bien Cervantes no cae en lo descriptivo, las pinceladas que se refieren al paisaje son constantes: "Reducíansele a la memoria los maravillosos acaecimientos que en semejantes soledades y asperezas habían sucedido a caballeros andantes" [...]* ».

tradición iconográfica que inmortaliza al Quijote veremos que el personaje cervantino aparece a menudo asociado a esa naturaleza estéril, seca y rocosa. ». Les représentations iconographiques ne manquent pas et l'environnement naturel représenté dans les œuvres est en correspondance avec le tempérament mélancolique de Don Quichotte. Une toile d'Honoré Daumier intitulée *Don Quijote, Sancho Panza y la muta muerta*, notamment, « [...] recrea justamente uno de los momentos en los que el caballero y el escudero penetran en Sierra Morena »⁵⁰⁴.



Don Quichotte et Sancho Panza, Honoré Daumier, 1868, huile sur toile, 52 × 32 cm, Neue Pinakothek, Munich

Fernando Copello avance ainsi l'idée d'une relation entre la suggestion littéraire et la représentation artistique, valorisée dans cette toile par le biais d'un milieu naturel sombre, aride, montagneux voire rocailleux. Sancho suit Don Quichotte dans un espace sans végétation.

Les épisodes de style pastoral que nous avons analysés témoignent donc de la diversité d'écriture dont fait preuve Cervantes sur le sujet. Les caractéristiques et fonctions du *locus horridus* sont donc variées. Les passages comportant ce topos révèlent qu'il est à la fois élément déclencheur pour de nouvelles aventures vécues par les personnages, mais aussi

⁵⁰⁴ *Op.cit.*, Fernando Copello

révélateur des peurs ressenties à l'approche de semblables lieux. L'écriture est assez imagée pour que les lecteurs sachent où vont où se trouvent les personnages, mais volontairement elliptique pour ne pas révéler d'endroit précis.

Enfin, un lien se crée, tout naturellement, entre les personnages et l'environnement dans lequel les actions de la diégèse évoluent et le cadre finit par être associé à leur représentation dans les multiples illustrations en peintures ou en dessins des deux parties de cette œuvre de Cervantes.

3. Étude du motif du rocher dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*

Étudier la matière rocheuse dans cette œuvre revient à étudier plus particulièrement le paysage bucolique. Ce milieu naturel, envisagé sous différents angles d'approches dans l'ouvrage *Le milieu naturel en Espagne et en Italie. Savoirs et représentations XVe – XVIIe siècle*⁵⁰⁵ a été au centre des recherches de Christine Marguet. Ces investigations ont démontré que le milieu naturel occupait un espace textuel essentiel dans *El Peregrino en su Patria* et dans *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. La nature prend l'aspect d'un « *saber cartográfico* » puisque le milieu naturel est retranscrit grâce à « *la escritura de paisajes, desde la planta del primer término hasta la montaña más lejana* »⁵⁰⁶. Des précisions sont apportées à propos des connaissances géographiques de Cervantes et de ses projections spatiales imaginaires dans les pérégrinations de ses personnages. Nous en reproduisons ici un passage:

Muy común es la idea de que Cervantes, en esta historia septentrional, revela extensos, si no exactos, conocimientos respecto del Norte de Europa. Nada más lejos de la verdad. Los hechos se reducen a lo siguiente: el héroe y la heroína, naturales, respectivamente, de Thule y de Frislanda, se nos presentan, después de una larga serie de peregrinaciones (trabajos era entonces el vocablo corriente), en los helados mares del Norte. Desembarcan luego en Lisboa, continuando a pie su viaje por tierras de Portugal, España, Francia e Italia, hasta llegar a Roma.

⁵⁰⁵ *Ibid.* Christine Marguet, « Representar el medio natural en la novela de amor y aventura barroca. Cosmología y cosmografía en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega y *trabajos de persiles y sigismunda* de Cervantes » in dans *Le milieu naturel en Espagne et en Italie. Savoirs et représentations XVe – XVIIe siècle*, p. 35

⁵⁰⁶ Version de l'oeuvre modernisée mais la plus fidèle possible à l'originale: « *Fundamos el texto de nuestra edición en la madrileña de 1617, primera y única de importancia, reproduciendo la ortografía, modernizando la puntuación y anotando las erratas interesantes, según el sistema que hemos seguido en La Galatea* », consultée le 10 avril 2010 sur le site: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/persiles-y-sigismunda--0/html/ff48e1e8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_32.html

Il est précisé qu'une « *bruma del misterio* » entoure les deux premiers livres mais que l'explication peut venir du fait que Cervantes cherche son inspiration dans des « *narraciones románticas y de fantasía, no en historias ni en mapas auténticos.* ». Certains lieux font l'objet de vagues allusions et seuls douze noms de lieux septentrionaux sont réels, même si « [...] *aun estamos persuadidos de que Cervantes ignoraba dónde se hallaban exactamente esos lugares, algunos de los cuales no hemos logrado identificar.* ». Pour relater l'itinéraire de ses pèlerins, de Lisbonne à la frontière française, Cervantes s'inspire d'une vingtaine de lieux connus environnant sa maison en Espagne. Toutefois, il semble vain d'essayer de situer précisément les sources de la géographie cervantine toujours parsemée d'imaginaire et d'invention.

Tant que les éléments sont préparés avec soin et répondent aux exigences d'un ensemble harmonieux, l'impression de vraisemblance perdure durant la lecture. Les paysages naturels font donc office de décor pour configurer la trame de l'histoire et cela est étonnamment proche de la vérité alors que certaines choses n'ont pu être observées par l'auteur lui-même : « de la candeur et des descriptions détaillées d'objets dont rien en Europe ne pouvait lui avoir donné l'idée »⁵⁰⁷. Cette imagination fertile est pourtant en correspondance avec la réalité. On en déduit donc que l'imaginaire créateur de l'auteur constitue donc sa propre source d'inspiration pour donner vie aux phénomènes ou éléments naturels.

Les lieux topiques présents dans cette œuvre sont en lien avec le motif du rocher.

a. Le *Locus amoenus* et le motif du rocheux

En entrant dans l'œuvre par le lexique de l'univers pastoral, nous remarquons que les éléments naturels sont introduits par étapes comme si Cervantes dessinait la nature au fur et à mesure du déroulement du récit dans l'esprit du lecteur.

Tout d'abord, les éléments du paysage présents comme les arbres offrant des fruits, l'herbe et l'eau ruisselant des rochers, font partie de ce paysage pastoral présent au chapitre six de la première partie : « *todo lleno de árboles silvestres que ofrecían frutos, si bien ásperos, comestibles a lo menos. Estaba crecida la yerba, porque las muchas aguas que de las peñas salían las tenían en perpetua verdura [...]* », ainsi qu'au chapitre dix :

⁵⁰⁷ Comme le précise la fin de l'introduction du site de la *Biblioteca Cervantes*.

[...] *hacíanle sombra por una y otra ribera gran cantidad de verdes y hojosos árboles, a quien servían de cristalinos espejos sus transparentes aguas. Rogámosle se entrase por el río, pues la amenidad del sitio nos convidaba*

Ces espaces s'apparentent bien à un *locus amenus* et les expressions « *amenidad del sitio* »⁵⁰⁸ ainsi que « *comodidad del sitio* » des chapitres onze, douze et dix-huit révèlent la volonté de l'auteur d'insister sur le bien-être qui se dégage de ce lieu agréable. Cette idée est renforcée au chapitre douze grâce à un parallélisme de construction mettant à valeur une description qui en appelle à chaque sens des lecteurs afin de rendre le passage autant perceptible que visuel « *La sazón del tiempo, que era la del verano, la comodidad del sitio, el resplandor de la luna, el susurro de las fuentes, la fruta de los árboles, el olor de las flores [...]* ». Cette remarque est encore confirmée au chapitre quinze, dix-huit et dix-neuf. Au chapitre quinze, il est plus précisément question des cinq sens que les saisons mettent en valeur dans ce lieu paradisiaque hyperbolisé: « *En resolución, todas las frutas de quien tenemos noticia estaban allí en su sazón, sin que las diferencias del año las estorbasen: todo allí era primavera, todo verano, todo estío sin pesadumbre y todo otoño agradable, con extremo increíble.* ». Un lien indissociable est tissé entre la nature et les sensations des personnages :

Satisfacía a todos nuestros cinco sentidos lo que mirábamos: a los ojos, con la belleza y la hermosura; a los oídos, con el ruido manso de las fuentes y arroyos, y con el son de los infinitos pajarillos, que con no aprendidas voces formado, los cuales, saltando de árbol en árbol y de rama en rama, parecía que en aquel distrito tenían cautiva su libertad y que no querían ni acertaban a cobrarla; al olfato, con el olor que de sí despedían las yerbas, las flores y los frutos; al gusto, con la prueba que hicimos de la suavidad de ellos; al tacto, con tenerlos en las manos, con que nos parecía tener en ellas las perlas del Sur, los diamantes de las Indias y el oro del Tíbar.

Ensuite, si nous focalisons notre attention sur le motif du rocher et ce qui s'apparente à la roche, nous constatons que cet élément est synonyme de refuge aux chapitres onze et dix-sept. D'une part, une montagne est d'un grand secours pour des navigateurs, d'autre part, un rocher offre aussi un aspect protecteur contre d'autres éléments naturels. Ces effets des sens permettent de mettre en évidence que le paysage naturel dont fait partie le motif rocheux est un élément positif dans le récit. Qu'il s'agisse de la « *montaña* », de « *el monte* » ou de la « *peña* » la symbolique est bénéfique aux personnages.

C'est au chapitre quatre du troisième livre que nous surprenons la description d'un endroit idyllique et retrouvons, de fait, l'expression « *sitio agradable* » et « *verde sitio* » :

Dauales asiento la verde yerua de vn deleytoso pradezillo; refrescauales los rostros el agua clara y dulce de vn pequeño arroyuelo que por entre las yeruas corria; seruianles de muralla y de reparo muchas çarças y cambroneras que casi por todas partes los rodeaua, sitio agradable y necessario para su descanso [...]

⁵⁰⁸ Expression que nous retrouvons aussi au chapitre quatre du deuxième livre du deuxième tome, ainsi qu'au second chapitre du quatrième livre.

Cependant, l'irruption d'un personnage contraste avec le calme de l'environnement naturel décrit: «*cuando, de improviso, rompiendo por las intrincadas matas, vieron salir al verde sitio un mancebo vestido de camino, con una espada hincada por las espaldas, cuya punta le salía al pecho* ». Cette interruption crée une rupture avec l'atmosphère reposante de ce lieu agréable, qui fait écho au chapitre six.

Les passages comportant le *topos* du *locus amoenus* sont donc constitués de décors naturels, procurant une sensation de bien-être aux personnages. Le rôle du paysage est d'accompagner l'évolution de ces derniers dans l'histoire. Ce paysage naturel dont nous avons relevé les principaux éléments renforcent donc l'atmosphère agréable des passages bien que ce motif, ne soit, finalement, que peu présent.

Un moment de bascule entre les deux *topoi* s'opère au second chapitre du quatrième livre, lorsque la chaleur écrasante fait entrer les personnages dans la forêt :

Hicieronlo así, y, mientras más entraban por la selva adelante, la amenidad del sitio, las fuentes que de entre las hierbas salían, los arroyos que por ella cruzaban, les iban confirmando en su mismo propósito.

Les expressions topiques se retrouvent dans cet extrait mais sont aussitôt contredites par la découverte d'un élément naturel : l'herbe, mystérieusement tâché de sang.

A este mismo instante dijo Croriano que todas aquellas hierbas manaban sangre, y mostró los pies en caliente sangre teñidos. El retrato, que luego descolgó Periandro y la sangre que mostraba Croriano los tuvo confusos a todos y en deseo de buscar así el dueño del retrato como el de la sangre.

Le paysage agréable revêt un aspect différent dans l'esprit du lecteur qui observe que le motif sert de contrepoint et fait basculer la scène en *locus horridus*.

b. Le *Locus horridus* et le motif rocheux

La matière rocheuse, dans le contexte spatial particulier et topique du *locus horridus* revêt différentes formes et fonctions. En analysant les effets de ce topique en lien avec cet élément précis, on observe que la roche apparaît de manière polymorphe.

A la fois refuge pour le personnage et lieu de résidence des loups, le motif du rocher accueille avec bienveillance mais représente également un lieu symbolique de l'horreur⁵⁰⁹ au chapitre cinq du premier tome :

Estando en esto, me parecio, por entre la dudosa luz de la noche, que la peña que me seruia de puerto se coronaua de los mismos lobos que en la marina auia visto, y que vno dellos -como es la verdad- me dixo en voz clara y distinta y en mi propia lengua: «Español, hazte a lo largo, y busca en otra parte tu ventura, si no quieres en esta morir hecho pedaços por nuestras viñas y dientes; y no preguntes quien es el que esto te dize, sino da gracias al cielo de que has hallado piedad entre las mismas fieras.»

Ensuite, l'auteur accorde une fois encore à la « *peña* » une fonction protectrice⁵¹⁰:

-Venid, señores, y daremos sepultura a la difunta, y fin a mi comenzada historia. Hizieronlo assi, y enterraron a Cloelia en lo hueco de vna peña, cubriendola con tierra y con otras peñas menores. Auristela le rogo que le pusiessse vna cruz encima, para señal de que aquel cuerpo auia sido christiano. El español respondió que el traería vna gran cruz que en su estancia tenia, y la pondria encima de aquella sepultura. Dieronle todos el vltimo vale; renouo el llanto Auristela, cuyas lagrimas sacaron al momento las de los ojos de Periandro. En tanto, pues, que el moço barbaro voluia, se voluieron todos a encerrar en el concauo de la peña donde auian dormido, por defenderse del frio, que con rigor amenazaua [...]

Toutefois, Cervantes, en évoquant la « *montaña* » au chapitre sept, révèle que l'espace et le temps ne sont pas favorables aux personnages. Contrairement à la « *peña* » qui avait une fonction adjuvante par rapport aux personnages, les « *montañas* » les trompent, agissant comme des leurres.

Respiró Auristela, cobró nuevo aliento Periandro; pero los demas que en las varcas yuan quisieran mudarlas, entrandose en la naue, que, por su grandeza, mas seguridad de las vidas y mas felice viage pudiera prometerles. En menos de dos horas se les encubrio la naue, a quien quisieran seguir, si pudieran; mas no les fue possible, ni pudieron hazer otra cosa que encaminarse a vna isla cuyas altas montañas, cubiertas de nieue, hazian parecer que estauan cerca, distando de alli mas de seys leguas. Cerraua la noche, algo oscura; picaua el viento largo y en popa, que fue aliuió a los braços, que, voluiendo a tomar los remos, se dieron priessa a tomar la isla.

Enveloppés par la nuit et les éléments naturels peu favorables Auristela et Periandro sont obligés d'accoster sur l'île. Au chapitre neuf se retrouve la même description des montagnes enneigées de cette île « *pero no descubrio*⁵¹¹ *otra cosa que montañas y sierras de nieue* ». A cela s'ajoute la description de l'île : « *voluiendo a las varcas, dixo que la isla era despoblada, y que conuenia partirse de alli luego a buscar otra parte donde recogerse del frio que amenazaua y proueerse de los mantenimientos que presto le harian falta* ». Désertique et peu engageant ce lieu est assimilable à un *locus horridus* sans âme qui vive, de la plage aux

⁵⁰⁹ D'autres animaux symboles de peur et liés au motif rocheux existent dans la littérature italienne du XVI^e siècle. Dans le poème *Roland Furieux* de l'Arioste, Angélique est pris au piège par un monstre marin, dans un paysage particulier et contre un rocher. Cf. appendice, p. 288-289

⁵¹⁰ Au chapitre six, la défunte enterrée est protégée des dommages du temps mais la « *peña* » sert aussi à protéger les vivants contre les nuisances dues aux intempéries.

⁵¹¹ « *el barbaro Antonio* »

montagnes. Le chapitre onze présente un paysage presque vide qui témoigne d'une hostilité naturelle dressée contre les personnages. L'accent est mis sur le fait que ceux-ci ne se trouvent pas dans un contexte spatial agréable mais plutôt préjudiciable. La hauteur des reliefs et la neige sont des dangers que les personnages ont pu expérimenter, et cela se retrouve au chapitre vingt et un, où apparaissent « *montañas* » et « *riscos* », qui caractérisent le paysage que parcourent les personnages. Cette idée est renforcée au chapitre vingt-trois dans lequel « *los riscos* », « *las peñas* » et « *las montañas* » sont réunis. Nous retrouvons un paysage désertique ainsi présenté :

Andase buscando palmas y trofeos por las tierras ajenas, y dexase entre los riscos, y entre las peñas, y entre las montañas que suele leuantar la mar alterada, a esta su hermana, que, por su consejo y por su gusto, no ay peligro de muerte donde no se halle.

Les éléments rocheux sont les composantes d'un paysage rude et peu amène. Par association d'idées, Cervantes introduit le thème de la mort, évoquée par Auristela⁵¹² et dans l'opposition entre *eros* et *thanatos* métaphorise le conflit latent entre l'amour d'une sœur pour son frère et un environnement plein de dangers.

Nous constatons qu'en premier lieu le champ lexical du rocher comme « *peña* », « *peñasco* », « *montaña* » et « *risco* » est davantage employé en lien avec le *topos* du *locus horridus*. Dans un deuxième temps, il nous apparaît que ces termes ont pour fonction de représenter symboliquement un paysage plus rude. En effet, la dureté de la pierre représente le milieu naturel difficile d'accès comportant des obstacles symbolisant les épreuves par lesquelles passent les personnages, qu'il s'agisse de roche, de rocher saillant et escarpé ou de montagne enneigée. Un lien se tisse donc inexorablement entre l'environnement naturel, les qualités physiques de chaque élément et l'histoire dans laquelle évoluent les protagonistes. Ainsi, la représentation du milieu naturel repose sur la mention lexicale des termes relevés, et l'évolution de la narration et celle des personnages sont bien en lien avec leur environnement. La suggestion est donc, comme nous le remarquons, au cœur de la représentation du milieu naturel dans l'écriture de Cervantes, avec un paysage qu'il traite de manière symbolique. Le motif du rocher jalonne et bouleverse le récit, accompagnant les trajets des personnages dans leur univers narratif.

⁵¹² Auristela craint que ne meurt son frère Periandro

En étudiant la mise en scène du paysage naturel dans la prose narrative des œuvres qui ont été parcourues dans cette partie, il a été possible de constater que des points communs existaient dans la représentation de la nature. Le décor naturel révélé dans ces œuvres, entendu comme environnement dans lequel évolue le récit, est exposé d'une telle manière qu'il est rendu parfois topique et parfois laconique ou ambivalent. Lorsqu'il s'agit de passages décrivant les éléments correspondant au *locus amoenus* ou au *locus horridus*, dans la *Galatea* ou dans certains passages du *Quichotte*, ceux-ci sont reconnaissables et présentés comme tels. En revanche, d'autres passages ne présentent ces lieux topiques qu'au moyen d'allusions, sans verser dans la description.

Dans *La Galatea* plus précisément, le milieu naturel oscille entre paysage-cauchemar et paysage-rêve, révélant une nature tantôt inhospitalière, tantôt bienveillante pour les personnages, à travers une écriture suggestive et visuelle.

Pour sa part, le paysage dans le récit pastoral du *Don Quijote de la Mancha* est composé de motifs naturels caractéristiques du *locus amoenus* qui remplissent leur fonction dans la trajectoire narrative. Les passages que nous avons plus précisément relevés mettent donc en valeur un paysage bucolique présent dans la première et la seconde partie de l'œuvre, dont l'aspect visuel a pour finalité de donner une image idéalisée de la région de la *Mancha*. Cette vision du monde pastoral entre en correspondance avec l'héritage littéraire dont est pétri le protagoniste dans son obsession pour renouer avec le passé. L'idéal de beauté, de paix et d'harmonie, accompagné des souffrances amoureuses des bergers est imité et traité avec une ironie qui témoigne de la prise de distance de Cervantes. Qu'il s'agisse de narrations ou de dialogues, d'un passage s'inspirant du *topos* du *locus amoenus* ou du *locus horridus*, la nature est mise en scène de telle manière que les aspects naturels qui encadrent la scène servent d'adjuvants ou d'opposants aux agissements des personnages.

Enfin, comme des touches de peintures à la manière d'un impressionniste, Cervantes organise le paysage bucolique dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* à travers une écriture éminemment visuelle, presque graphique, revisitant les *topoi* en vigueur. Présent dans les lieux horribles, le motif du rocher est esquissé par un lexique sobre mais à forte valeur symbolique. Moteur de l'action ou miroir des peurs, ce *topos* reflète l'approche singulière que Cervantes donne à lire et à voir. L'écriture est suffisamment suggestive pour que les lecteurs imaginent les motifs naturels, et particulièrement les motifs du rocher, dans le paysage de la *diegesis*. Comme nous l'avons déjà souligné, le motif appartient donc bien aux deux *loca* avec une fonction particulière : encadrer ponctuellement le récit ou être propice aux aventures, qu'il soit intégré à l'univers bucolique ou désigné par un lexique marquant la rudesse tel que « *peña* »,

« *peñasco* » ou « *risco* », comme autant de symboles des difficultés endurées. Ainsi, l'auteur semble s'abstenir de s'appesantir sur la description pour laisser au lecteur le soin d'exercer son imagination. Qu'il s'agisse d'épisodes bucoliques que Cervantes incorpore dans son propre matériel littéraire ou d'œuvres du genre pastoral, l'écriture prend donc comme référence et point de départ le paradigme du roman pastoral qu'il bouleverse, transforme et dépasse. De ce fait, les lieux topiques des fragments bucoliques regroupés dans ce travail portent bien en eux une représentation particulière du paysage, mis en scène dans la prose narrative de Cervantes.

En quelques sortes, Cervantes reproduit un genre qu'il critique afin de le condamner de manière originale. Une première lecture pouvait faire penser à un éloge de l'idéalisme pastoral mais, bien au contraire, les motifs récurrents liés au paysage sont toujours liés à leur réécriture parodique. À travers le prisme d'un rapport peu commun à la nature fut-elle végétale ou humaine, le lecteur se retrouve plongé dans l'économie d'une écriture critique qui semble offrir une autre vision du paysage, complémentaire et novatrice.

Conclusion

Du texte à la toile et de la toile au texte, des liens se sont tissés en fonction du traitement du *locus amoenus* et du *locus horridus* au XVII^e siècle en Espagne, comme en Europe du Nord, en France et en Italie.

Le motif rocheux, du rocher à la montagne, cet élément naturel qui s'enracine dans la terre et s'élève vers le ciel, s'impose et se décline à travers l'émergence d'une prise de conscience et d'une pensée qui place le paysage au centre de l'attention. Les hommes de plume offrent alors une amplitude d'images et un éventail de sensations qui se retrouvent dans les arts plastiques. Le pouvoir de suggestion du motif est particulièrement conséquent dans l'imaginaire des lecteurs.

Dans cette étude, il s'est agi d'aborder la nature en prenant comme support des textes et des images choisis, et d'analyser la façon dont les artistes et les écrivains en envisageaient le traitement dans l'Espagne du Siècle d'Or. Différentes représentations littéraires et picturales de paysages rocheux ont été étudiés en se focalisant sur l'évolution de ce motif, son traitement au fil du siècle et la finalité de sa représentation textuelle et picturale. Les tableaux peints et l'écriture poétique ont été sélectionnés de façon prioritaire mais sans exclure certaines gravures et œuvres en prose. Deux perspectives, l'histoire culturelle, mais aussi l'anthropologie des représentations ont permis d'atteindre l'objectif qui était, d'une part, d'examiner le rôle d'une certaine forme d'écriture dans la conception et l'élaboration du paysage, et, d'autre part, d'analyser comment ces représentations ont été construites, quelle a été leur influence et à quoi elles répondent. Dans cette démarche, le paysage, a ainsi pu être examiné comme sujet mais aussi comme cadre ou arrière-plan des textes et des images.

L'interrogation centrale de ce travail portait sur les représentations poétiques et figuratives du *locus horridus* et il était question de savoir dans quelle mesure elles révélaient les versants antagoniques du paysage rocheux. Pour ce faire, les aspects théoriques et les nouvelles approches du paysage en Espagne et ses influences en France, en Europe du Nord et en Italie aux XVI^e et XVII^e siècles ont été présentés, en ayant au préalable réfléchi sur les notions de lieu, d'espace, de nature et de paysage, cherchant à définir chacun des termes et à en modeler les contours, liens et influences. Il a été intéressant d'en découvrir les origines et les évolutions jusqu'à leur autonomie en peinture, à travers les approches multiples qu'ils ont suscitées. Depuis une description de la nature jusqu'à l'expression authentique d'un sentiment de la nature, une évolution a été perceptible puisque le paysage renaissant espagnol est le résultat, la plupart du temps, d'un exercice conventionnel, stylistique et rhétorique, plus ou

moins inspiré, présentant des *topoi* prédéfinis et révélant aux lecteurs les modèles classiques gréco-latins (proposés par Homère, Virgile, Ovide et Horace) et ceux plus modernes (sous les plumes de Dante, Pétrarque et Boccace).

Le point de vue de Michel Collot peut résumer ce qui a pu être abordé au début de cette étude : « le paysage est un carrefour où se rencontrent des éléments venus de la nature et de la culture, de la géographie et de l'histoire, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'individu et de la collectivité, du réel et du symbolique ». Présenté et représenté par l'écrivain et l'artiste, observé par le lecteur et le spectateur, le paysage implique un regard en évolution. La nature paysagère est peu à peu valorisée. Etudier ensuite la mise en regard des théories italiennes d'Alberti, de Vinci, de Vasari, de Federico et d'Agucchi, mais aussi espagnoles, comme celles de Pacheco, de Carducho et de Palomino, autour du paysage et de ses éléments au XVI^e et au XVII^e siècle, a permis de comprendre que la construction du paysage révélait avant tout la manière dont l'espace était construit. Si la *mimesis* en était l'origine, différents artistes et théoriciens ont été les acteurs de la diffusion du nouveau modèle à suivre. En matière de peinture ou de dessin dans une période située, selon les traditions de l'Histoire de l'art, entre baroque et classicisme, la France et l'Europe du Nord ont également favorisé et nourri la représentation du paysage. Les nombreuses influences entre les pays d'une Europe dite latine qui se partagent une partie de la méditerranée grâce aux fréquents voyages des artistes, peintres ou écrivains, ont amplifié l'éventail culturel espagnol en la matière. Il n'était pas envisageable, de n'accorder aucune attention à cet aspect. Le paysage a gagné en importance en passant petit à petit d'ornement pictural à un genre propre, représenté pour lui-même. La suite de cette étude présentait la symbolique et les fonctions des éléments de paysages littéraires et artistiques au XVI^e et XVII^e siècle et, plus précisément, en quoi le *locus amoenus* constituait un paysage ambigu, à la fois source de bonheur et de désespoir des bergers, grâce à un florilège d'œuvres littéraires comme les *Églogas* de Garcilaso de la Vega, la *Arcadia, prosas y versos*, *La Arcadia, comedia famosa* et les *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, œuvres de Lope de Vega. Lope, Quevedo et Cervantes ont eu à cœur d'intégrer cette dimension représentative et visuelle du paysage, sans entrer vraiment dans la description. C'est là, une évolution significative par rapports aux modèles précédents. Ce florilège fut également pictural avec, *Le jugement de Pâris* et *Paysage côtier avec Persée et la naissance du corail*, du Lorrain, la *Joconde* de Léonard de Vinci, *Les quatre saisons* ou *Le cours de l'Histoire* et *Les bergers d'Arcadie* de Nicolas Poussin.

À travers cette étude, le motif de la montagne a été analysé avec le souci de comprendre comment il était possible de le définir et quels symboles il véhiculait. La représentation de la montagne, à la fois merveilleuse et effrayante, indomptable et d'un grand appui, a évolué de manière chronologique et il a donc été nécessaire de se concentrer sur le passage des mots à leur représentation mais, également, sur le travail de la mémoire du paysage et ses influences sur la manière dont il est représenté. Le *monte* se rapportant au rocher ou à la montagne condense plusieurs représentations picturales, emblématiques et poétiques. C'est un motif de choix entouré d'un symbolisme iconographique évoluant entre l'image de l'orgueil, la constance de la foi, et le dépassement de soi. Des paysages de lamentation dans l'écriture poétique espagnole chez Garcilaso de la Vega, à la complexité d'un paysage codifié entre unicité et multiplicité du lieu chez Léonard de Vinci, ou encore à la mise en scène de l'un et l'autre des *topoi* chez Poussin qui axe sur les effets visuels et la mise en valeur du rocher, ces investigations ont témoigné de ce qu'il s'agissait d'un thème au cœur de la représentation mais sans présenter la forme convenue de la description. Pour ne pas se focaliser uniquement sur l'amont de ce motif, et analyser la relation problématique avec son autre facette, il est apparu nécessaire d'étudier le *locus horridus* et les différents rôles qu'il a pu jouer. Tantôt une menace, chez Giorgione, tantôt un élément formant partie d'un cycle chez Poussin, la menace atmosphérique a été travaillée de telle manière à ne pas laisser indifférent le spectateur. Imaginé avec une idée moralisatrice en guise d'arrière-plan, ce lieu a pu révéler, que le motif rocheux assurait deux rôles : être un élément principal de l'horreur, et être aussi le sauveur d'une situation de protagonistes en perdition. Deux connotations pour un même motif sont ainsi apparues et en complexifie les significations. Grâce aux toiles à sujet religieux d'artistes européens entre les XV^e et XVII^e siècles, il a été montré l'importance symbolique des motifs naturels des paysages représentés. Dans les paysages avec saints, cette nature, en tant qu'espace de vie solitaire, remplit plusieurs fonctions dont celle de servir de protection contre les séductions du monde. Lieu double ou terrain d'affrontements entre le bien et le mal, le paysage naturel de ces toiles présente la caractéristique d'offrir une visée morale et moralisatrice. Le motif rocheux, plus particulièrement, par son aspect solide et son caractère extrêmement rude mais protecteur, est en lui-même double et hautement symbolique dès lors qu'il est connoté négativement, associé au sentiment de peur mais aussi à celui de la sécurité. Emprunté par les ermites représentés dans les images sacrées, pour leurs introspections, comme par les personnages des récits pastoraux au cours de leurs voyages initiatiques, ce chemin est donc doté d'un potentiel symbolique et imaginaire. Ainsi, il est incontestable que le motif rocheux a des

effets sur la présence et l'orientation de l'expression littéraire, poétique et artistique de l'Europe de ce XVII^e siècle, comme nous l'avons mentionné.

Des montagnes d'Arcadie aux reliefs castillans, en passant par les représentations du pouvoir espagnol sur ses colonies, de l'influence italienne et française à l'Espagne du XVII^e siècle, une distance géographique et temporelle a été ainsi parcourue. Il a été question de la construction et de l'idéalisation de réalités géographiques, en ayant comme point de départ les montagnes d'Arcadie et comme point d'arrivée, la Castille. L'inspiration et l'expression parnassienne conjuguant texte et image, poèmes et gravures, nous a conduit à aborder l'influence de Quevedo, avec pour thématique le Parnasse espagnol et ses multiples représentations. Ce *locus amoenus* aussi bien mythique que réel présente l'avantage de montrer la manière dont s'articule l'imaginaire et la réalité à travers un motif rocheux dont l'inspiration a fait jaillir images et écrits. La poésie de Góngora, dans sa modalité à représenter le paysage et son rapport au rocher a fait l'objet d'une analyse montrant comment les personnages sont en lien avec les éléments naturels qui ne constituent plus seulement un décor.

Il est apparu pertinent de confronter le motif réel, concret observé et la représentation picturale de ce motif, mettant donc en perspective l'espace représenté et l'espace de la représentation. Le support de cette réflexion a été une toile bien connue du Greco, représentant une *urbs horridus* à l'aspect onirique, interprétée et retravaillée à travers un point de vue particulier, d'un apport singulier, pour opérer reconstruction de la réalité tolédane. Loin de vouloir peindre la ville telle qu'elle est, le Greco affirme une expression de liberté artistique dans le traitement du paysage naturel qui entoure la ville. Les œuvres examinées ensuite proposent un regard spécifique sur des faits historiques, celui de Maíno dans *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, œuvre dans laquelle le rocher a une double fonction et fait coexister art et politique. Celui de Castello, dans la *Recupération de l'île de San Cristóbal*, où le rocher exprime la domination espagnole, mais aussi celui de Velázquez dans *Les lances ou La reddition de Breda*, plus imaginaire et symbolique. Velázquez insiste sur la valeur des images, celle de la représentation de moments historiques liés à la gestion politique espagnole, et leur influence sur la conscience des regardants. Enfin, il a été question de la mise en texte et de la mise en forme des paysages grâce à la mise en scène du paysage naturel dans la prose narrative de Cervantes. Le travail du décor y est double, soit il respecte les attentes du lecteur, soit il surprend celui-ci par son manque de détails et par son aspect allusif. Le voyage offert par

la plume cervantine présente une nature tantôt inhospitalière, tantôt bienveillante pour les personnages, axant principalement l'écriture sur le visuel, dans chacune des œuvres choisies. Cette approche singulière de Cervantes, par la suggestion, donne à imaginer une représentation du paysage à compléter, et le motif rocheux a pour fonction d'être un support pour les personnages et le support du récit.

Il est alors permis de conclure que le motif rocheux, dénominateur commun des œuvres littéraires et picturales étudiées, appuie le déroulement du récit en faveur ou non des personnages, mais comme élément signifiant des images, le motif rocheux apparaît aussi bien concret que symbolique. Les espaces apaisés et apaisant n'affrontent finalement pas les espaces inquiétants, puisque tous deux sont chargés de connotations plus complexes et dépassent l'aspect manichéen qu'il est possible de leur conférer à première vue ou lors d'une première lecture. Les prétendues caractéristiques négatives du *locus horridus* font bien partie de ce lieu commun mais il a été donné de souligner que d'autres enjeux l'entouraient. La démarche suivie a été la suivante : tenter de prouver, en partant de cette conviction, qu'il n'y avait pas qu'un *topos* opposé à un autre, mais que chacun des deux était plus complexe. Le passage entre les deux *topoi* s'effectue par des marqueurs qui fonctionnent comme des pivots. Ces indices ont pour double effet de toucher à la fois les personnages et le lecteur, à la fois l'acteur interne et externe du récit. Plus que des preuves, le but était d'instaurer un autre regard, de tisser de nouveaux liens et de permettre un autre éclairage sur le paysage littéraire et pictural de la période, et plus précisément sur le motif rocheux, qui a reçu un traitement particulier de la part des écrivains et des artistes, dans une Espagne créative et nourrie d'influences italienne, française et flamandes. Le propos de ce travail a été de centrer les analyses sur le motif rocheux et d'en explorer toutes les facettes pour évaluer sa forte dimension symbolique, à la fois autonome et polysémique, dans l'évolution de la représentation du paysage.

Étudier le paysage revenait à se confronter à un motif à la fois intrigant, énigmatique et ambigu, merveilleux et réaliste, mystérieux et facile d'accès, à la fois décor et sujet. Dans les discours, lisibles ou visibles, il convenait, d'une part, de comprendre le rôle dévolu à la nature, de mettre en lumière son importance au sein de chaque œuvre, en nous focalisant plus précisément sur le motif rocheux, et, d'autre part, de mettre en relation les différentes œuvres sélectionnées, afin de déterminer les logiques culturelles de la période, au niveau de la perception, du regard, de la construction de l'espace et donc de la représentation. Il a été

intéressant de confronter les échos et les jeux de correspondance, voire les regards portés sur un même lieu, sur une représentation topique ou un évènement historique.

Les sciences humaines nous rappellent que des enjeux socio-culturels, en plus des enjeux symboliques, sont à mettre en relation avec des réalités géographiques, sociales et économiques, dans un siècle en pleine mouvance. Selon Michel Collot, « l'exemple du paysage montre l'extraordinaire potentiel symbolique dont est porteuse la relation de l'homme avec son environnement »⁵¹³, et étudier le paysage revient à prendre en compte le sujet en relation avec ce qui l'entoure. Dominique de Courcelles, évoquait pour sa part l'idée qu'à partir des éléments naturels et du paysage : « c'est tout un mouvement de représentations et d'autoreprésentations » qui apparaît, « sans qu'il y ait d'ailleurs jamais adéquation »⁵¹⁴. Le sujet se constitue ou plutôt émerge en se projetant sur ses entours naturels et en les investissant, en dégagant des signifiants, en constituant des prises sur des expériences fondamentales. ». Par ailleurs, pour Leon Battista Alberti le « pouvoir émotionnel » était essentiel et présupposait que l'artiste possédait la capacité de le rendre perceptible dans sa toile. « Il n'y a pas de subjectivité sans distance ni mouvance ni variation » comme l'a bien exprimé Dominique de Courcelles dans son questionnement : « Un être humain pourrait-il accéder à sa conscience de sujet d'expérience, à sa conscience d'auteur, sans incessante et variable convocation des éléments naturels, sans mouvante et fluide inscription dans un paysage ? Un élément naturel, un paysage seraient-ils vraiment tels sans la médiation d'une recomposition par l'écriture ou la peinture ou la croyance ? ». Nous ne pouvons que la suivre dans son affirmation selon laquelle « entre l'art et la vie, l'intrication est incessante ».

Dans un prochain travail il serait envisageable de poursuivre sur le traitement d'autres motifs, de réfléchir sur la nature du lien entre paysages « sauvages », à l'état brut, et espaces « domestiqués », cultivés et marqués par l'empreinte de l'homme. D'autres voyages semblent faire partie de l'horizon des possibles en prenant pour axe la sentimentalité subjective afin d'aller plus loin dans l'expérience du sujet dans le paysage bucolique, en mêlant toujours les textes et les images. Se pencher sur l'aspect social, le contexte et la réception de certaines œuvres en particulier au Siècle d'Or espagnol pourrait ainsi constituer le cœur de recherches à venir.

⁵¹³ Michel Collot, « présentation », *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, 1997, p. 9

⁵¹⁴ Dominique de Courcelles, « Avant-propos », *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Centre national de la recherche scientifique, Publications de l'École nationale des chartes, 2006, p. 8, <https://books.openedition.org/enc/745>

Appendice

Références des notes de bas de pages

note 12 Les données suivantes complètent notre recherche, et témoignent des théories établies à partir des définitions des dictionnaires :

Les épithètes qui accompagnent le terme ont été modifiés : en 1694, « beau, riche, agréable, affreux, désert », en 1932, « riant et délicieux ».

Ces modifications ont été graduelles. Les connotations négatives, d'abord d'ordre esthétique (suppression de « affreux » dès la troisième édition) puis d'ordre économique (disparition de « désert » en 1762 mais « riche », à connotation positive est conservé jusqu'en 1932) ont été progressivement remplacées par des épithètes renforçant le versant émotionnel positif du paysage. « Riant » est introduit en 1762, « délicieux » en 1832. Les compagnons de toujours du paysage, « beau », « riche » et « agréable » disparaissent, sans doute jugés trop banals, lors de la 8ème édition du dictionnaire.

Le tableau suivant classe les adjectifs rencontrés dans les différentes définitions des dictionnaires dans l'ordre chronologique :

	1694	1718	1740	1762	1798	1835	1878	1932
Beau	X	X	X	X	X	X	X	
Riche	X	X	X	X	X	X	X	
Agréable	X	X	X	X	X	X	X	
Affreux	X	X						
Désert	X	X	X					
Riant				X	X	X	X	X
Délicieux						X	X	X

Évolution des épithètes qualifiant le sens premier du paysage
selon les différentes éditions du dictionnaire de l'Académie Française

Malgré ces remaniements qui illustrent « l'esprit du temps » rarement une notion aura été aussi stable.

note 45 Roger de Piles est, avec André Félibien, le polémiste le plus écouté dans le cadre du débat esthétique sur la prééminence du coloris ou du dessin (...). Ses nombreux voyages, notamment en Hollande où il réside quatre ans, lui offrent l'occasion d'apprécier en connaisseur les arts européens et plus particulièrement Rembrandt et les Néerlandais. Daniel Arasse dans *Histoire de peintures* (2006) le présente comme un « fin connaisseur des effets de peinture et attentif à leur mise en œuvre comme à leur réception » et explique qu'« il place les maîtres

vénitiens au-dessus de Raphaël » mais que c'est « Rubens qui emporte vraiment son adhésion, en témoigne sa *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres* suivie de *La Vie de Rubens* (1681). Se posant en adversaire de la doctrine des poussinistes, bien formulée par Félibien, il affirme que la couleur, la lumière et l'ombre ont la même valeur que le dessin. Son *Cours de peinture par principes* suivi de la *Balance des peintures* (1708), contient les fondements de sa théorie de l'art ».

L'article précise ceci :

La victoire des coloristes qui semble acquise (officiellement) en 1699, lorsque R. de Piles est reçu à titre honorifique membre de l'Académie, mais leur véritable consécration date plutôt de 1717, quand le morceau de réception d'Antoine Watteau est reçu à l'Académie : Pèlerinage à Cythère, prologue à la peinture du XVIII^e siècle ». Il s'agit du triomphe de la couleur, qui est "éclatante et dorée", mais aussi la mise en avant d'« une touche large et une pâte grasse et fluide, une composition plus libre, un peu "déglurée" chez Fragonard.

Tous ces artistes vont assurer la continuité d'une peinture très coloriste, presque ininterrompue de Véronèse aux impressionnistes, en passant par Rubens, Watteau et Delacroix. L'issue de la querelle des rubénistes et des poussinistes semble remettre fortement en question la permanence supposée d'une tradition classique et figée de la peinture française, sauf pour de brèves périodes [...]. Contre les « poussinistes » Félibien notamment, affirme non pas la prééminence, mais l'importance considérable de la couleur dans le tableau, au même titre que la composition ou le dessin. Critiquant Poussin, qu'il juge mauvais coloriste, il s'en prend également au choix de ses sujets, à sa froideur, à sa composition statique, bref à ses « vertus classiques ». Il lui oppose « non seulement Rubens, mais aussi les grands Vénitiens (Giorgione, Véronèse, Titien) ou, ce qui est plus significatif encore, Rembrandt, dont il discerne les qualités de coloriste et la maîtrise des valeurs ».

note 67 Gombrich rapporte une anecdote « tirée de la *Miniatura* d'Edward Norgate (écrite vers 1648-50). Revenant d'un voyage à travers les montagnes, les collines et les châteaux des Ardennes, un amateur d'art rend visite à un artiste de ses amis à Anvers et lui fait le récit de son voyage. Au cours du récit, l'artiste prend ses pinceaux et commence à peindre, « faisant exister la description d'une manière plus lisible et plus durable que ne pouvaient le faire les mots de l'autre ». Gombrich a recours à cette anecdote pour illustrer l'idée qu'au départ, et avant son invention comme image, le paysage a partie liée avec les mots et, plus précisément, avec la rhétorique. [...]. Le rappel de ce lien premier au récit nous est utile pour comprendre la naissance de ces images particulières de paysages dans lesquelles la manière d'exprimer, ou le ton au sens

rhétorique du terme est importante. (Gombrich prend comme exemple les formes héroïque et pastorale chez Poussin et Claude). »⁵¹⁵

note 76 Des précisions sont apportées sur le site de l'*Universalis* :

Après s'être formé un temps chez Lucas de Heere à Gand puis chez Pieter Vlerick à Courtrai et à Tournai, Van Mander se rend en 1573 en Italie, où il demeure — surtout à Rome, mais à Florence il verra Vasari — jusqu'en 1577. Ayant fait à Rome la rencontre, décisive pour son orientation maniériste, de Spranger qui lui transmet l'art parmesanesque, il le rejoint à Vienne où il travaille aux décorations triomphales érigées en l'honneur de Rodophe II. Son établissement définitif à Haarlem en 1583 après des haltes en 1581 et 1582 à Courtrai et à Bruges, d'où il fuit à cause des troubles politico-religieux, est d'une importance capitale, car Van Mander va rencontrer ainsi Goltzius et lui révéler le stimulant message de Spranger qui le fascine immédiatement ; ensemble ils fondent et animent avec Cornelis van Haarlem la célèbre Académie de dessin de Haarlem, où, pour la première fois en Hollande, l'étude du nu est pratiquée d'après un modèle vivant. Stylistiquement, Van Mander participe alors de ce maniérisme virtuose et exacerbé mis à la mode par Spranger et Hans von Aachen, qui aura en Hollande tant de conséquence et de succès, mais avec une note d'éclectisme gracieux et élégant qui lui vient de sa culture italienne (Parmesan). Ainsi laisse-t-il des scènes chatoyantes et souplement peintes dans de vastes paysages agréablement balancés comme Joseph et ses frères devant Pharaon (Dunkerque), la Prédication de saint Jean (1597, Hanovre), à rapprocher des premiers paysages maniéristes de Brill, ou bien encore la charmante Adoration des bergers de Haarlem (1598), d'un luminisme pittoresque néo-bassanesque mais plus intime [...].

note 80 La suite de l'article précise ceci l'article intitulé : « Peut-on vraiment encore parler d'art néerlandais ? » précise ceci :

L'histoire de l'art du XVII^e siècle distingue l'art flamand de l'art hollandais ; il faut être prudent en faisant cette différence. Jusqu'en 1609, il y a uniquement les Pays-Bas, dont une partie est entre les mains des rebelles depuis déjà une génération. En 1609, les dix-sept provinces se trouvent de facto séparées en deux parties. En 1608, Rubens revient à Anvers ; son énorme influence peut à peine se faire sentir dans le Nord, officiellement protestant, car, jusqu'en 1625, les commandes, que ce soit celles de l'Église ou celles du prince, venaient à manquer. Après cette date, le mécène princier lui-même, Frederik Hendrik, malgré ses achats dans le Sud, ne peut pas remédier à ce qui s'est passé seize ans plus tôt : la séparation politique provoque une lente mais inéluctable séparation culturelle.

Cette séparation s'accroît, et certaines villes prennent de plus en plus d'importance : « Peu après Rubens, voici Van Dyck et Jordaens. Tous trois se sont considérés comme des peintres d'histoire, bien qu'à nos yeux le troisième soit un peintre de genre et le second un portraitiste. Grâce à eux, Anvers n'est pas seulement la ville où sont passées les commandes de l'Église et des princes (palais du Luxembourg, Paris ; Banqueting Hall, Londres ; Torre de la Parada, Madrid ; Huis ten Bosch, La Haye), mais aussi la ville où résident les grandes personnalités ».

⁵¹⁵ *Op. cit.*, Svetlana Alpers, *L'œil de l'histoire*, in : Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 49, *La peinture et son public*, septembre 1983, p. 89

note 82 La suite de l'article précise ceci :

Un premier plan aride, en pleine lumière, est prolongé sur la droite par la masse ascendante de montagnes abruptes, qui bouche complètement l'horizon, tandis que sur la gauche s'étend à perte de vue une immense vallée, verdoyante, que l'artiste a jalonnée de silhouettes d'arbres qui conduisent le regard vers le lointain. [...] Ce schéma, Seghers le reprendra, ainsi qu'en témoignent 3 autres tableaux conservés: *Vallée de rivière* et *Vallée de rivière avec maisons* (Rotterdam, B. V. B.), *Maisons et village dans une vallée de fleuve* (autref. à New York, Historical Society).

note 89 « S'appuyant sur le principe de l'imitation de la nature, tous les auteurs d'écrits sur l'art jusqu'au XIX^e siècle ont considéré la mimesis comme une constante de la définition de la peinture. André Félibien (1619-1695) s'appuie ainsi sur l'exigence de ressemblance : « La peinture est un art qui par des lignes et des couleurs représente sur une surface égale et unie tous les objets de la nature, en sorte qu'il n'y a point de corps que l'on ne reconnaisse ». La peinture est encore avant tout une image. Le regard du spectateur est continuellement invité à se projeter au-delà de la surface. L'adage célèbre d'Ovide « *ars adeo latet arte sua* », l'art se dissimule à force d'art, peut s'interpréter non seulement dans le sens d'une dissimulation de la difficulté technique de l'art, mais aussi d'une dissimulation de l'art lui-même en tant que matière. »

note 97



Claude Gellée, *Etude d'un rocher couvert d'arbustes et de feuilles*, ~ 1638/1640, 0,276 m x 0,214 m, Louvre, Paris

note 127 Dans son article « Une vision nouvelle de la peinture espagnole du Siècle d'Or », Alfonso Emilio Pérez Sanchez apporte des idées qui restent dans la continuité des recherches que nous avons menées et rapportées précédemment :

Il est pourtant clair aujourd'hui que la peinture madrilène et toledane du premier tiers du XVII^e siècle se forgea dans ce creuset travers le lignage Zuccaro-Carducho et Cambiaso Sanchez Cotan. Francisco Ribalta dont la formation Escorial semble évidente rattache le monde valencien à ce milieu. Connue par les documents la grande quantité de peintures toscanes importées par les disciples de Zuccaro qui deviennent des marchands de peinture imprègne toute la production espagnole du caractère dévot que l'Italie connaît alors.

Il poursuit sur ses intentions :

Dans une ébauche d'étude de la « crise » de la peinture espagnole des années 1600, j'ai voulu montrer, il quelques années, l'importance de ce foyer de Escorial⁵¹⁶ : pour répondre aux impératifs d'une dévotion rigoureusement fidèle à la Contre-Réforme, Philippe II voulut, avec une volonté affirmée, créer un langage de vraisemblance et de sensibilité immédiate qui -sans abandonner la convenance et la gravité requises- rapprocherait les fidèles des aspects plus humains et quotidiens du récit religieux [...].

⁵¹⁶ A. E. Perez Sanchez, "La crisis de la pintura española en torno a 1600", *España en las crisis del Arte Europeo*, Madrid? 1868, p. 167-177

Il est intéressant de voir à quel point le roi d'Espagne s'implique alors dans le domaine des arts et transmet un message au travers des tableaux. A. E. Perez Sanchez poursuit :

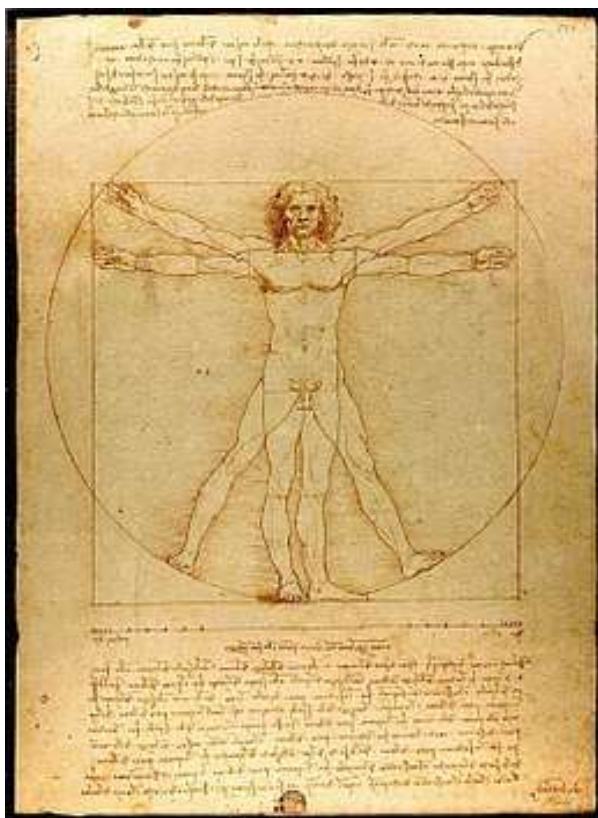
Cette recherche insistante de la formulation juste de la part de Philippe II explique le relatif échec de Zuccaro qui voulut avec une froideur évidente approcher une représentation de la réalité qui aura une longue postérité. Zuccaro joua surtout un rôle de premier plan dans l'histoire du dessin espagnol [...]. Dans presque tous les dessins de cette époque nous retrouvons son graphisme et ses moyens techniques travers son disciple Bartolomé Carducho -qui sut apprendre la leçon vénitienne dans les collections royales- il influença une grande partie de la peinture madrilène du début du XVII^e siècle.

Il continue ainsi, distinguant les intentions des artistes espagnoles de celles des hollandais :

[...] Ces artistes espagnols recherchent avec une certaine timidité immédiate absolue dans leur illustration du texte évangélique ou hagiographique et semblent reprendre la manière du dernier gothique bourguignon la différence des Pays-Bas de certains secteurs de la société française et flamande et même de l'Italie des bambocchades la réalité n'est pas conçue comme une fin en soi, mais comme un véhicule, un moyen de se rapprocher de l'événement religieux par le biais de la vraisemblance et de l'affectivité. Le traditionnel et prétendu réalisme est en fait un réalisme au second degré instrument pour accéder au monde de la transcendance pour rendre plus proche le récit chargé de signification théologique partir autres propositions. (...)

note 130 Le traitement du corps et celui de la nature sont deux thèmes qui ont en commun la recherche de l'harmonie et des proportions par l'artiste. A ce propos, l'analyse de Pierre Gros de l'Ecole française de Rome se centre sur le célèbre dessin de Léonard de Vinci (1452-1519) qui accompagne les propos de Vitruve :

Aucun texte antique n'a été davantage lu, scruté, interrogé, du XIV^e au XVI^e siècle, que celui qui présente, au début du livre III du traité de Vitruve, les proportions de *l'homo bene figuratus*, et inscrit sa silhouette dans deux figures simples. [...] La notice n'a pas seulement donné lieu à une série d'interprétations graphiques dont la plus célèbre est le dessin de Léonard de Vinci conservé à l'Accademia de Venise (illustration I).



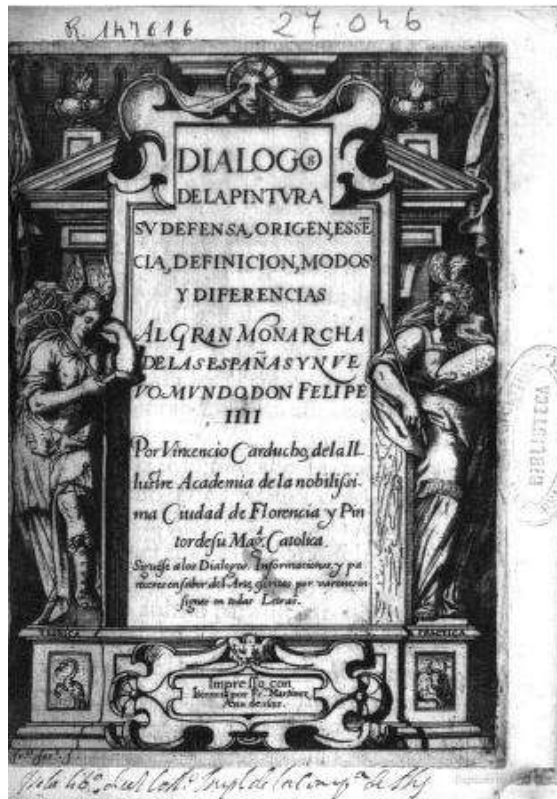
I

L'Homme de Vitruve ou *Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio*, copie de l'original, 1487, texte illustré, dessiné à la plume et au lavis, 34 × 26 cm, Gallerie Dell'academia, Venise, Italie

L'inscription de la silhouette humaine dans deux figures géométriques simples, le cercle et le carré, apparaît en première lecture comme la confirmation de son harmonie : échappant à la contingence, la totalité physique de l'homme n'est pas la somme aléatoire de ses parties ; elle réalise, selon les positions qu'on lui fait prendre, deux images de la perfection, compléments et conséquences de sa rigueur modulaire. Sous une forme appliquée à l'architecture, ou du moins à ses principes directeurs, Vitruve retrouve la définition platonicienne de la beauté, telle qu'elle s'exprime par exemple dans le *Philèbe* de Platon.⁵¹⁷

note 142 Page de couverture de l'ouvrage numérisé sur le site des archives : https://archive.org/details/bub_gb_8RNuctXwSI8C/page/n7

⁵¹⁷ Pierre Gros, « La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait », *Annali di architettura*, 2001, p. 15-24, p. 447-457



Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, 1633, page de couverture

note 157 <https://books.google.fr/books?id=AGVeAAAaCAAJ&printsec=frontcover&dq=PARNASO+PALOMINO&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwj-4Yqkta7sAhXKC2MBHZHPDhoQ6AEwAHoECAEQAg#v=onepage&q=PARNASO%20PALOMINO&f=false>, consulté le 05/11/2020

note 158 <https://books.google.fr/books?id=zck03G-9C4oC&printsec=frontcover&dq=la+practica+de+la+pintura+PALOMINO&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjO6PO8hrHsAhVMzBoKHZ1mDjgQ6wEwAHoECAMQAAQ#v=onepage&q=la%20practica%20de%20la%20pintura%20PALOMINO&f=false>, consulté le 05/11/2020

note 159 <https://books.google.fr/books?id=1n9bAAAaCAAJ&printsec=frontcover&dq=LAS+VIDAS+DE+LOS+PINTORES+PALOMINO&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjM0rfYta7sAhUF2uAKHTiyDWQQ6AEwAHoECAAQAQAg#v=onepage&q=VELAZQUEZ&f=false>, consulté le 05/11/2020

note 241 Le cycle du temps est au cœur du Sonnet XXIII (1533-1536) de Garcilaso de la Vega :

Soneto XXIII

*En tanto que de rosa y azucena
Se muestre la color en vuestro gesto,
Y que vuestro mirar ardiente, honesto,
Encienda el corazón y lo refrena;*

*Y en tanto que el cabello, que en la vena
Del oro se escogió, con vuelo presto,
Por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
El viento mueve, esparce y desordena;*

*Coged de vuestra alegre primavera
El dulce fruto, antes que el tiempo aireado
Cubra de nieve la hermosa cumbre.*

*Marchitará la rosa el viento helado,
Todo mudará la edad ligera,
Por no hacer mudanza en su costumbre⁵¹⁸.*

Ce sonnet souligne le rapport entre le temps et le corps, les effets qu'il produit sur ce qu'il touche. Le temps agit ici sur le corps d'une femme dont la beauté, comme au grès des saisons fleurit, s'épanouit et se fane en suivant les différents âges de la vie. La métaphore des saisons peut être assimilée aux changements et mutations que subit le corps tout au long de la vie, de la naissance à la mort comme naissent les éléments naturels, se développent et disparaissent, dans un perpétuel recommencement.

note 242 Poussin s'inspirerait de l'œuvre *Et in Arcadia ego* du peintre baroque Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666) dit Le Guerchin :

⁵¹⁸ Obras de Garcilaso de la Vega ilustradas con notas, 1765, p. 173



Le Guerchin, *Et in arcadia ego*, 1618-1622, huile sur toile, 81x91 cm, Galerie nationale d'art ancien, Rome

En effet, si le second titre est le même et que le sujet est semblable, les bergers font cependant face à une tombe et un crâne qui renforcent l'idée de la mort. Les couleurs vives des bergers contrastent avec un environnement et un temps peu amènes. Tout n'est que dramatisme et ce tableau lugubre au plan rapproché n'offre aucune perspective réjouissante. Le tableau de Poussin ne présente pas la même perspective et le spectateur est plus éloigné, ce qui donne un effet plus aéré, moins centré sur la tombe et les personnages. Davantage de place est laissée au paysage environnant. A l'arrière-plan, le spectateur peut apercevoir des montagnes rocheuses qui confèrent à l'ambiance générale de la toile une impression d'austérité. Le paradis terrestre auquel peut être associé l'Arcadie n'est pas le lieu de la mélancolie, de l'austérité ni celui de la mort. L'idée d'un endroit idéal est controversée par ce message et ce décor tout à fait triste et peu amène qui ne correspond pas à la géographie qui inspira la poésie greco-latine que reflète l'inscription latine apposée sur la sépulture. Il pourrait alors s'agir d'un *locus horridus* dans la mesure où la mort, la douleur et la tristesse sont présentes et entrent en contradiction avec la région même du bonheur et de la félicité humaine, déjà présente dans les récits mythologiques. Le contraste naît de l'opposition des couleurs chaudes au premier plan et froides à l'arrière-plan ainsi que de celle des formes et du dessin, net et détaillé pour les personnages mais en *sfumato* selon l'inspiration de Tiziano Vecellio dit Le Titien (1488-1576) pour les montagnes. Ces dernières s'élèvent, sombres et inquiétantes, contrastant avec un ciel aux tons plus clairs qui mettent en valeur les reliefs qui se découpent. Ainsi, dans un même lieu se retrouvent des bergers d'Arcadie, symboles de bien-être et de poésies lyriques et pastorales, représentants d'une région idéale et idéalisée par les récits et, la Mort, symbolisée par l'inscription latine et un paysage inquiétant en fond de toile. Le pendant du *locus amoenus*, le *locus horridus*, est

reflété ici dans son aspect matériel et symbolique, côtoyant son contraire en une harmonie de couleurs et de formes. L'écrit de Valentine Meydit-Giannoni confirme qu'il s'agit de « l'exemple type du *locus amoenus* » qui « constitue un havre de paix, un lieu sur lequel le temps, le mal et la mort n'ont a priori pas de prise ». Toutefois, l'auteur se questionne ainsi : « [...] les frontières de ce lieu idéal sont-elles si hermétiques ? » et poursuit sur l'idée Poussin « le premier, au XVII^e siècle », ait mis en avant « la porosité des remparts naturels de l'Arcadie à l'égard de la mort et de la finitude ». Notons que « Virgile déjà laissait la mort et l'inquiétude poindre subrepticement çà et là au travers de la luxuriante nature du *locus amoenus* »⁵¹⁹, ce qui renforce le parallèle entre texte et image. En poursuivant du côté des influences littéraires qu'a pu recevoir Poussin, Panowsky explique que l'artiste est lié à Sannazar particulièrement grâce à l'état de mélancolie qui se dégage de l'œuvre⁵²⁰. L'épithète énigmatique latine qui semble vouloir expliquer l'origine de la tombe se trouve déjà chez Le Guerchin et a un écho littéraire. De plus, le modèle de l'Arcadie « vient bien de Virgile »⁵²¹ dans la mesure où dans les *Bucoliques* apparaît « une inscription parallèle sur le tertre-tombeau du berger Daphnis, qui dit son nom, “ *ego Daphnis* ” ». Alors que l'œuvre du Guerchin force le regard du spectateur à se diriger vers la droite d'un tableau qui est comme déséquilibré, la deuxième version rend l'équilibre qui caractérise Poussin. L'observateur rencontre à nouveau le paysage terrestre idyllique de l'Arcadie, cette « Arcadie retrouvée »⁵²² où seule la tombe, donc la Mort, vient en perturber l'enchantement. Panowsky ajoute que cet univers « s'inscrit dans un récit moins romanesque que celui de la première version, et le traitement des personnages va le confirmer ». Si nous faisons un aparté sur le lieu-même, l'Arcadie, il est intéressant de rappeler que c'est L'*Arcadie*⁵²³ de Sannazar dont les prosimètres sont surtout descriptifs, qui a montré un chemin à suivre pour les auteurs à venir. Cette œuvre a contribué à agrémente la représentation littéraire de l'espace pastoral et sauvage.⁵²⁴ S'imprégner de l'esprit des anciens auteurs permet de passer au-dessus de l'idée d'imitation habituelle et selon Cicéron, la nature constitue « le modèle suprême » durant le processus d'écriture.

⁵¹⁹ Valentine Meydit-Giannoni, « « *Et in Arcadia ego* » Du lieu fantasmé au lieu vécu : Grignan, un locus amoenus dans le monde de l'après-guerre », Conférence at PARIS IV SORBONNE, JUNE 2016, available here : http://www.cellf.paris-sorbonne.fr/sites/default/files/articles/arcadia_ego_meydit.pdf , p. 1, file:///D:/Th%C3%A8se/PDF/11676-20765-1-SM.pdf

⁵²⁰ Erwin Panofsky, « *Et in Arcadia ego* »: *Poussin and the Elegiac Tradition* », 1936, p.258

⁵²¹ *Ibidem*, Jean-Louis Vieillard-Baron, « Poussin, la mort ou l'immortalité », p 231-236

⁵²² Erwin Panofsky, « *Et in Arcadia ego. Poussin et la tradition élégiaque* », L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts « visuels », trad. de Marthe et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 1969, p. 278-302.

⁵²³ L'*Arcadie* est composée en plusieurs périodes à partir de 1483. Terminé avant son départ en exil en 1501 le livre comporte douze chapitres formés chacun d'une partie en prose et d'une églogue. Les prosimètres alternent avec des sextines, des chansons, et surtout des églogues en « terzines ». Publié en Italie en 1502 puis en 1504

⁵²⁴ Danièle Dupont, « Paysages et art naturel dans l'*Arcadia* de Sannazaro », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2013, pp. 17-18

note 255 *“El paisaje emerge lentamente en el Renacimiento como género independiente, aunque en general sin renunciar del todo a las figuras y en posición subalterna con respecto a la gran pintura llamada de historia, o sea religiosa, alegórica o mitológica. Llega a reivindicar un estatuto de igualdad con la pintura de historia precisamente por los años en que escribe Góngora, cuando surge en Italia en torno a los hermanos Carracci, la modalidad de paisaje que suele denominarse paisaje clasicista o paisaje ideal. La simultaneidad entre este ascenso del paisaje en la escala de valores artísticos y la escritura de las Soledades parece excluir la simple coincidencia aunque es verdad que sólo una pequeña élite, los coleccionistas europeos, es tocada por el fenómeno y que la opinión mayoritaria, en España, aún más que en otros lugares, seguirá considerando el paisaje como género menor.”*

note 241 L’histoire éditoriale de cette œuvre, exposée dans *«La difusión popular de la faceta eremita de San Jerónimo en el siglo XVII español»* d’Ana Isabel Martínez, permet de comprendre la différence entre ce qui a été produit et ce qu’il reste:

[...] comienza en 1616 en las prensas granadinas de Martín Fernández. Es Bartolomé José Gallardo quien da noticia de este impreso, ofreciendo el título completo y demás información que aparece en portada, como es el autor y los datos de imprenta: «En Granada por Martín Fernández: Año 1616». En su descripción, breve, sólo incluye el formato (8º) y el número de hojas (8); y añade: «Después de la canción se estampa un romance Al Santísimo Sacramento». (...). Siguiendo un orden cronológico, nos encontramos con un impreso de 1619, también de Sevilla, recogido por Böhl de Faber para su *Floresta de rimas antiguas castellanas*. Es el único autor que da noticia de este pliego suelto sevillano. Sólo conocemos este impreso a través de su edición de 1821. Este texto presenta una versión muy reducida del poema: 130 versos frente a los 300 que completan el poema en el resto de versiones conocidas, lo que nos sugiere una intervención del propio editor (es conocida la tendencia de Böhl de Faber a enmendar composiciones ajenas). Esta intervención elimina todas las estrofas en las que se describe la cueva y el paisaje en los que se refugia el santo eremita, quitando de este modo lo que el poema tiene de más original. De 1622 conservamos una edición valenciana realizada por Vicente Franco. (...). Para el año 1628 contamos con la referencia de un pliego sevillano cuyos dos únicos ejemplares localizados se encuentran en Londres. Aquí, en lugar del Romance al Santísimo Sacramento, se incluye al final una Canción a Nuestra Señora, «Por el Doctor Tejada». En 1629 dos ediciones cuya noticia ha llegado hasta nosotros. (...). La edición sevillana de 1637 reproduce la de 1629. Ambas son del mismo impresor, Pedro Gómez de Pastrana, y su lectura sólo presenta pequeñas variantes que corresponden a diferentes interpretaciones del texto. (...). Ninguno ofrece localización de ejemplares, pero podemos encontrar uno en la Biblioteca Nacional de Madrid, cosido en un volumen facticio que contiene: un poema de Rodrigo Fernández de Ribera, *Lágrimas de San Pedro*, Sevilla, 1609; *Dos canciones*, una de Pedro Rodríguez y otra del Doctor Tejada, Sevilla, 1630; y finalmente el poema de Adrián de Prado, Sevilla, 1637, el cual incluye en su última hoja (8r-8v) un romance Al Santísimo Sacramento que también encontrábamos en el pliego de 1629 y que Sancha edita junto a la Canción Real. Finalmente, volvemos a encontrar la Canción de Adrián de Prado en un texto tardío de Juan Izquierdo Malo, impreso en Sevilla en 1669. Esta difusión generosa a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, se ve reflejada también en las copias manuscritas que de él conocemos, en varias misceláneas en las que aparece junto a otras piezas de temática religiosa o histórica.

note 305 Transcription du poème *Canción del Gloriosísimo Cardenal y Dotor de la Iglesia San Gerónimo, donde se describe la fragosidad de el desierto que abitava, las fayciones del santo, y el riguroso modo de su Penitencia.*

Composé par le Frère Adrián du même ordre. Grenade, Martín Fernández, 1616⁵²⁵ :

*En la desierta Syria despoblada
cuyos montes preñados de animales
llegan con la cabeça a las estrellas;
tierra de pardos riscos engendrada,
5 de cuyos avarientos pedernales
la cólera del Sol saca centellas;
donde las flores bellas
nunca su pie enterraron
ni su algalia sembraron;
10 adonde tiene siempre puesto el Cielo
su pavellón azul de terciopelo,
y cuyas piedras nunca se mojaron
porque de aquí, jamás preñada nube,
por convertirse en agua al cielo sube.
15 Aquí sólo se ven rajadas peñas,
de cuyo vientre estéril por un lado,
naçe trepando el mísero quexigo;
tienen aquí las próvidas Cigüeñas
el tosco y pobre nido fabricado,
20 de los caducos padres dulce abrigo.
Nunca el dorado trigo
halló aquí sepultura,
porque esta tierra dura
no ha sentido jamás sobre su frente
25 lengua de açada ni de arado diente,
ni el golpe de la sabia Agricultura,
sino sólo del cielo los rigores:
fuego de rayos y del Sol calores.
Están aquí los pálidos peñascos
30 sustentando mil nidos de Halcones
en sus calbas y tórridas cabeças;
y en la rotura que dexó en los cascos
el Rayo con su bala y perdigones,
por hilas mete el Sol salamanquesas;
35 y armado de cortezas,
por la misma herida
sale a buscar la vida
el enzino tenaz, sin flor ni hoja,
y en saliendo en los braços se le arroja
40 una higuera inútil, mal vestida,
a quien tienen del tiempo los sucessos,
desnuda, enferma, pobre y en los guessos.
Ay en aqueste yermo peña rubia
que jamás la cabeça se ha mojado,
45 ni en su frente cayó verde guirnalda;
antes, para pedir al cielo pluvia,
tiene, desde que Dios cuerpo le ha dado,
la boca abierta en medio del espalda,*

⁵²⁵ Ana Isabel Martínez, "Apéndice", «La difusión popular de la faceta eremita de San Jerónimo en el siglo XVII español», in *Via Spiritus*, 2002, p. 176-183, <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3479.pdf>

y de color de gualda
 50 por entre sus dos labios
 a padecer agravios
 del rubio Sol y de su ardiente toque,
 sale en lugar de lengua, un alcornoque,
 cuyos pies corvos como pobres sabios,
 55 porque a los cielos pida agua la roca,
 no le dexan jamás cerrar la boca.
 Entre aquestos peñascos perezosos
 levanta la cabeça encenizada
 la cerviz recia de un pelado Risco,
 60 de cuyos hombros torpes y nudosos
 pende la espalda rústica y tostada,
 con dos costillas secas de lantisco;
 y del pecho arenisco,
 también como costillas,
 65 dos yedras amarillas
 que por entre los cóncabos y guecos
 van enlazando aquellos miembros secos,
 pintando venas hasta las mexillas,
 las quales en su máscara de piedra
 70 pegar no dexan la sembrada yedra.
 Tiene roturas mil este peñasco,
 y en una, la Tarántola pintada
 texe aposento con su débil hebra,
 y el Áspid con su ropa de damasco,
 75 assoma la cabeça jaspeada
 por entre las dos rajadas de otra piedra;
 aquí la vil culebra
 del lagarto engullida,
 por escapar la vida,
 80 pretende sacar chispas con la cola
 del pedernal rebelde, que arrebola
 con la sangre que sale de su herida,
 y finalmente muere y dexa harto
 el fuerte diente del cruel lagarto.
 85 Viénense por un lado deslizando,
 un cobarde esquadron de lagartijas,
 tras el qual una víbora deciende,
 que con la mayor dellas encontrando,
 entre las muelas tardas y prolixas,
 90 muele sus carnes y sus huessos hiende;
 déxala muerta y tiende
 el passo hazia adelante,
 y en aquel mismo instante
 al cadáver se llega el tosco grajo,
 95 la verde abispa y negro escarabajo,
 entre todos le comen sin trinchante,
 dexando solamente el guesso y niervo,
 para que lleve al nido el sagaz cuervo.
 Vereys aquí también de las hormigas
 100 el tropel en ejército ordenado,
 yr a buscar el mísero sustento,
 y no hallando auríferas espigas,
 buelve con una arista que ha hallado,
 una dellas cargada a su aposento;
 105 otra con passo lento
 arrastrando ha traydo
 un caracol torcido;
 trae una a cuestras una seca hoja,

y otra tirando della atrás se arroja;
 110 otras tres llevan una pluma al nido,
 y desque riñen sobre un grano verde,
 la que más puede, a la otra arrastra y muerde.
 Por un lado se va el risco arrojando,
 y de los dos doblezes entre [ab]rojos,
 115 se fabrica una oscura y seca ruga,
 dentro en la qual veréys centelleando
 del rubio Montañés los rubios ojos,
 cuyo humor cristalino el Sol no enxuga;
 y sobre una verruga
 120 que de Iaspe morisco
 tiene en la frente el risco,
 veréys la veloz Águila sentada
 en comer un cernícalo ocupada,
 y abaxo, en otra quiebra, un basilisco,
 125 y en otras mil roturas y rincones,
 Ossos, Grifos, Serpientes y Leones.
 En el redondo vientre desta peña
 labró Naturaleza toscamente
 un aposento helado, claro, enxuto,
 130 por una parte de color de alheña,
 por otra parte azul y transparente,
 propia morada de algún fauno o bruto;
 tiene de intenso luto
 que texen pedernales,
 135 el suelo y los umbrales
 dos remiendos que al bivo los respunta,
 y otros de una mezclilla do se junta
 la esmeralda, safiro y los colores,
 la qual librea, luego que amanece,
 140 con passamanos de oro el Sol guarnece.
 A la pequeña boca desta cueva
 hallan un melancólico ribete
 los espinosos braços de una çarça,
 la qual a cuevas por el risco lleva
 145 la carga de sus crines y copete
 hecho de seda pálida cadaçarça,
 y para que se esparça
 el esmalte y follajes
 y las puntas y encajes,
 150 de que lleva vestida con mil hojas
 la multitud confusa de sus braços,
 y a trechos va poniéndose plumages
 cuyas moras allí reciben luego
 el Bautismo que el Sol les da de fuego.
 155 En esta cueva, pues, y en este yermo,
 el Cardenal Gerónimo se oculta,
 porque a Dios descubrir su pecho quiere,
 y para vivir siempre, el cuerpo enfermo
 en esta helada bóveda sepulta,
 160 que quien se entierra vivo nunca muere.
 Pensará quien le viere
 en aquel sitio bronco,
 que es algún seco tronco,
 que su flaqueza y penitencia es tanta,
 165 que apenas le concede la garganta
 sacar la inútil voz del pecho ronco,
 porque con llanto y lágrimas velozes
 negocia con su Dios, más que con voces.

Del edificio de su cuerpo bello
 170 *solamente le queda la madera,*
con la media naranja que le cubre
los guessos digo, sobre el débil cuello,
la calva y titubante calavera,
que la piel flaca y arrugada encubre;
 175 *la qual sólo descubre*
las enxutas mexillas
y disformes canillas
de la hermosa pierna y flaco brazo,
el nudoso y decrépito espinazo
 180 *y el esquadrón desnudo de costillas,*
las quijadas, artejos y pulmones
de aquellos pedernales eslabones.
De la hendida barba mal peynada
caen sobre el pecho lleno de roturas,
 185 *las plateadas canas reverendas,*
y vense por la piel parda y tostada
de los guessos, los poros y junturas,
y de las venas las confusas sendas.
Vense a modo de riendas
 190 *los [nervios] importantes*
unidos y distantes
ceñir los miembros de su cuerpo todo,
y desde la muñeca hasta el codo,
los que rigen el brazo tan tirantes,
 195 *que con ellos la mano apenas medra,*
que sus dedos aprieten una piedra.
Tiene el Doctor divino alta estatura,
el color entre pardo y macilento,
delgado el cuerpo y grande la cabeça,
 200 *ceñido un brebe lienço a la cintura,*
blanco y listado, pero ya sangriento
a costa de sus venas y aspereza;
los ojos de flaqueza
en el casco metidos,
 205 *turbios y consumidos,*
de color verde claro como acanto,
pero ya hechos carne con el llanto;
quadrados dientes, anchos y bruñidos,
delgados labios, boca bien cortada,
 210 *y la nariz enxuta y afilada.*
La calba circular grande y lustrosa,
tiene por orla de pequeñas canas,
a las espaldas una media luna
y la frente quadrada, y esparzida
 215 *sobre las cejas fértiles y ancianas,*
tres arrugas quebradas y una a una,
y la frágil coluna
del cuello, seca y monda,
descubre como honda
 220 *del cuello, del sustento los anillos,*
desiguales, distintos y amarillos,
y de la nuez la cáscara redonda;
y vense luego de los dos costados,
los dobes de los guessos descarnados.
 225 *Una rotura abrió naturaleza*
en la cueva, por donde mete un brazo
una jara que fuera nace y crece;
aqueste para dentro se endereça

del qual cruzando luego otro pedaço,
 230 haze una Cruz que de Évano parece,
 la cual quando amanece
 entra a besar postrado
 el rubio Sol dorado
 por la misma rotura, boca o poro;
 235 en la qual Cruz está con clavos de oro
 un Christo de metal crucificado
 que, a no ser de metal y estar ya muerto,
 mal sufriera el rigor deste desierto.
 Tiene este Crucifixo por Calvario
 240 un roto casco de una calabera
 que cuelga de la Cruz con un vencejo,
 en cuya frente aqueste Relicario
 tiene engastado: Soy lo que no era
 y serás lo que soy, mísero viejo.
 245 Debaxo deste espejo,
 en la tierra caydo,
 tiene un bordón torcido,
 un libro y los antojos en su caja,
 y sobre un risco que la cueva ataja,
 250 arrojado el Capelo y el vestido
 que solamente a un risco se concede
 sustentar un Capelo, y aun no puede.
 Delante desta antigua imagen tiene
 el Perlado Ilustríssimo hincadas
 255 en la peña, en dos hoyos, las rodillas,
 la qual postura tanto le entretiene
 que están las losas por allí gastadas
 del assiduo exercicio de herillas.
 Aquí se haze astillas
 260 con un mellado canto,
 el pecho, hasta tanto
 que baxan de su sangre dos arroyos
 a henchir de la tierra los dos hoyos
 que le ha hecho en la cara el viejo santo,
 265 el qual assí le dize cada instante
 a su Crucificado y tierno amante:
 Señor, si tuve hecho piedra el pecho
 con esta piedra ya, sin darle alivio,
 carne le hago por sacar más medra;
 270 y si en la piedra yo señal no he hecho
 con lágrimas y llanto, como tibio,
 basta que haga en mí señal la piedra.
 Ya veis que no se arredra
 de mi espalda mezquina
 275 la dura diciplina
 y estrecha cota de un silicio tosco;
 y que en aqueste yermo no conozco
 sino el sustento que me da una enzina
 por piedras que le tira el braço anciano,
 280 por tener siempre piedras en la mano.
 Bien veis que bebo de agua turbia al dia,
 la que el poroso nudo de una corcha
 saca del vientre vil de una laguna,
 y que no tengo aquí por compañía
 285 sino del cielo la veloz antorcha
 y la cara inconstante de la Luna.
 Esta vida importuna
 me tiene como un leño:

no me conoce el sueño
 290 *ni quiero sino sólo el de la muerte,*
del qual hazed, Señor, que yo despierte
a gozaros sin fin; porque si dueño
no me hazéys de las lucidas moradas,
el cielo hé de pedirós a pedradas.
 295 *Acaba ya, Canción, lo dicho baste,*
que como te criaste
entre peñas y riscos y aspereza,
es tal tu tosquedad y tu dureza,
que al santo mío que alabar pretendes,
 300 *quanto le ensalças pienso que le ofendes.*
 LAVS DEO

note 332 Nous trouvons ainsi Jean Seznec⁵²⁶, Ernst Robert Curtius⁵²⁷, Belén Tejerina⁵²⁸, Simón José Díaz⁵²⁹, Rosa Lopez Torrijos⁵³⁰, José Luis Morales y Marin⁵³¹. Au XXI^e siècle. Plusieurs critiques se sont intéressés spécifiquement au Parnasse et à ses habitants comme Antonio Pérez Cuenca⁵³² qui a travaillé le thème des Muses, Julio Vélez-Sainz⁵³³ qui s'est centré sur l'étude du Parnasse espagnol dans son ensemble, ainsi que Marina S. Brownlee⁵³⁴, Susana Gil Albarellos et Mercedes Rodriguez Pequeño⁵³⁵.

note 347 Le Parnasse comme symbole et regroupement des œuvres majeures de poètes au talent reconnu n'est pas seulement traité en Espagne. En effet, il est également travaillé par un poète d'origine portugaise, Luis de Camões (1525-1580). Ce poète de la Péninsule ibérique du XVI^e siècle a eu l'intention de regrouper ses œuvres dans un Parnasse mais ce projet est un Parnasse avorté dans la mesure où l'on a perdu toute trace de cette œuvre. En 1570, lorsque le poète retourne au Royaume et qu'il fait escale dans l'île de Mozambique, il rencontre l'historien Diogo do Couto. Ce dernier raconte dans ses *Decadas* (VIII, 28, et IX, 20) que pendant cet hiver-là, Camões travaille beaucoup sur une œuvre qu'il intitule *Parnasse de Luis de Camões*, livre de beaucoup d'érudition, de doctrine et de philosophie qu'on lui déroba⁵³⁶. Malgré son projet d'un Parnasse, Camões ne laisse pas ses autres poèmes prêts pour une publication.

⁵²⁶ Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques - essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, 1939.

⁵²⁷ CURTIUS Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948.

⁵²⁸ Belén Tejerina, El « De genealogia deorum gentilium » dans *Una mitografía española del siglo XVII: el teatro de los dioses de la gentilidad, de Baltazar de Vitoria* » en *Filología Moderna*, 1975

⁵²⁹ DIAZ Simón José Díaz, « El monte Parnaso en cinco obras del Siglo de Oro », 1979

⁵³⁰ Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de oro*, 1985

⁵³¹ José Luis Morales y Marín, *Diccionario de iconología y simbología*, 1986.

⁵³² Antonio Pérez Cuenca, « Las tres musas castellanas: problemas de atribución, dans *Actas xiii Congreso AIH* (TomoI), 2000.

⁵³³ Julio Vélez-Sainz *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, 2006.

⁵³⁴ Frederick Alfred De Armas, *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, Lewisburg, 2004

⁵³⁵ Susana Gil Albarellos, Mercedes Rodriguez Pequeño, *Musas hermanas: arte y literatura en el espejo del relato*, 2009

⁵³⁶ Georges Le Gentil, *Camões. L'œuvre épique et lyrique*, Paris, 1995, p. 29

note 493 chapitre six, Première partie du Quijote:

-¡Ay señor! -dijo la Sobrina-. Bien los puede vuestra merced mandar quemar, como a los demás; porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo éstos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza.

note 499 extrait du chapitre cinquante-huit, Deuxième partie :

En una aldea que está hasta dos leguas de aquí [...] nos viniésemos a holgar a este sitio, que es uno de los más agradables de todos estos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia, vistiéndonos las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes, en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta agora no hemos representado. Ayer fue el primero día que aquí llegamos; tenemos entre estos ramos plantadas algunas tiendas, que dicen se llaman de campaña, en el margen de un abundoso arroyo que todos estos prados fertiliza; tendimos la noche pasada estas redes de estos árboles, para engañar los simples pajarillos que, oxeados con nuestro ruido, vinieren a dar en ellas. Si gustáis, señor, de ser nuestro huésped, seréis agasajado liberal y cortésmente; porque por agora en este sitio no ha de entrar la pesadumbre ni la melancolía.».

note 509 L'Arioste , Chant X :

Angélique avait été attachée le matin même à l'endroit où devait venir, pour la dévorer toute vive, ce monstre marin d'une grandeur démesurée, cette orque, qui se nourrissait d'une si abominable manière. J'ai dit plus haut comment elle fut la proie des gens qui la trouvèrent sur le rivage, endormie à côté du vieil ermite qui l'avait attirée là par ses enchantements. Ces êtres sauvages, inhospitaliers et barbares avaient exposé sur le rivage à la férocité du monstre la plus belle des femmes, aussi nue que la nature l'avait formée. [...]

L'endroit semble digne d'un *locus horridus* en présentant un « rivage » menaçant sur lequel Angélique est « nue », sans défense, face à un terrible « monstre marin » qui ne cache pas ses sauvages intentions. Le rocher est énorme, épais et dur (un obstacle), mais aussi creux pour accueillir une fontaine (adjuvante pour le personnage). Il est soit support pour l'infortunée Angélique, soit refuge et protection contre les tourments de la mer. Quant à la montagne, elle est qualifiée d'inculte et de stérile, si haute qu'elle paraît inaccessible et isolée. Notons qu'un rapport peut être établi entre le Chant XLV et l'épisode de la pénitence dans la montagne de la Sierra Moréna dans le Don Quijote de la Mancha. Le rocher contre lequel la protagoniste est acculée est imposant, et reste sa seule source de refuge. La représentation du combat de Roger contre le monstre peut évoquer deux modèles littéraires et iconographiques, un modèle médiéval, saint Georges terrassant le dragon pour délivrer la fille du roi de Silcha, et un modèle antique, le combat de Persée pour délivrer Andromède. Il est à noter que les personnages de Persée et d'Andromède « ont été le premier type de l'épisode où Roger délivre Angélique liée à un rocher pour être dévorée par l'horrible monstre marin ». Plus loin, le personnage d'Angélique est tourmenté à nouveau : « Angélique s'éloignait avec vitesse, et l'ermite, craignant de perdre ses traces, eut recours à la caverne infernale ; il en fit sortir une multitude de démons [...] ». Dans cet extrait, le motif rocheux qu'est la caverne, n'est plus le support qui

sauve Angélique d'un monstre marin mais bien la source de ses malheurs. Les animaux évoqués dans cette œuvre ont toujours des intentions négatives, qu'il s'agisse d'un serpent, au début de l'œuvre : « le serpent qui gardait la roche », d'un monstre marin ou d'une « multitude de démons ». Le rocher, souvent « stérile » et « battu par les flots », permet à la fois à Angélique d'être secouru mais aussi exposée, et les animaux imaginaires associés au motif rocheux sont donc connotés négativement. Le tableau de Véronèse *Persée délivrant Andromède*, vers 1580, présente une similitude entre les deux couples puisqu'il s'agit cette fois de Persée et d'Andromède, accrochée à la roche, sur le point de succomber aux dents de l'animal féroce.



Paul Véronèse, *Persée délivrant Andromède*, vers 1580

Tableau récapitulatif de la présence et des effets du motif de la roche dans les textes et images principaux de cette thèse⁵³⁷ :

	Espagne	Italie	France	Europe du Nord
Ecrivains et peintres	Garcilaso de la Vega Cervantes Le Greco Lope de Vega ⁵³⁸ y Carpio Góngora Diego Velázquez Félix Castello Fray Juan Bautista Maíno Diego Velázquez Francisco Collantes Alonso Cano	Dante Alighieri Andrea Mantegna Piero della Francesca Léonard de Vinci Raphaël (et les autres artistes de ce chapitre 1, Troisième partie ⁵³⁹) Jacopo da Valenza	Le Guerchin Claude Gelée Nicolas Poussin Alonso Cano (dessin) et Juan de Noort (gravure)	Joachim Patinir
Œuvres	<i>Eglogas</i> <i>La Galatea</i> ; <i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (Primera y Segunda parte)</i> ; <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i> <i>San Francisco en oración ante el Crucificado, Vista de Toledo, Cristo agonizante con Toledo al fondo</i> <i>Arcadia, prosas y versos</i> <i>La Arcadia, comedia famosa</i> <i>El pastor lobo y la cabaña celestial</i>	<i>La Divine Comédie</i> <i>Saint Jérôme dans le désert</i> <i>Le Triomphe de la chasteté ou Double</i> <i>Portrait des ducs d'Urbino</i> <i>La Joconde</i> <i>La Vierge au rocher</i> <i>Le Parnasse</i> <i>Saint Jérôme</i>	<i>Et in arcadia ego</i> <i>Le jugement de Pâris</i> <i>Paysage côtier avec Persée et l'origine du corail</i> <i>Le Parnasse, dit aussi Paysage avec Apollon et les Muses</i> <i>Les quatre saisons ou Le cours de l'Histoire</i> <i>Les bergers d'Arcadie dit Et in Arcadia ego</i> <i>Frontispice de El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas et gravures des Muses</i>	<i>Le repos pendant la fuite en Egypte</i>

⁵³⁷ Les couleurs servent de distinction entre les œuvres et le commentaire de chacune d'elle.

⁵³⁸ Dans *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, (1603), le monte est une métaphore de l'espace christique, du pouvoir et du royaume divin que Pedro tente d'usurper. Dans *El perro del hortelano* (1618), Lope utilise cette métaphore terrestre de la roche immuable puisque Teodoro se compare à cette pierre qui ne s'ébranle pas face à l'amour. La pierre est symbole de résistance ou de stabilité face aux événements, aux épreuves ou au déchaînement des flots. Cette idée se retrouve aussi dans *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina. Toutefois, un pendant négatif apparaît avec les flots déchaînés qui deviennent les symboles de l'être assailli par ses passions, la cruauté et la dureté décelables chez la Ninfa vengeresse dans *La ninfa del cielo* de Tirso de Molina.

⁵³⁹ Andrea Mantegna, *Le Parnasse*, 1497 ; Marcantonio Raimondi, *Apollon sur le Parnasse, entouré des Muses et des poètes*, 1517-1520 ; Hans Holbein le Jeune, *Apollon et les Muses sur le Parnasse*, 1533 ; Nicolas Poussin: *Parnasse ou Apollon et les Muses*, 1631-1632 ; Simon Vouet, *Parnasse ou Apollon et les Muses*, 1635

	<p><i>Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos</i> <i>Fábula de Polifemo y Galatea, Soledades</i> <i>Saint Antoine abbé et Saint Paul, premier ermite ; Las lanzas o la rendicion de Breda</i> <i>La recuperación de Bahía de Todos los Santos</i> <i>Recuperación de la isla de San Cristóbal</i> <i>Paisaje ; Le buisson ardent</i> <i>Santo Geronimo penitente en el desierto</i></p>		<p>Clio, Polymnie, Melpomène, Erato, Terpsichore et Thalie⁵⁴⁰. Seconde partie éditée de 1702, <i>Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español</i> avec les gravures des Muses Euterpe, Calliope et Uranie⁵⁴¹</p>	
Année	<p>1534 1585; 1605; 1615; 1617 1585; 1597-1599; 1604-1614 1602, 1615, 1624, 1634 1612, 1613 1634, 1635 1634 1634-1635 Première moitié du XVII^e siècle ; 1630-1634 1660</p>	<p>1303-1321 1448-1451 1465-1472 1483-1486 ~1503-1509 1511 XV^e-XVI^e</p>	<p>1618-1622 1645-1546 ~1671-1674 1652 1660-1664 1638-1640 1648, 1702</p>	
Effet roche	<p>Dimension affective, mélancolique de la nature / tellurique Elément naturel qui participe de l'évolution de la diégèse</p>	<p>Suit l'atmosphère en fonction de la partie Majeur Montagnes, monts Contrasté Inquiétant</p>	<p>Mineur Mineur Majeur Mineur Majeur (dernière scène) Majeur</p>	

⁵⁴⁰ Dans ces, l'élément montagneux est rendu de différentes manières. Dans celle représentant Clio, la muse de l'histoire, on distingue bien une montagne en arrière-plan et une seconde, plus loin, couronnées d'habitations, alors que dans la gravure représentant Polymnie, les deux cimes de monts semblent se confondre parmi les vallées. Il s'agit plutôt de mettre en valeur le personnage monté sur un triple socle de pierre symbolisant la rhétorique ou l'éloquence dont elle est la muse. Quant à la gravure de Melpomène, la muse du chant, de l'harmonie musicale et de la tragédie, elle ne laisse pas entrevoir de relief naturel montagneux et met en valeur un aspect sylvestre ainsi qu'un obélisque en pierre. Ensuite, à l'instar de la gravure de Polymnie, celle d'Erato, muse de la poésie lyrique qui chante la beauté et l'amour, laisse entrevoir un paysage vallonné sans importance. La gravure de la muse de la danse, Terpsichore, rassemble à la fois des éléments rocheux en second plan ainsi que des arbres, puis des montagnes en arrière-plan. Enfin, la Muse joyeuse et florissante, Thalie, est représentée assise au creux d'un arbre mais sans relief rocheux particulier. Le motif de la montagne est bien plus détaillé dans le frontispice que dans ces gravures puisqu'il correspond au Parnasse, une entité à la fois physique et symbolique.

⁵⁴¹ La gravure d'Euterpe la présente assise sur un rocher, celle de Calliope met en valeur le mont Parnasse depuis lequel s'envole Pégase et Uranie est assise sur une pierre. Cette dernière gravure montre un relief montagneux abrupt. Les trois gravures de la seconde édition représentent davantage le motif de la roche par comparaison avec les six précédentes de la première édition, ce qui laisse penser que l'artiste a mis l'accent sur ce motif essentiel dans la gravure du frontispice pour faire le lien entre les œuvres.

	<p>Double et contradictoire : inquietant et protecteur ; Ensemble en hauteur verdoyant et inquietant ; Présence urbaine et naturelle mais personnalisée</p> <p>Inquietant</p> <p>Evolution inquiétante</p> <p>Mise en valeur du Parnasse puis évolution intrigante, moins agréable</p> <p>Inquietant</p> <p>Très présente : assimilée au décor du fond</p> <p>Aspect symbolique : soit un aspect dominant, soit un aspect protecteur.</p> <p>Suit la narration picturale</p> <p>Présence naturelle puis humaine, forte présence ; présente au centre et symbolique</p> <p>Forte présence</p> <p>Assimilée au décor</p>	<p>Rassemble, unis</p> <p>Majeur</p>	<p>Majeur (frontispice)</p> <p>Mineur (gravures)</p>	
Fréquence lexicale	<p>Faible</p> <p>Faible</p> <p>Faible</p> <p>Faible</p> <p>Faible</p> <p>Régulière</p>	<p>Faible</p>		
Rôle/ Caractère	<p>Accompagne histoire et permet de visualiser/ induit le changement d'atmosphère.</p> <p>Evole avec les autres motifs pour renforcer les sentiments des personnages et l'atmosphère topique.</p> <p>Participe à la construction du <i>locus horridus</i> (notamment</p>	<p>Accompagne physiquement le cheminement (physique et psychique) du personnage</p> <p>Support physique, spirituel pour le saint et symbolique dans l'évolution du genre pictural.</p> <p>Compris dans le paysage symbole de</p>	<p>Confère une atmosphère austère et inquiétante</p> <p>Encadre les personnages</p> <p>Impression de mystère</p> <p>Reconstitution d'un monde mythique</p> <p>Mythique, intensité dramatique, progression</p> <p>Symbolique</p> <p>Le Parnasse : support physique à la portée symbolique, lieu de</p>	

	<p>dans <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i>) L'obscurité par nature préoccupe mais le saint semble s'y accommoder et utilise la roche pour prier ; Matière rocheuse indissociables de cette représentation urbaine ; La roche est le support de la ville, connote une présence solide, inébranlable et symbolique mais illustre aussi un aspect naturel vers le surnaturel Cadre accompagnant malheurs personnages Contribue à la description : dérange et préoccupe Participe de l'évolution du décor Symbolique : obstacle à gravir, à franchir pour inscrire son œuvre de manière pérenne // Parnasse Contribue à la mise en place et à la mise en scène du <i>locus horridus</i>. Renforce la perspective, souligne les reliefs physiques et symboliques Force naturelle symbole de la résistance des ermites et de leur foi inébranlable ; paysage imaginaire, symbolique, tonalité idéalisée Double représentation : matière rocheuse abrupte (vagues déchainées) contrastée par l'apparence plus douce des montagnes tendres et verdoyantes. Réconfort, rassurant puis obstacle à franchir</p>	<p>l'étendue du pouvoir du duc Enigmatique Le Parnasse : support physique à la portée symbolique Symbolique</p>	<p>couronnement des poètes par Apollon entouré des Muses Relief rocheux : décor</p>	
--	--	--	--	--

	<p>(une épreuve couronnée de succès) Atmosphère ambivalente, trace de la matière naturelle et travaillée par l'homme (mais en ruine) ; connote la montagne sur laquelle se déroule l'épisode biblique Décor symbole de refuge et de dernier lieu terrestre pour le saint</p>			
<p>Intensité/ Volume</p>	<p>Variation lexicale N'est pas particulièrement distinguable des autres motifs naturels Peu visible en tant que telle ; Roche présente en arrière-plan, détaillée Variation lexicale Connotation, participe de la transformation du <i>locus amoenus</i> en <i>locus horridus</i> Dans les quelques indications scéniques Peu présent mais clef, symbolique Variation, richesse lexicale Présent dans tous les plans Présent dans tous les plans Présent dans tous les plans ; en arrière-plan mais central Central et en arrière-plan ; surtout en fond de toile</p>	<p>Variation lexicale Présents à tous les plans Arrière-plan Premier plan Présents à tous les plans</p>	<p>Support au premier plan et fon du paysage Encadrement de la scène Volumineux Ancré dans le paysage et détaché au loin Rôle dans l'histoire (dernier tableau) Présent sous deux aspects, central et en arrière-plan Présent dans toute la toile et mais de bien moindre importance dans chaque gravure et presque toujours en arrière-plan</p>	

Index⁵⁴² des auteurs

Calderón : 99, 113, 118, 226

Cervantes : 90, 109, 160, 162, 163, 164, 165, 220, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 258, 259, 260, 261, 264, 266, 267

Dante : 77, 95, 113, 120, 121, 124, 126, 130, 160, 161, 165, 169, 264

Garcilaso de la Vega : 22, 87, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 109, 111, 113, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 145, 189, 191, 218, 250, 264, 265, 278, 288

Góngora : 17, 27, 112, 163, 190, 193, 194, 195, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 266, 281

Hésiode : 57

Homère : 38, 56, 57, 58, 161, 169, 174, 199, 264

Horace : 22, 34, 39, 87, 112, 161, 191, 264

Platon : 276

Prado (de) : 129, 145, 146, 147

Quevedo : 17, 118, 129, 132, 135, 156, 157, 159, 162, 163, 164, 179, 180, 181, 184, 185, 186, 189, 190, 192, 264, 266

Théocrite : 110

Sannazar : 27, 94, 109, 164, 169, 170, 202, 280

Vega : 22, 76, 82, 87, 88, 93, 94, 109, 112, 113, 162, 176, 189, 220, 264, 265

Virgile / Virgilio : 22, 35, 57, 76, 89, 97, 112, 113, 130, 163, 171, 178, 193, 204, 240, 244, 265

⁵⁴² Cet index des auteurs et des artistes de l'Antiquité au Siècle d'Or ne comprend ni les pages du sommaire ni celles de la bibliographie.

Index des peintres

Alberti : 46, 60, 61, 62, 63, 69, 70, 80, 83, 268

Campin : 52

Carrache : 26

Castello : 72, 81, 84, 168, 210, 221, 222, 223, 236, 266

Domenichino : 40, 70

Elsheimer : 40

Gellée / Lorrain : 13, 34, 55, 57, 58, 70, 71, 83, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 113, 175, 176, 177, 178, 265

Gentileschi : 40

Goltzius : 48, 49

Greco : 17, 30, 80, 83, 84, 141, 142, 143, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 235, 266, 279

Koninck : 49

Lomazzo : 60, 67, 68, 70, 80

Lotto : 64

Maíno : 39, 40, 210, 219, 220, 235, 266

Mantegna : 62, 131, 134, 148, 168, 171, 221

Norgate : 50

Pacheco : 70, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 81, 82, 83, 264

Palomino : 72, 78, 79, 83, 264

Patinir : 64, 128, 129, 135, 136, 137, 138, 139, 148, 152, 221

Pérugin : 64

Pisanello : 61

Poussin : 13, 34, 36, 42, 55, 57, 68, 70, 82, 83, 87, 93, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 119, 122, 126, 127, 128, 130, 131, 139, 140, 142, 143, 174, 175, 221, 264, 265

Rubens : 14, 81, 206, 234

Saraceni : 40

Van Dyck : 14

Van Eyck : 52, 53

Van Goyen : 26, 48, 49, 50

Van Mander 53, 55,

Van Ruisdael : 26

Vasari : 31, 53, 60, 66, 67, 68, 70, 83, 264

Velázquez : 70, 72, 81, 82, 103, 150, 151, 192, 210, 221, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 266

Léonard : 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 80, 83, 104, 107, 112, 119, 132, 133, 136, 145, 223, 261, 262, 264, 265, 275

Vitruve : 60, 62, 68, 69, 80

Zuccaro : 60, 68, 83

Bibliographie

Textes anciens

ARIOSTO, Ludovico, *Roland furieux*, Paris, Hachette et Cie, 1879

BOCANGEL, Gabriel, *La Lira de las musas*, Madrid, Catedra, Letras hispánicas, 1985

BOCCACE, *Décameron*, Paris, La petite collection Diane de Selliers, 2010

CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura*, Madrid, Turner, 1979

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, éd. Francisco Rico, Madrid, Punto de lectura, 2012.

- *Poesías completas. I, Viaje del parnaso y adjunta al Parnaso*, Madrid, Clásicos Castalia, 1974

- *Galatea, el viaje al Parnaso y Obras dramáticas*, Charleston, Nabu Press, éd. Primary Source, 2013

FULGENCE, *Mythologies*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, Mythographes 3, 2013

GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Gredos, 1994

- *Las Soledades*, Madrid, Castalia, 1994

GRACIAN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, Anvers, Gerónimo y Juan Baptista Verdussen, 1669

HÉSIODE, *Théogonies*, Paris, Les Belles Lettres, 2019

HOMÈRE, *Odyssée*, Les Belles Lettres, Classique en Poche, 2012.

HORACE, *L'art poétique*, Paris, Hachette, BNF, 2012

OVIDE, *Ars amatoria, Remedia amoris*, Cambridge, Loeb Classical Library, 1985

- *Métamorphoses*, Livre X, Bruxelles, Biblioteca Clasica selecta, 2008

PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990

PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica, Práctica de la pintura*, Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1988

PEREZ DE MOYA, Juan, *Philosophia secreta: Donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origen de los Ídolos o dioses de la gentilidad*, Madrid, Francisco Sánchez, 1595.

PILES ROGER, DE, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989

QUEVEDO Francisco de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648

- *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso Español*, Madrid, Imprenta Real, 1670

- *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, vol. I y II, 2003

- *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969-1971

RIPA, Cesare, BAUDOIN, Jean, BIE, Jacques de. III, *Iconologie, ou, Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs différentes & des passions humaines*, Paris, Faton, 1999

SANNAZARO, Iacopo, *L'Arcadie*, édition critique par F. Erspamer. Introduction, traduction, notes et tables par G. Marino, avec une préface de Y. Bonnefoy, n° vol. dans la collection 23, bilingue, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

SÉNEQUE, *Des bienfaits*, vol. II, Paris, Les Belles Lettres, 1972,

VEGA, Garcilaso de la, *Las Eglogas*, Madrid, Cátedra, 2012

VEGA y CARPIO, Felix Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, Madrid, Alonso Martín, 1611

- *Arcadia, prosas y versos*, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 2012

- *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Castalia, 2005

- *Laurel de Apolo*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2005

VINCI, Léonard de, *Traité de la peinture*, Paris, Calman-Levy, 2003

VIRGILE, *Bucoliques*, Paris, Les Belles Lettres, 2002

VITRUVÉ, *De architectura*, Paris, Les belles Lettres, 2015

Ouvrages critiques

AGRAIT, Gustavo, *El "beatúsille" en la poesía lírica del Siglo de Oro*, Puerto Rico, éd. Universitaire de Río Piedras, 1971

ÁLVAREZ BOUZA, Fernando, *Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Historia, 2001

ARASSE, Daniel, *Symboles de la Renaissance*, vol. 2, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1982

- *Histoire de peintures*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2006

- *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs arts, 2019

ARAYA, Guillermo, *De Garcilaso a Garcia Lorca: ocho estudios sobre letras españolas*, Amsterdam, Rodopi, 1983

BENEZIT, Emmanuel, BUSSE Jacques, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999

BLANC, Jan, *Daniel Arasse et la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, Paris, Revue Histoire, 2006

BLECUA, José Manuel, *Edición, introducción y notas de, Francisco de Quevedo, poesía original completa*, Barcelone, Planeta, 1996

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1957

BARIDON, Michel, *Naissance et renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud Nature, 2006

BEHAR, Roland, « *Lope de la Vega o la sugestión de la imagen* », Toulouse, Presses universitaires du Mirail, Criticón, 114, 2012

BENDE, Barbara, « *Time and landscape* », Current Anthropology, vol. 43, The University of Chicago Press, 2002

BENEZIT, Emmanuel, BUSSE Jacques, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999.

BERQUE, Augustin, « La transition paysagère comme hypothèse de projection pour l'avenir de la nature », Seyssel, Champ Vallon, 1991

BERQUE, Augustin, *Les raisons du Paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 2000

BESSE, Jean-Marc, *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud – ENSP/Centre du Paysage, 2000

BIDEAUX Michel, Danièle Duport, *Le Jardin et la nature. Ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, n°56, 2003

BROCVIELLE, Vincent, *Le petit Larousse de l'Histoire de l'Art*, Paris, Larousse, 2010

BROWN, Jonathan, *El Triunfo de la pintura: sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Madrid, Nerea, 1995

- *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1995

BRUNON, Hervé, *L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes*, Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, n° 4, Paris, Somogy éditions d'art, 2006

CALVINO, Italo, *Orlando furioso: narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*, Madrid, Siruela, Biblioteca Calvino, 2014

CANAVAGGIO, « La construction du paysage dans la Première Solitude » de Gongora, dans Michel Collot (éd.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997

CANDELAS COLODRON, Manuel Ángel, *La poesía de Quevedo*, Espagne, Université de Vigo, 2007

- «La “erudición ingeniosa” de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo», *La Perinola* 7, n°11, Université de Navarre, 2003

CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981

CASSAN, Michel, *Les sociétés anglaise, espagnole et française au XVIIIe siècle*, CNED, Armand Colin, Paris, 2006

CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000

- *Le site et le paysage*, Paris, PUF, 2002

CERDAN, Francis, VITSE Marc, *Autour des Solitudes. En torno a las soledades de Luis de Góngora*, Presses universitaires du Midi, Anejos de Criticón, 1995

CIVIL, Pierre, *Le milieu naturel en Espagne et Italie. Savoirs et représentations XVe - XVIIe siècle*, Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, éd. CIVIL, Pierre, PEYREBONNE, Nathalie, RENOUX-CARON, Pauline, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011

COLLET, Pierre, *La vie de saint Jean-de-la-Croix, premier carme déchaussé*, 1769

COLLIN, Franck, « Arcadie, invention d'une terre poétique », Bulletin Guillaume-Budé, n°2, Orléans, 2006

COLLOT, Michel, *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, 1997, 365 p.

CORDELLIER, Dominique, « Claude Gelée dit Le Lorrain, 1600-1682 », *Petit journal des grandes expositions*, 14 février-16 mai, Réunion des musées nationaux, Paris, 1983

COURCELLES, Dominique de, *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, Publications de l'École nationale des chartes, 2006

COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua Castellana o española*, Barcelone, Martín de Riquer, Ad. litteram, 1998

CROSBY JAMES O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967

CURNIER, Alexandre PRIEM Ruud, RESTELLINI Marc, SIGMOND Peter, *L'Age d'Or hollandais, de Rembrandt à Vermeer avec les trésors du Rijksmuseum*, Pinacothèque de Paris, 2009

CURTIUS, Ernst, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, Pocket Agora, 1991

DÁMASO, Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos, 1993

DE ARMAS Frederick Alfred, *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004

DELAPLANCHE, Jérôme, « Introduction. Entre la matière et l'image, la surface et l'illusion », « Un tableau n'est pas qu'une image », Presses universitaires de Rennes, 2016

DERIOZ, Pierre, *L'apparence des choses. Analyser les paysages pour comprendre les systèmes territoriaux*, Habilitation à diriger des recherches : ENS: Lyon, 2012

DELPECH, François, « Le voyage de Jonas, figure de l'expérience mystique chez saint Jean de la Croix » de Suzy Béramis dans *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*, Travaux du Centre de Recherches sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009

DIAZ, Simón, José, “El monte Parnaso en cinco obras del Siglo de Oro”, *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 8, 273, 1979

DIWO, Jean, *La chevauchée du Flamand*, Paris, J'ai lu, 2005

DUPOUEY, Paul ; *Le temps chez Patinir, le paradoxe du paysage classique*, “Introduction. Chapitre 1 : L'intention du présent travail”, “Quatre orientations”, sous la direction Frank Muller, Université Nancy II, 2007 – 2008

DUVIGNAUD, Françoise, *Terre mythique, terre fantasmée. L'Arcadie*, Paris, L'Harmattan, 2000

EGIDO, Aurora, *Cervantes y las puertas del sueño, estudios sobre La Galatea, El Quijote, y El Persiles*, Barcelone, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994

FARAL, Edmond, Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, partie 71 n°281, Roumanie, 1950

FERRAND, Nathalie, *Locus in Fabula. La topique de l'espace dans les fictions françaises de l'Ancien Régime*, Paris, La République des Lettres 19, 2005,

FERRAND, Françoise, *Le paysage dans la littérature médiévale des XII^e et XIII^e siècles*, Editions Universidad de Salamanca, n°325, 1997.

- FUMAROLI, Marc, *L'école du silence, Le sentiment des images au XVIIe siècle*, « I. Le Parnasse romain, Académie, Arcadie, Parnasse : trois lieux allégoriques du loisir lettré », Paris, Champs, Flammarion, 2008
- GALLY, Michèle, « Variations sur le “*locus amœnus*” », *Revue Poétique*, Paris, Seuil, 1996
- GÁLLEGO Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1984
- GARAU AMENGUAL, Jaume, «El tratamiento del paisaje natural en el Quijote», en Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Barcelona, Anthropos, 1991
- GARROTE PÉREZ, Francisco, *La naturaleza en el pensamiento de Cervantes*, León, Editions Universidad Salamanca, 1997
- GIES, David, T, *The Cambridge history of Spanish literature*, Cambridge University of Press, chap. 18: “Eighteenth-century Neoclassicism, Philip Deacon, 2005
- GIL-ALBARELLOS PEREZ-PEDRERO, Susana y RODRIGUEZ PEQUEÑO, Mercedes, *Musas hermanas: arte y literatura en el espejo del relato*, Valladolid, Cátedra, Punto de encuentro, 2009
- GIRAUD, Yves, *Le paysage à la Renaissance*, actes du colloque de Cannes de 31 mai-1^{er} et 2 juin 1985, Fribourg, éd. Universitaires de Fribourg, 1988.
- GOMBRICH, Ernst, *La théorie artistique de la Renaissance et l'Art du paysage*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1953.
- GROS, Pierre, « La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait », *Annali di architettura*, Vicence, 13, 2001
- HENIN, Emmanuelle, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003
- JACOBI, Eduard Adolf, *Dictionnaire mythologique universel ou biographie mythique*, Paris, Firmin-Diderot, 1846
- JAKOB Michaël, SCHWOK Claire-Lise, *100 paysages. Exposition d'un genre*, Gollion, Infolio, Archigraphy Paysages, 2011

KAUFMANT, Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010,

LE GENTIL, Georges, *Camões. L'œuvre épique et lyrique*, Paris, Chandeigne, 1995

LEGRAND, Marie-Dominique, *De l'émergence du sujet et de l'essor du paysage dans la littérature de la Renaissance française*, in Michel Collot, éd., *Les enjeux du paysage*, Paris, Vrin, 1997

LENCLUD, Gérard, « Ethnologie et paysage », *Paysages au pluriel*, édition (en ligne) de la Maison des Sciences de l'Homme, 3-18, 1995

LEROT, Virginie, *L'Enéide de Virgile illustrée par les fresques et mosaïques antiques, bilingue*, Paris, La petite collection Diane de Sellier, 2013

LOMBARD, Jean, *Peinture et société dans les Pays-Bas du XVIIe siècle. Essai sur le discours de l'histoire de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2001,

LOPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de oro*, Madrid, Cátedra, Arte. Grandes temas, 1985

LUGINBÜHL, Yves, *La mise en scène du monde : construction du paysage européen*, Paris, CNRS Editions, 2012

MACE, Stéphane, « La pâquerette et sa face d'ombre : variations sur le locus amœnus à l'âge baroque », *Le locus amœnus. Variations autour du paysage idéal*, textes réunis et présentés par Renée Ventresque, *Cartes Blanches*, n° 2, Montpellier-III, Université Paul-Valéry, 2002

MADELPUECH TOUCHERON, Florence, *Temporalité à la Renaissance : L'écriture du temps dans les Eglogues et les élégies de Garcilaso de la Vega*, Vol 46, Iss 1, Madrid, Mélanges de la Casa de Velázquez, 2016

MARCELLO, Elena, PEDRAZA, Jiménez, FELIPE, B., *Sobre Quevedo y su época: actas de las jornadas (1997-2004): homenaje a Jesús Sepúlveda*, Cuenca: éd. de la universidad de Castilla-La Mancha, col. Homenajes, 2007

MARIGNO, Emmanuel, *Epreuve de composition. Le Greco : être artiste et peindre dans l'Espagne post-tridentine*, Paris, Ellipses, 2021

- MÁRQUEZ, Miguel Ángel, *Loca amoena en el Quijote. El arte de la transición en los episodios pastoriles*, Anales Cervantinos, vol. 48, Universidad de Huelva, 2016
- MEROT, Alain, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009
- MONCOND'HUY, Dominique, Les représentations picturales du triste sort de Pyrame et Thisbé: attendus et enjeux du sujet. *Arrêt sur scène / Scène Focus*, Institut de Recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières, Univ-Poitiers, 2012
- MORALES Y MARIN, José Luis, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986
- MORIN Edgar, LEMOIGNE Jean-Louis, *L'intelligence de la complexité*, Paris, l'Harmattan, Cognition et Formation, 1992
- MOSQUERA Santiago Fernández, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un topico*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, 2006
- MUELA EZQUERRA, Julián, *Le locus terribilis. Topique et expérience de l'horrible*, Bern, Peter Lang, 2013
- NORGATE, Edward, *Miniatura or the Art of Limning (1648-1658)*, Oxford, Clarendon Press, cornell; americana, 1919
- ORMAUX, S., « Le paysage entre l'idéal et le matériel », *La polyphonie du paysage*, vol. 51, n°142, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2007
- OROBITG, Christine, « Garcilaso et la mélancolie », Toulouse, Presses universitaires du Mirail, Anejos de Criticón, 1997
- OROZCO DÍAZ, Emilio, « Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo », *Academia Literaria Renacentista II. Homenaje a Quevedo*, éd. Universidad de Salamanca, 1982
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990
- PANOFSKY, Erwin, « Et in Arcadia ego. Poussin et la tradition élégiaque », dans *L'Œuvre d'art et ses significations*, trad. Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1980

PARTOUNE, Christine, « La dynamique du concept de paysage », *Revue Éducation Formation*, Laboratoire de méthodologie de la géographie, Liège, éd. Universitaires de Liège, n° 275, septembre 2004

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, ANGULO IÑIGUEZ, *Historia de la pintura española: escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972
- « Alonso Cano. Le Michel Ange espagnol », Dossier de l'art, Dijon, Faton-Boyanc, numéro 87, juin 2002

PIGEAUD Jackie, BARBE Jean-Paul, *Histoires de jardins*, Paris, Perspectives littéraires, Presses Universitaires de France, 2001

PORTÚS Javier, "Velázquez, el "arte nuevo" y los límites de los géneros", *Velázquez. El arte nuevo*, Madrid, Fundación Amigos Museo del Prado / Crítica, 2021
- *Los grandes genios del arte: Velázquez*, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2004

PRIEM, Ruud, RESTELLINI, Marc, SIGMOND Peter, *L'Âge d'Or hollandais - de Rembrandt à Vermeer avec les trésors du Rijksmuseum*, « Le monde de la peinture », Paris, Pinacothèque de Paris, 2009

RAFFESTIN Claude, « Paysage et territorialité », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 21, 53-54, 123-134, 1977 et BERQUE, A., 2007, « Cosmophonie et paysage moderne », Bergé A., Collot M., *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Ousia, 2007

REDONDO, Augustin, *Otra manera de leer El Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Collection Bibliothèque des Sciences humaines, Paris, Gallimard, 1997

REY, Alfonso, *Francisco de Quevedo, Obras completas en prosa. Volumen cuarto, Tratados morales*, Madrid, Castalia, 2010.

RIVERS, Elias, *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1993.

- *Obras completas con comentario*, ed. Critique de Ellias L. Rivers, Madrid, Castalia, 2001

ROIG MIRANDA, MARIE, *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997

Le paysage en Europe, du XVIème au XVIIIème siècle, Paris, éd. de la Réunion des musées nationaux, 95^{ème} exposition du Cabinet des dessins, Musée du Louvre, 1990

ROS, Agüera, CARLOS José, *Pintura y sociedad en el Siglo XVII: Murcia, un centro del barroco español*, Madrid, Real Academia Alfonso X el sabio, 1994

RUSSEL, H. D. I, *Claude Gellée dit le Lorrain, 1600-1682*, Paris, ministère de la culture, éd. de la réunion des musées nationaux, 1983

SANSOT, Pierre, « Pour une esthétique des paysages ordinaires », *Ethnologie française*, T.19, No.3, *Crise du paysage ?*, PUF, 239-243, 1989

SCHAMA, Simon, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Ed. du Seuil (traduction de *Landscape and Memory*, New York, 1995), 1999

SCHWARTZ, LÍA, « A vueltas con González de Salas », in M. L. Lobato, F. Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra*. Actas del VI congrès de la AISO, Madrid, Frankfurt-am-Main, Iberoamericana, Vervuert, 2004

SGARD A., *Le partage du paysage*, Habilitation à Diriger des Recherches, éd. Universitaires de Grenoble, 2011

SNELL, Bruno, « L'Arcadie. La découverte d'une terre spirituelle » dans *La découverte de l'esprit : la genèse de la pensée européenne chez les Grecs*, Combas : Edition de l'Eclat, 1994

SILES, Jaime, *El barroco en la poesía española. Concienciación lingüística y tensión histórica*, Pamplone, EUNSA Editions, Université de Navarre, S.A., 2016

THRIFT, Nigel, *Non-representational theory. Space, politics, affects*, Londres & New York, Routledge, Taylor & Francis group, 2007

TODOROV, Tzvetan, *Eloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*,

TORRES, Bénédicte, « Les aventures aquatiques de Don Quichotte », « V. Les eaux démystifiées », in *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*, DELPECH, François, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009

VÁZQUEZ, Margot Arce de, ALBERT ROBATTO Matilde, « Parte 1: *Contribución al estudio de la lírica del siglo XVI* », *Literatura española y literatura hispanoamericana*, vol. 4, Puerto Rico, 2001

VÉLEZ-SAINZ, Julio, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, publié en collaboration avec le bureau des Affaires Académiques de l' Université de Massachusetts, Madrid, Visor Libros, 2006

VENTRESQUE Renée, « *Le « locus amœnus »*. *Variations autour du paysage idéal* », Montpellier, Université Paul-Valéry, Cartes Blanches, n° 2, 2002

Catalogues d'exposition

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Pintura italiana del siglo XVII : Exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la Fundación del Museo del Prado*, Casón del Buen Retiro, Madrid, Museo nacional del Prado, Ministerio de Educación y Ciencia, General de Bellas Artes : Comisaria General de Exposiciones, 1970

LAFUENTE FERRARI, Enrique y CAMON AZNAR, José, *III Centenario de la muerte e Velázquez conmemorado por el Instituto de España*, Madrid, 1961

ROSEMBERG Pierre, CHRISTIANSEN Keith, *Poussin y la naturaleza*, Bilbao, Musée des Beaux-Arts, 2007

Catalogue du Musée National du Prado, *Roma. Natureza e Ideal. Paisajes 1600-1650*, « El paisaje en Roma : Anniale Carracci y sus seguidores », Madrid, 2011

Publications en ligne

BEHAR, Roland, « Garcilaso de la Vega o la sugestión de la imagen », *Poesía y pintura en el Siglo de Oro*, Criticón, 2012, <https://journals.openedition.org/criticon/1303>, consulté le 18.12.2019

CACHO CASAL, Rodrigo, « Quevedo y la filología de autor: edición de la silva El pincel », « Poesía y pintura en el Siglo de Oro », 2012, <https://journals.openedition.org/criticon/1442>, consulté le 14.10.2022

DESCOLA, Philippe, « Typologie des approches du paysages. Cours : les formes du paysage. I. » in « Anthropologie de la nature », *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 112 | 2013, mis en ligne le 22 novembre 2013, <http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/737>, consulté le 14.05.2019

DUMORA, Florence, « L'île de la Première Solitude de Góngora : une poétique du renouveau ». *Savoirs en Prisme*, Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP), 2012, Images et Insularité, pp. 201-223, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02336198v2>, consulté le 18.11.2020

EVETT, David, « Paradise's only map: the topos of the *locus amoenus* and the structure of Marvell's Upon Appleton House », Cambridge, PMLA, vol. 85, mai 1970, publié en ligne le 02.12.2020, <https://www.cambridge.org/core/journals/pmla/article/abs/paradices-only-map-the-topos-of-the-locus-amoenus-and-the-structure-of-marvels-upon-appleton-house/A9E568D6D819494582BE79B7FB943C71>, consulté le 03.03.2020

GADEN, Élodie, Ouverture : de l'horizon du paysage à l'horizon des poètes, août 2007, <https://www.lettres-et-arts.net/histoire-litteraire-19-21emes/horizon-fabuleux-michel-collot+49>, consulté le 02.04.2019

GAUCHE, Evelyne, *Le paysage à l'épreuve de la complexité : les raisons de l'action paysagère*, [https://journals.openedition.org/cybergeo/27245 - tocto2n4](https://journals.openedition.org/cybergeo/27245-tocto2n4), consulté le 10.05.2018

GARNIER C., SAUVE L., « Apport de la théorie des représentations sociales à l'éducation relative à l'environnement - Conditions pour un *design* de recherche », *Éducation relative à l'environnement - regards, recherches, réflexions*, Arlon, FUL, 1999, in Convention européenne du paysage, Florence, 2000, https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2016/8/8/DEVL1400720L/jo/article_171, consulté le 10.04.2018

GERARD POWELL, Véronique, PEREZ SANCHEZ Alfonso E., Une vision nouvelle de la peinture espagnole du Siècle d'Or. In: Revue de l'Art, n°70, 1985, https://www.persee.fr/issue/rvart_0035-1326_1985_num_70_1, consulté le 05.06.2018

GONZALEZ DE BOBADILLA, Bernardo, *Nimphas y Pastores de Henares*, 1587, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/ninfasy-pastores-de-henares--0/>, consulté le 13.11.2017

FILLERON, Jean-Charles, « « Paysage », pérennité du sens et diversité des pratiques », Actes Sémiotiques, Université Toulouse Le Mirail, publié en ligne le 14.03.2008, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1265>, consulté le 18.12.2017

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, “Los paisajes literarios”, Universidad de Cádiz, Biblioteca digital Miguel de Cervantes, 2012, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-paisajes-literarios/html/ab5e606c-1dd211e2b1fb00163ebf5e63_3.html, consulté le 18.12.2020

HOCHMANN, Michel, MASON, Stefania, « Histoire de la peinture italienne (XVIe-XVIIIe siècle) « Rapports sur les conférences », *Annales de l'École pratique des hautes études*, 2007, http://www.persee.fr/doc/ephe_0000-0001_2005_num_21_1_11664, consulté le 10.03.2018

HUARD-BAUDRY Emmanuelle, «En torno a las *Soledades*: el abad de Rute y los lienzos de Flandes», Toulouse, Criticón, N° 114, 2002, <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/358141>, consulté le 01.03.2018

HUERGO, Humberto, *El zurrón de Polifemo. Naturaleza y alegoría en el Polifemo de Góngora*, Bulletin of Spanish Studies, Volume LXXXIII, n°2, 2006, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2285815>, consulté le 05.06.2019

HUGOT, Christophe, <http://bsa.biblio.univ-lille3.fr/blog/2013/01/mythologies-de-fulgence/>, 2013, consulté le 23.04.2017

INFANTES Víctor, « “A las poéticas cumbres coronadas”: la orogelatría impresa del Parnaso áureo », Bulletin hispanique, 109-2 | 2007, document 7, mis en ligne le 01.12.11, <http://bulletinhispanique.revues.org/476>, pp. 449-472, consulté le 26.12.12

JENNY, Laurent, « La description. Méthodes et problèmes », 2004, Université de Genève, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/deintegr.html>, consulté le 12.12.2018

JANSSENS, Emile, « Le sommet du Parnasse (Παρνασσός δικόρυφος) », *L'antiquité classique*, partie 25, fasc. 1, 1956. pp. 117-123, https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1956_num_25_1_3287, consulté le 11.12.2018

LAVOCAT, Françoise, *Lectures à clefs de l'Arcadia de Sannazar et de l'Astrée d'Honoré d'Urfé. Allégorie et fiction dans le roman pastoral*, Littératures classiques, 2004/2 (N° 54), pages 27 à 44, <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2004-2-page-27.html>, consulté le 12.07.2022

MEYDIT-GIANNONI, Valentine, « « *Et in Arcadia ego* » Du lieu fantasmé au lieu vécu : Grignan, un locus amoenus dans le monde de l'après-guerre », Ecole doctorale 3, Paris-Sorbonne, http://www.cellf.parissorbonne.fr/sites/default/files/articles/arcadia_ego_meydit.pdf, consulté le 05.01.2018

MOLL, Jaime, « Les éditions de Quevedo dans la donation Olagüe à la bibliothèque de la Casa de Velásquez, Mélanges de la Casa de Velásquez, vol.16, num. 16, pgs. 457-484, 1980, site: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230x_1980_num_16_1_2336, consulté le 04.01.2017.

PÉREZ PAREJO, Ramón, http://www.margencero.com/articulos/p_parejo.htm, *Poética del jardín : del locus amoenus al jardín novísimo*, consulté le 14.03.2017

PRADO, Patrick, « Sic transit. Un « roman » iconographique : *Et in Arcadia Ego* de Nicolas Poussin », *L'Homme*, tome 34, n°131 juil.-sept. 1994, XXXIV (3), www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1994_num_34_131_369782, consulté le 15.11.2019

REDON, Odilon, “Le choix de la solitude. Parcours érémitiques dans les pays d'Occident”, “Partir”, *Médiévales*, 28 p, p. 5, https://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1995_num_14_28_1320, consulté le 12.01.2018

ROCCHI, Maria, « Kithairon et les fêtes des Daidala », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 15, n°2, 1989. pp. 309-324, https://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_1989_num_15_2_1857, consulté le 14.01.2020

ROE, Jeremy, « The hermit's locus amoenus: el arte y moral filosofia of landscape painting collections in early seventeenth century », Madrid <http://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/viewFile/11676/14509>, consulté le 01.04.2017

RUIZ Hector, *Paisaje sagrado y laus urbis en la Vista y Plano de Toledo de El Greco. L'invention de la ville ?*, Paris, inPress, HAL, 2017, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01622498>, consulté le 13.12.2018

RUSKIN, John, *Les peintres modernes. Le paysage*, Trad. de E. Cammaerts. Laurens, 1914, in *Revue internationale de l'enseignement*, tome 69,1915, education.persee.fr/doc/revin_1775-6014_1915_num_69_1_9408_t1_0467_0000_3, consulté le 06.02.2016

SERÉS, Guillermo, *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz6113>, consulté le 17.10.2018

SEZNEC, Jean, *La Survivance des dieux antiques - essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, 1939, In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 11^e année, N. 2, 1956, www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1956_num_11_2_2550_t1_0280_0000_1, consulté le 18.09.2019

SVETLANA, Alpers, *L'œil de l'histoire*, Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 49, La peinture et son public, 1983, <https://doi.org/10.3406/arss.1983.2199>, consulté le 17.07.2016

VALLERY-RADOT, Jean, BALTRUSAITIS, Jurgis, « Le Moyen Âge fantastique », *Revue d'histoire de l'Église de France*, « bulletin critique », partie 42, p. 87 ; https://www.persee.fr/doc/rhef_0300-9505_1956_num_42_138_3195_t1_0085_0000_2

VASSELIN, Martine, « L'ART ET L'ILLUSION, Ernst Gombrich - Fiche de lecture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 8 juillet 2022, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/l-art-et-l-illusion/>

VÉLEZ-SAINZ, Julio, *Macrotextualidad y emulación : las ediciones clásicas de la poesía de Francisco de Quevedo a la luz de « Le nove muse » (1614) de Marcello Macedonio*,

Academia.edu, págs. 141-162, janvier 2007,
<https://scholarlypublishingcollective.org/psup/caliope/article-abstract/13/1/147/279646/Macrotextualidad-y-emulacion-Las-ediciones?redirectedFrom=fulltext>

VIEILLARD-BARON, Jean –Louis, « Poussin, la mort ou l’immortalité », Revue philosophique de la France et de l’étranger, Université de Poitiers, presses universitaires de France, 2009, 144p, <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2009-2-page-231.htm>, consulté le 10.11.2019

<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/cano-alonso/850ee711-716e-4a02-8bda-cb0f3ed3b752>, consulté le 12.10.2017

Collectif d’articles réunis sous le titre : « Les enjeux du paysage », Michel COLLOT, http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:AvDrcrZ_i-UJ:fabyanaa.chez.com/Paysage_Carole.doc+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr

Fondation Dialnet (2001-2013), partenaire de l’Universidad de la Rioja, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=356509>, consulté le 05.12.12.

“Web Gallery of Arts”, http://www.wga.hu/frames-e.html?html/h/holbein/hans_y/2drawing/1543/3apollo.html, Staatliche Museen, Berlin, consulté le 03.03.13

Documents en format PDF

BERNSTEIN, Neil W., « *Locus amoenus and locus horridus in Ovid’s Metamorphoses* », Wensham Review of Literature and Culture, vol. 51, 2011, <http://www.wreview.org/attachments/article/97/Locus%20Amoenus%20and%20Locus%20Horridus%20in%20Ovid%20E2%80%99s%20Metamorphoses.pdf>

BLANCHARD, Fanny, « Les éditions françaises et allochtones de l'Instruction pour les jardins fruitiers et potagers de Jean-Baptiste de La Quintinie (I) », in diplôme national de master, université de Lyon, 2015, <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/65837-les-editions-francaises-et-allochtones-de-l-instruction-pour-les-jardins-fruitiers-et-potagers-de-jean-baptiste-de-la-quintinie-1.pdf>, consulté le 26.06.2016
http://mba.caen.fr/sites/default/files/uploads/pdf/caen-mba-parcours_paysage-sans_visuels_xxe-2013.pdf, consulté le 18.07.2020

BLANCO, Mercedes, “*Lienzo de Flandes: las Soledades y el paisaje pictórico*”, Université de Reims,
https://www.upf.edu/todogongora/_pdf/Blanco_Lienzo_de_Flandes_Las_soledades_y_el_paisaje_pictoxrico.pdf, consulté le 18.07.2021

COPELLO, Fernando; “Los jardines del *Quijote*. En torno a la naturaleza en la novela cervantina”, *El Quijote en Buenos Aires*, Centro Virtual Cervantes, Universidad de Tours, pp. 47-63, https://cvc.cervantes.es/Literatura/cervantistas/congresos/cg_2006/cg_2006_05.pdf, consulté le 10.10.2019

DUPOUEY, Paul, « Le temps chez Patinir, le paradoxe du paysage classique », Université Nancy II, 2008, https://tel.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/467565/filename/LE_TEMPS_CHEZ_PATINIR_le_paradoxe_du_paysage_classique_Paul_Dupouey_these_de_doctorat.pdf, consulté le 02.02.2019

GHEERAERT Tony, « L'Eden oublié : le brouillage des signes dans l'Astrée », CÉRÉDI – Université de Rouen, Etudes Epistémè, n° 4, automne 2003, http://www.etudes-episteme.org/2e/IMG/pdf/ee_4_art_gheeraert_pdf.pdf, consulté le 09.09.2017

GOMEZ, Jesús, “Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso”, *Dicenda*, Cuadernos de Filología Hispánica, n°11, Complutense, Universidad Autónoma, Madrid 1991-1992, <file:///C:/Users/cecil/Downloads/14062-Texto%20del%20art%C3%ADculo-14141-1-10-20110601.PDF>, consulté le 14.06.2020

MERCIER, Guy, BERQUE, « Augustin, CONAN Michel, DONADIEU Pierre, LASSUS Bernard, ROGER Alain. Cinq propositions pour une théorie du paysage », Extrait de la publication *Pays/paysages*, collection dirigée par Alain Roger, vol.44 (123), 1994, éd. Champ

Vallon, cahiers de géographie du Québec, 2000, <https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/2000-v44-n123-cgq2695/022930ar/>, consulté le 14.10.2022

MARTÍNEZ, Ana Isabel, « *La difusión popular de la faceta eremita de San Jerónimo en el siglo XVII español*», en *Via Spiritus*, 2002, pp. 158-159, <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3479.pdf>, consulté le 13.06.2019

PANOFSKY, Erwin, “*Et in Arcadia ego*”: *Poussin and the Elegiac Tradition*”, 1936, p. 258, http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Panofsky.pdf, consulté le 23.11.2019

PEÑA ÁLVAREZ, Javier de la, *Flores en la poesía española del Renacimiento y Barroco*, Madrid, 2010, <http://eprints.ucm.es/10139/1/T31436.pdf>, consulté le 26.06.2017

POZUELO YVANCOS, José María, « *Canon, ¿estética o pedagogía?* », *Un viaje de ida y vuelta: el canon*, Ínsula, 600, 1996, <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/27136>, consulté le 18.12.2021

SÁEZ, Adrián Jiménez, *Entre el pincel y la pluma: boceto sobre la poesía de Quevedo y la pintura*, CEA-Université de Neuchâtel, 2015, Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva? José Manuel Rico García Pedro Ruiz Pèrez (Ed.), file:///C:/Users/C%C3%A9cile/Downloads/Entre_el_pincel_y_la_pluma_boceto_sobre.pdf, consulté le 26.06.2018

SERVERA BAÑO, José, « *El paisaje soñado en los trabajos de Persiles y Sigismundo* », http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_I/cl_I_28.pdf, consulté en 08.08.2017

Historia y antología de la literatura española, http://www.linguasport.com/LITERATURE/HALE%20%20PDF/HALE_2.pdf, consulté le 11.11.2017

Locus amoenus-locus horridus : les représentations du paysage en Espagne au Siècle d'Or dans les textes et les images

Résumé

Cette thèse expose différentes représentations du paysage au Siècle d'Or, en Espagne tout particulièrement. Le rapport entre l'écriture poétique en particulier et le paysage sera examiné pour comprendre la fonction qu'il occupe au sein des œuvres littéraires principales du Siècle d'Or espagnol. Les représentations picturales du paysage se situeront majoritairement au Siècle d'Or mais des exemples datant de la Renaissance permettront de comprendre le cheminement et l'évolution de la représentation du paysage. L'ensemble des éléments du paysage ne peut être embrassé, l'objectif de ce travail sera donc d'interroger le motif symbolique de la montagne et plus précisément celui du rocher mais aussi de questionner la place qu'il occupe dans les paysages littéraires et picturaux dans l'Espagne du Siècle d'Or ainsi qu'en Italie et en Europe du Nord dans la mesure où il s'agit de territoires influents qui rayonnent sur la péninsule ibérique à cette période. Ce travail mettra en lumière les enjeux de l'époque par rapport aux concepts de représentation littéraire et picturales du paysage et ce focalisera sur les œuvres les plus significatives, réalisant ainsi une étude comparée entre la *praxis* littéraire et picturale au Siècle d'Or espagnol sans négliger les influences européennes dans la construction du paysage. En partant du *topos* du *locus amoenus* nous étudierons les représentations poétiques et figuratives du *topos locus horridus* et de quelles manières ces dernières révèlent les versants antagoniques du paysage rocheux dans l'Espagne du Siècle d'Or.

Mots clefs : *paysage, représentation, montagne, rocher, locus amoenus, locus horridus, Siècle d'Or, Espagne*

Abstract

This thesis exposes different representations of the landscape in the Golden Age, particularly in Spain. The relationship between poetic writing in particular and the landscape will be examined to understand the function it occupies within the main literary works of the Spanish Golden Age. The pictorial representations of the landscape will mainly be located in the Golden Age, but examples dating from the Renaissance will make it possible to understand the progress and the evolution of the representation of the landscape. All the elements of the landscape cannot be embraced, the objective of this work will therefore be to question the symbolic motif of the mountain and more precisely that of the rock, but also to question the place it occupies in literary landscapes and pictorial works in the Spain of the Golden Age as well as in Italy and Northern Europe insofar as they are influential territories which radiate over the Iberian Peninsula during this period. This work will highlight the challenges of the time in relation to the concepts of literary and pictorial representation of the landscape and will focus on the most significant works, thus carrying out a comparative study between literary and pictorial praxis in the Spanish Golden Age without neglecting European influences in the construction of the landscape. Starting from the *topos* of the *locus amoenus* we will study the poetic and figurative representations of the *topos* of the *locus horridus* and in what ways these reveal the antagonistic slopes of the rocky landscape in Spain during the Golden Age.

Key-words: landscape, representation, mountain, rocky, locus amoenus, locus horridus, Golden Age, Spain

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

ED 122 – Europe latine et Amérique latine

LECEMO - Les Cultures de l'Europe Méditerranéenne Occidentale - EA 3979

Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005, Paris