



N°3 L'image dans le récit II/II

- **Bénédicte Coadou**

Représentation(s) et possession de la beauté : méditations cervantines
autour de l'image, de son pouvoir et de ses limites dans *Les Épreuves et
Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*

Dans la dernière œuvre qu'il offre à son public, *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*¹, publiée à titre posthume en 1617, Miguel de Cervantès réinterroge la tradition de l'*ekphrasis* picturale et accorde, de la sorte, une place de choix à l'image. Le précepte « *ut pictura poesis* », formulé par Horace dans son *Art Poétique*², n'est plus uniquement considéré comme un simple *topos* qu'il convient de respecter aveuglément : au contraire, l'auteur de *Don Quichotte* décide d'en proposer une nouvelle lecture et de le mettre à l'épreuve en confrontant l'image et le récit dans divers épisodes de son testament littéraire. Face à la présence grandissante des images dans la société espagnole de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe siècle, mais aussi face à l'émergence et à la définition d'une théorie de la peinture, Miguel de Cervantès élaborera sa propre réflexion autour de l'image et de la figuration, enrichissant et

¹ M. Cervantès, *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*, dans *Œuvres romanesques complètes II*, Édition publiée sous la direction de J. Canavaggio, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

² Horace, *Art Poétique - Épitre aux Pisons*, dans *Œuvres*, Paris, Garnier Flammarion, 1967, pp. 259-271.

complexifiant son discours sur l'art qu'il avait, jusque là, essentiellement circonscrit à l'écriture.

Parmi les multiples productions picturales qui coexistent dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, le portrait semble avoir retenu plus particulièrement l'attention de l'auteur des *Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*. Rappelons que le culte des images et notamment celui de la Vierge est une pratique bien ancrée dans l'Espagne post-tridentine et que ce phénomène suscite de nombreuses interrogations. Quel est, en effet, le véritable pouvoir exercé par l'image ? En outre, le nouveau statut qu'acquiert le peintre aux Siècles d'Or et les préceptes diffusés dans les traités sur la peinture incitant les créateurs à rivaliser avec la nature et à prétendre pouvoir, par leur art, figurer la beauté et la divinité n'ont pas manqué d'interpeller l'esprit critique de Miguel de Cervantès. La question de la figuration se pose de façon encore plus cruciale lorsqu'il s'agit de représenter une femme, car peut-on prétendre rendre compte de la complexité d'un être en le réduisant à une image bidimensionnelle et immobile ? Est-il possible de rendre parfaitement, dans un tableau, la beauté d'une femme qui serait alors considérée dans sa seule matérialité ? La figuration ne serait-elle pas, en dernier lieu, limitation de l'être plutôt que représentation parfaite de sa complexité ? Toutes ces questions et ces observations poussent l'auteur des *Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale* à exprimer ses doutes et à formuler son point de vue en se fondant sur la théorie platonicienne. La réflexion sur l'image, mais aussi la méditation sur les relations que peuvent entretenir ces « deux sœurs » que sont la peinture et la poésie vont bien vite conférer au testament littéraire de Miguel de Cervantès l'apparence d'un discours de l'écart. Remettant en cause l'affirmation – en germe – d'une toute-puissance des arts visuels et de leur supériorité, l'auteur médite non seulement sur ce véritable culte voué aux images dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, mais il tente aussi de mettre en garde ses lecteurs contre une société dominée par les apparences.

Images de la femme et représentation de la beauté dans l'Espagne des Siècles d'Or

L'apparition de portraits féminins dans l'ouvrage posthume de Cervantès et la problématique de la représentation de la beauté que l'auteur y expose invitent à orienter, en premier lieu, notre regard sur le contexte de création – en définissant la présence des portraits et des images féminines circulant dans l'Espagne des Siècles d'Or et en adossant ces données aux théories de la représentation de la beauté diffusées à la même période. Or, force est de constater que l'Espagne pré et post-tridentine est sillonnée par les images : la culture du baroque correspond, à l'évidence, à l'avènement du sens de la vue et l'image est érigée à une place qu'elle n'avait jamais occupée jusqu'alors. Dans ce panorama, le portrait jouit incontestablement des faveurs des peintres et des Espagnols des XVIe et XVIIe siècles : parfois utilisée comme outil de propagande ou comme objet de dévotion, la représentation des êtres devient une tâche récurrente que la société assigne aux peintres. Ces derniers jouent donc un rôle essentiel dans la diffusion d'un idéal féminin et dans la formation de l'image de la beauté que les Espagnols des XVIe et XVIIe siècles vont collectivement partager. L'image de la femme qui circule alors est double puisque les deux figures féminines les plus souvent représentées sont la Vierge Marie et Vénus. En effet, elles paraissent incarner un idéal féminin qui suscite l'admiration de tous et leur image fait l'objet d'un véritable culte. Le portrait se pare d'enjeux religieux et esthétiques, tandis que les réflexions relatives à la représentation s'orientent chaque fois plus vers l'affirmation d'un réalisme, jugé plus probant pour émouvoir et délecter le spectateur, après avoir privilégié, durant le XVIe siècle, le travail d'idéalisation des figures. Les peintres semblent capables de tout représenter : ils entreprennent de figurer les divinités et prétendent donner à voir, dans leurs tableaux, la Beauté et l'idéal féminin. De telles affirmations ne sont-elles pas le signe d'une ambition démesurée ?

L'image s'est véritablement imposée dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles : elle apparaît dans les églises car elle constitue un appui indispensable pour renforcer le sentiment religieux ; elle se présente dans la

sphère publique comme un outil extrêmement utile – de diffusion ou de propagande – et on la retrouve aussi dans la sphère privée. La multiplication des images est un phénomène caractéristique de l'Espagne des Siècles d'Or et c'est pourquoi elle a retenu l'intérêt de Miguel de Cervantès. Ce dernier a déjà eu l'occasion de relever la place grandissante occupée par l'image mariale et, lorsqu'il l'évoque, il n'omet pas de souligner le statut particulier acquis par la figure de la Vierge ainsi que la dévotion dont celle-ci fait l'objet. Citons, en guise d'exemple, la première partie de *Don Quichotte* où la jeune Zoraïda s'extasie devant les représentations de la Vierge Marie qu'elle découvre dans l'église :

Nous allâmes tout droit à l'église, rendre grâces à Dieu pour le bien que nous avions reçu ; et à peine Zoraïda y fut-elle entrée, qu'elle s'écria qu'il y avait là des figures qui ressemblaient à celle de Lela Marién. Nous lui répondîmes que c'étaient ses images, et le renégat lui donna à entendre de son mieux ce qu'elles signifiaient, afin qu'elle les adorât comme si chacune d'elles eût été véritablement cette Lela Marién qui lui avait parlé³.

Dans ce passage, l'acte de dévotion est expliqué à la belle mauresque, dont l'étonnement est volontairement mis en évidence par la narration : l'existence des images sacrées est ainsi présentée comme une particularité espagnole et semble soulever un certain nombre d'interrogations. La volonté de Miguel de Cervantès d'attirer l'attention de ses lecteurs sur un phénomène digne d'intérêt – ces figures peuplant les lieux sacrés – est d'ailleurs confirmée par la réapparition de ces images mariales dans *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*. En effet, lorsque les personnages arrivent dans le monastère de Guadalupe, l'admiration atteint son paroxysme avec l'évocation de la représentation de la Vierge :

À peine les dévots pèlerins eurent-ils mis le pied dans l'une des deux entrées qui mènent à la vallée formée et enserrée par les hautes sierras de Guadalupe que de nouveaux sujets d'admiration vinrent, à chaque pas qu'ils faisaient, saisir leurs âmes ; mais là où elle atteignit son comble, c'est quand ils virent le grandiose et somptueux monastère, dont les murailles ensèrent l'image sacrée de l'impératrice des Cieux ; l'image sacrée, dis-je, qui est liberté des captifs, lime de leurs fers et

³ M. Cervantès, *Don Quichotte I*, dans *Œuvres romanesques complètes I*, Édition publiée sous la direction de J. Canavaggio, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, pp. 795-796.

soulagement de leurs souffrances ; l'image sacrée qui est guérison des maladies, consolation des affligés, mère des orphelins et réparation des infortunes⁴.

Relevant l'importance de ce culte voué aux images de la Sainte Vierge et l'insérant dans un passage où la narration adopte, à dessein, un ton enflammé, Cervantès esquisse ainsi le contexte de cette Espagne post-tridentine qui confère à l'image un rôle de premier plan. Comme le rappelle Xavier Bray⁵ le décret de 1563 du Concile de Trente réaffirmait, en effet, la légitimité de la vénération des images en réaction à Calvin, par exemple, qui la condamnait et la jugeait comme une insupportable idolâtrie : spécificité des nations catholiques, l'image pieuse va bien vite proliférer dans les églises et la dévotion grandissante dont la figure mariale fait l'objet en est une illustration remarquable. Les représentations de la Vierge se multiplient donc dans l'Espagne des Siècles d'Or et on les retrouve, sous différentes formes, dans cet espace sacré si important que constituait alors l'église. Citons à titre d'exemple, la *Virgen de la Antigua* probablement réalisée par Antón Pérez – une image en deux dimensions, dont la dorure attire irrémédiablement le regard et marque le procédé d'idéalisation indispensable à la représentation d'une figure sacrée – ou encore la sculpture, attribuée à Juan Martínez Montañés – dont le caractère tridimensionnel et la technique employée témoignent de la recherche accentuée d'un réalisme de la part des sculpteurs du XVIIe siècle. Par la simple évocation du culte marial dans ses œuvres, Cervantès témoigne de l'avènement de l'image qui se produit alors et de l'engouement pour la figure mariale. Rappelons, à ce propos, que le rôle de l'image est reconnu et même proclamé par le Concile de Trente et que les artistes espagnols, peintres et sculpteurs, sont incités à redoubler d'inventivité et d'effort pour offrir aux fidèles des représentations satisfaisantes et convaincantes de la Sainte Vierge.

⁴ M. Cervantès, *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*, Op. cit., p. 740.

⁵ « There is no doubt that the Council of Trent re-affirmed the legitimacy of the veneration and cult of images, reacting against the extreme views of Calvin who considered that Catholics had made images the object of idolatry and superstition », X. Bray, *The Sacred made real - Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, Londres, National Gallery Publications, 2009, p. 45. Lire également A. Rodríguez G. de Ceballos, « La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco » (*El Greco : Italy and Spain*, J. Brown et J.M. Pita Andrade (éds), Washington, National Gallery of Art, 1984, pp.153-184).

Les représentations de la Vierge ne se retrouvent d'ailleurs pas uniquement dans les espaces publics et la présence d'images mariales dans les inventaires de biens des Espagnols des XVI^e et XVII^e siècles atteste que ces figures se sont aussi glissées dans la sphère privée. À cet égard, les archives notariées de Madrid, les sections intitulées « images » ou « peintures » des inventaires *post-mortem* de biens des XVI^e et XVII^e siècles, permettent d'identifier les images et les tableaux possédés par les défunts. Or, trois catégories principales se dessinent permettant de définir les images féminines les plus diffusées. Les images religieuses forment le groupe le plus important confirmant ainsi que le Christ, la Vierge, les Saintes et les Saints se sont aussi introduits dans l'espace domestique des Espagnols, toutes catégories sociales confondues. Les images de la Vierge, par exemple, se retrouvent dans les inventaires de biens du charpentier Juan González en 1606 (acte notarié n° 1294), mais aussi dans ceux du duc de Medinaceli en 1607 (acte notarié n° 2001), ou encore du libraire Martin de Beva en 1635 (acte notarié n° 4761) et d'Ana del Castillo, l'épouse du médecin de chambre de Sa Majesté en 1638 (acte notarié n° 6753)⁶. Les images païennes d'inspiration gréco-latine – Vénus et Cupidon étant les figures les plus fréquemment recensées – viennent former le deuxième groupe, tandis que les portraits de personnages célèbres – rois, princesses ou ducs, par exemple – constituent la dernière catégorie d'images. Les deux images féminines qui apparaissent ainsi le plus fréquemment sont donc la Vierge dont l'image n'est plus réservée aux seuls lieux sacrés puisqu'elle a aussi envahi la sphère privée et cette Vénus que Sandro Botticelli a peinte en reprenant les canons de la statuaire grecque.

La représentation de la femme aux Siècles d'Or paraît alors se résumer, de façon assez paradoxale, à deux figures qui sont tout à la fois opposées et cependant bien souvent associées dans les esprits des contemporains de Cervantès. Ces figures incarnent ainsi les deux pôles entre lesquels oscille la

⁶ Inventaires de biens provenant de l'*Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*.

représentation féminine aux XVI^e et XVII^e siècles et, comme le souligne Michel Moner :

Ainsi, Vénus et Marie confondent-elles leurs emblèmes, comme pour perpétuer l'éternel paradigme de l'éternel féminin : celui de la femme aux deux visages, Ève et la Nouvelle Ève, la tentatrice et la rédemptrice, la femme de la chute, et celle du rachat, aux sources du péché et de la rédemption⁷.

L'association entre ces deux figures, d'ailleurs souvent représentées avec des attributs identiques, n'a pas surgi *ex nihilo*. Elle trouve son origine dans le *Banquet*⁸ de Platon et apparaît aussi dans les traités italiens dès le XV^e siècle. Georges Didi-Huberman résumera cet étrange phénomène d'assimilation de la dualité en convoquant les œuvres de deux penseurs italiens, Politien et Savonarole, et en remarquant que :

Entre les *Stanze* de Politien et les *Trattati* de Savonarole, nous assistons de fait à une rigoureuse, une structurale *inversion des mêmes termes* : façon de dire la distance, mais aussi une paradoxale proximité. Façon de nommer un nœud dialectique.

Ainsi, là où Politien pouvait jouer sur le glissement étymologique de l'écume de mer (*aphros*) au nom grec de la déesse païenne (*Aphrodite*), Savonarole proposera – sur un tout autre ton, bien sûr – le glissement de la « mer » (*mária*) à la « mère », et de celle-ci à « Marie » (*María*), l'unique déesse des chrétiens⁹.

Les troublantes similitudes dans les démarches de Politien et Savonarole légitiment – ou, du moins, annoncent – la comparaison, voire l'assimilation qui se produit dans les esprits entre deux figures féminines, cette Vénus-Aphrodite d'origine païenne et cette Vierge chrétienne, et ce, dès le XV^e siècle. Georges Didi-Huberman ajoute, en effet, que :

Cette évidence trouve une confirmation iconologique dans la référence – commune chez presque tous les humanistes florentins du Quattrocento – au « dédoublement » de l'Amour tel que l'avait exposé un passage célèbre du *Banquet* de Platon : « Si donc il n'y avait qu'une Aphrodite, il n'y aurait qu'un Amour. Mais comme elle est double, il y a de même, nécessairement, deux Amours. » Il ne fait pas de doute qu'existaient, dans le ciel d'idées d'un peintre humaniste tel que Botticelli, deux

⁷ M. Moner, « La femme-étoile : esquisse d'une mythologie cervantine », *Hommage à Alain Milhou - Les Cahiers du C.R.I.A.R.*, Études réunies et présentées par N. Harwich, n°21, 2002, p. 240.

⁸ Platon, *Le Banquet*, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2010.

⁹ G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », p. 50.

Vénus, respectivement nommées *Venus caelestis*, la céleste, et *Venus naturalis*, la vulgaire¹⁰.

Cette dualité de l'image féminine se retrouve donc matérialisée dans les tableaux italiens et elle transparaît aussi, à une autre échelle, dans la conception de la figure féminine partagée par les Espagnols des Siècles d'Or : ces derniers possèdent tout aussi bien des images de Vénus et Cupidon – un couple qui rappelle étrangement la version chrétienne de la Vierge et l'Enfant – que de Marie.

Cette image double de la femme diffusée dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles suscite l'intérêt de Cervantès qui tentera de l'expliquer en rappelant, par exemple, que les lieux de culte de ces deux divinités se sont aussi curieusement superposés au fil du temps. Miguel de Cervantès met ainsi en évidence un phénomène de permanence, bien que l'objet de vénération ait changé, Vénus cédant la place à la Vierge. Un culte en remplace un autre et s'approprie alors le lieu et le symbolisme de celui qu'il souhaite remplacer :

De Trujillo ils prirent, deux jours plus tard, le chemin de Talavera, où ils découvrirent que se préparait la grande fête de la Monda, dont l'origine remonte bien avant la naissance du Christ, et que les chrétiens ont si bien perfectionnée et parachevée que, si les païens la fêtaient jadis en l'honneur de la déesse Vénus, on la fête aujourd'hui en l'honneur et à la louange de la Vierge des vierges¹¹.

Cette explication apportée par Cervantès pour comprendre l'identification, ou du moins, la référence aux fêtes de las Mondas¹² est aussi un exemple de l'association si fréquente à l'époque entre Vénus et la Vierge et elle semble déjà annoncer les fondements de la réflexion que le Manchot de Lépante va développer au fil des pages. Il évoque, en passant, la continuité de cette attitude d'adoration des images, et notamment de figures féminines, et relève aussi l'assimilation troublante qui se produit entre deux figures féminines : l'image de la femme semble pouvoir revêtir indifféremment deux apparences – celles de Vénus et de Marie, de la déesse païenne et de la déesse chrétienne – et se caractérise donc par

¹⁰] *Ibid.*, p. 12.

¹¹ M. Cervantès, *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*, Op. cit., p. 747.

¹² J. Caro Baroja, « Las "Mondas" de Talavera », dans *Ritos y Mitos equívocos*, Madrid, Ediciones Istmo, 1974, p. 34.

la dualité. La figure féminine, par sa complexité, serait-elle vouée à rester double et pourrait-elle être représentable ?

Notons aussi que ces deux figures féminines sont aussi souvent traitées de la même façon par les peintres. Symbolisant un idéal féminin et incarnant tout à la fois la beauté et la divinité, la déesse de l'Amour et la Vierge paraissent poser les mêmes difficultés aux artistes qui souhaitent les figurer, et ces derniers ont d'ailleurs dû élaborer des techniques et méditer sur la façon dont il convenait de rendre cette perfection, ce caractère divin et cette beauté sans commune mesure. Les peintres italiens et espagnols se sont donc confrontés à ces questions liées à leur tâche de représentation comme en témoigne la multiplication des traités sur la peinture, rédigés dans les péninsules Italienne et Ibérique dès le XVe siècle. Les premiers ouvrages verront le jour en Italie et se présenteront comme des guides élaborés par des peintres désireux de doter cet art d'un appareil théorique, car il convient, en effet, d'affirmer la grandeur de la peinture tout en montrant la voie à suivre aux peintres souhaitant atteindre la perfection dans l'art de la représentation. Ce mouvement gagne bientôt la péninsule Ibérique et le premier traité de peinture, *Da Pintura Antiga* du Portugais Francisco de Holanda¹³ sera publié en 1548 et traduit dès 1563 en castillan, marquant ainsi le point de départ d'un intérêt croissant pour les arts visuels au Portugal et bientôt en Espagne. Un siècle plus tard, les considérations autour de l'iconographie que l'on retrouve dans *l'Art de la Peinture* de Francisco Pacheco, publié à titre posthume en 1649¹⁴, révèlent que les interrogations suscitées par la tâche de représentation des figures sacrées notamment, et de la Vierge, par exemple, sont toujours aussi présentes.

En effet, comment représenter la Vierge ? Et comment figurer la Beauté céleste ? Le onzième chapitre de *l'Art de la Peinture* de Francisco Pacheco, « Avertissements importants, pour certaines histoires sacrées, concernant la vérité et la justesse avec lesquelles il faut les peindre, en accord avec les Sainte Écritures

¹³ F. de Holanda, *Da Pintura Antiga*, éd. José da Felicidade Alves, Lisbonne, Livros Horizontes, 1984.

¹⁴ F. Pacheco, *Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas*, Sevilla, Simon Faxardo, 1649.

et les Docteurs de l'Église »¹⁵ est, à cet égard, particulièrement révélateur puisqu'il amorce les considérations du peintre et théoricien sur les enjeux spécifiques de la peinture sacrée et témoigne de la nécessité de la codifier. Xavier Bray rappelle le rôle joué par le Concile de Trente et les conséquences induites par cette place grandissante de l'image¹⁶ : devenant alors un véritable enjeu, elle fait l'objet de contrôle et d'un scrupuleux travail de définition. En outre, il convient aussi de souligner l'émergence d'une tendance particulièrement remarquable dans ces deux arts que sont la peinture et la sculpture : la vraisemblance. La recherche du réalisme, considéré comme un impératif lorsqu'il s'agit d'une image sacrée, devient peu à peu une priorité pour les peintres et les sculpteurs du XVIIe siècle, car il semble garantir un puissant effet sur les spectateurs et favorise le sentiment d'admiration et de dévotion recherché par les artistes. Prônée par le Concile de Trente, la vraisemblance incite aussi les peintres et les sculpteurs à rivaliser de créativité et à découvrir des techniques innovantes qui conféreront à leurs créations cette force de persuasion nécessaire pour emporter l'adhésion du spectateur, pour l'émouvoir et, dans le cas des œuvres religieuses, pour susciter la dévotion. Ainsi, comme le remarque Xavier Bray, l'incrustation d'yeux en verre et de dents en ivoire dans les sculptures du XVIIe siècle¹⁷ trahit cette recherche d'une vraisemblance troublante qui ne manque pas

¹⁵ « De advertencias importantes en algunas Historias sagradas, acerca de la verdad i acierto con que se deven pintar, conforme a la Escritura divina i Santos Dotores. », *Ibid.*, p. 470 .

¹⁶ « Le décret du Concile de Trente sur les images sacrées, datant de 1563, stipulait spécifiquement un certain nombre d'impératifs pour les images faisant l'objet de vénération. Elles devaient représenter des histoires vraies, non fausses ou apocryphes ; elles devaient respecter la convenance ; elles devaient être ressemblantes ; et leurs qualités émotionnelles et expressives devaient non seulement inspirer la dévotion, mais aussi élever les figures sacrées représentées. Philippe II et ses successeurs, ainsi que les évêques espagnols surveillaient la mise en application de ces impératifs. Nous savons que l'Inquisition nommait des artistes comme censeurs, en charge de vérifier et d'examiner les images ». / « The decree of the Council of Trent on sacred images, dating from 1563, specifically stipulated a number of obligatory prerequisites for images that were the subject of veneration. They should depict true, not false or apocryphal stories ; they should be decorous in nature ; they should be lifelike ; and their emotional and expressive qualities should inspire not only devotion but also emulation of the sacred figures depicted. Philip II and his successors as well as the Spanish bishops monitored the implementation of these requirements. We know that the Inquisition appointed various artists as censors, who were responsible for checking and examining images » (X. Bray, *The Sacred made real*, *Op. cit.*, p. 49).

¹⁷ « The seventeenth century – the period on which this essay focuses – was exceptional in Spanish art history for the levels of realism to which its artist aspired. In contrast to sculptors from

de soulever les interrogations de Cervantès en particulier, quant au rôle des peintres et quant à leurs aspirations. Méditant sur la tension entre création et imitation, déjà relevée par Léonard de Vinci dans son traité rédigé à la fin du XVI^e siècle, les peintres italiens puis espagnols découvrent les possibilités offertes par l'art qu'ils cultivent :

L'artiste est donc à la fois – et sans que cela paraisse contradictoire – *créateur* de nouveauté et *imitateur* de la nature. Ainsi que l'affirme avec clarté Léonard, l'imitation est, d'une part, étude et inventivité restant fidèle à la nature car elle recrée l'intégration de chaque figure avec l'élément naturel, d'autre part, activité nécessitant une innovation technique (par exemple, le célèbre *sfumato* de Léonard, qui rend énigmatique la Beauté des visages féminins) et non pas répétition passive des formes¹⁸.

Le critère de vraisemblance – d'imitation fidèle de la nature – est interprété avec de plus en plus de rigueur par les théoriciens, mais aussi par les peintres qui prétendent même rivaliser avec le Créateur. Plus l'illusion du réel sera ménagée, plus le tableau fera l'objet d'admiration et la beauté de la figure représentée se gravera dans les esprits des spectateurs. Tous ces traités sur la peinture participent ainsi à l'avènement des arts visuels aux XVI^e et XVII^e siècles et les peintres n'hésiteront bientôt plus à exprimer leurs certitudes quant à leur capacité à imiter, voire à dépasser la nature.

En ce qui concerne plus particulièrement la représentation de la beauté, la prétention des peintres est tout aussi manifeste : non seulement la beauté est figurable, mais les artistes de talent pourront même surpasser la beauté des modèles dont ils s'inspirent. Francisco Pacheco conclut ainsi le premier livre de son traité en érigeant en exemple à suivre la figure de Zeuxis qui chercha, pour rendre la beauté d'Hélène, les cinq plus belles jeunes filles et qui réussit à figurer cette incroyable beauté¹⁹, illustrant de la sorte la permanence d'une croyance au

sixteenth century such as Alonso Berruguete (1488-1561) and Gaspar Becerra (1520-1568) who emulated the Italian idealisation of Michelangelo, seventeenth-century sculptors like Juan de Mesa attempted instead to make their sculpture increasingly lifelike and realistic. Some sculptors introduced glass eyes and tears, and even ivory teeth » (*Ibid.*, p. 18).

¹⁸ *Histoire de la Beauté*, sous la direction d'U. Eco, Paris, Flammarion, 2004, p. 178.

¹⁹ « et il choisit ce qui était le plus parfait dans chacune d'entre elles, pour faire une figure tout à fait achevée ; l'art surpassant alors la nature elle-même » / « i de cada una dellas fue escogiendo lo

XVIIe siècle, quant à la possible figuration du Beau. Zeuxis est parvenu à représenter la beauté d'Hélène et à lui rendre toute sa perfection en s'inspirant de plusieurs modèles et il a proposé une image d'une incroyable beauté, dépassant même la nature. Pour Francisco Pacheco, les peintres espagnols sont donc en droit de prétendre figurer la Beauté, à condition de suivre attentivement les techniques et les chemins présentés par les traités. Les ouvrages théoriques qui fleurissent dans les péninsules Italienne et Ibérique diffusent ainsi deux conceptions essentielles sur lesquelles Miguel de Cervantès méditera dans *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale* : ils affirment le pouvoir de la peinture et des arts visuels et donnent une assise et une légitimité à ces peintres qui se considèrent capables de représenter la beauté et la divinité et qui deviennent, dans le même temps, des créateurs de premier ordre.

Quand la peinture émerge dans le récit : réflexions autour de *l'ut pictura poesis* dans le testament littéraire de Miguel de Cervantès

Au fil des pages des *Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*, plusieurs épisodes dans lesquels l'image est mise en scène vont surgir sous le regard attentif du lecteur et *l'incipit* de certains chapitres permet aussi à Miguel de Cervantès de rappeler le précepte horacien du « *ut pictura poesis* » :

L'histoire, la poésie et la peinture ont entre elles de tels rapports symboliques, et se ressemblent si fort que, lorsqu'on écrit l'histoire, on peint, et lorsqu'on peint, on compose. Or l'histoire n'est pas toujours du même poids, la peinture ne peint pas seulement des choses grandioses et magnifiques, la poésie n'est pas toujours céleste conversation. L'histoire admet des choses basses ; la peinture, des herbes et des genêts dans ses tableaux ; et la poésie se rehausse parfois à chanter d'humbles choses²⁰.

Légitimant son intérêt pour la figuration en se référant au précepte horacien, si largement diffusé aux XVIe et XVIIe siècle, Cervantès propose une relecture de

mas perfeto, para hazer una figura igualmente acabadissima ; aventajando l'arte a la mesma Naturaleza » (F. Pacheco, *Arte de la Pintura, Op. cit.*, p. 166).

²⁰ M. Cervantès, *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale, Op. cit.*, p. 798.

ce *topos* qui souligne les liens unissant la peinture et la poésie. C'est donc en se plaçant sous l'égide horacienne que l'auteur des *Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale* décide de se confronter à la problématique de la figuration et du portrait. L'interprétation du « *ut pictura poesis* » horacien que Cervantès propose dans son testament littéraire diffère incontestablement de celle communément diffusée par les traités sur la peinture. Les deux arts étaient, en effet, systématiquement associés et comparés par les théoriciens de la peinture qui cherchaient à affirmer la grandeur de cet art. La théorie picturale qui se développe à partir du XVI^e siècle s'appropriera, par exemple, les réflexions d'Horace et d'Aristote qui, dans l'*Art Poétique*²¹ et dans la *Poétique*²², se référaient pourtant uniquement à la poésie²³.

Pour un auteur qui écrit à une période où les arts visuels suscitent l'admiration et l'engouement, il pourrait s'avérer nécessaire et ingénieux de compenser le déficit d'images dont souffrait alors le livre en introduisant des évocations de tableaux afin d'en appeler à la faculté de représentation des lecteurs. En outre, l'image pourrait aussi être perçue comme un instrument utile à la narration car elle lui permettrait d'introduire de la variété : les pauses descriptives que constituent les *ekphrasis* picturales créent d'intéressants effets de rupture dans un roman d'aventures et d'épreuves où le rythme trépidant dû à la succession rapide des péripéties pourrait, à terme, lasser le lecteur. Enfin, certains épisodes des *Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale* accordent à l'image le rôle d'élément perturbateur qui donnera lieu à de surprenantes péripéties : l'image sert donc la narration dans le testament

²¹ Horace, *Art poétique*, *Op. cit.*, p. 268.

²² Aristote, *La Poétique*, traduction de B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

²³ « Entre 1550 et 1750, les traités sur l'art et la littérature insistent presque tous sur la parenté étroite qui lie la peinture et la poésie. « Les deux sœurs », comme on les appelait communément – Lomazzo note même qu'elles sont nées ensemble – différaient certes par leurs moyens d'expression, mais on considérait qu'elles étaient presque identiques dans leur nature profonde, leur contenu et leur finalité. On citait fréquemment et avec conviction la formule attribuée à Simonide par Plutarque : la peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante. Et la comparaison célèbre d'Horace, « *ut pictura poesis* » – « la poésie est comme la peinture » –, dont les critiques d'art voulaient infléchir la lecture en « la peinture est comme la poésie », était invoquée toujours davantage comme la reconnaissance définitive d'une parenté beaucoup plus étroite entre les deux sœurs qu'Horace ne l'aurait probablement admis » (R. W. Lee, *Ut pictura poesis - Humanisme et Théorie de la Peinture. XVe-XVIIIe siècles*, Paris, Macula, 1998, pp. 7-8).

littéraire cervantin et les diverses utilisations que l'on retrouve au fil des pages paraissent venir confirmer la complémentarité existant entre peinture et poésie, image et récit. Utilisée comme ornement et destinée à satisfaire un lectorat dont la vue est constamment sollicitée, l'image se fraie ainsi un chemin dans l'univers narratif que Cervantès offre à ses lecteurs dans *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*. Pourtant, la récurrence d'épisodes où l'image est convoquée invite à s'interroger sur le véritable sens de l'apparition de descriptions ou d'évocations de tableaux dans le roman d'aventures et d'épreuves que Cervantès offre à ses lecteurs. Au-delà d'un rôle précis joué au sein de l'œuvre, l'image devient matière à réflexion pour un créateur qui cherche à exposer sa propre lecture du « *ut pictura poesis* » et qui ne partage pas certaines conceptions sur lesquelles s'est pourtant fondée la théorie de la peinture aux XVI^e et XVII^e siècles. Au gré des épisodes, Cervantès va ainsi nuancer le statut hégémonique octroyé à l'image en invoquant les autorités : Platon et Horace.

La première apparition d'un tableau intervient assez tardivement dans la dernière œuvre de Cervantès, puisque ce n'est qu'au début du troisième livre des *Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale* que la mention d'une œuvre picturale apparaît. L'image en question est un tableau commandé par le héros éponyme, Persilès. Elle devra relater les aventures vécues par le petit groupe de personnages et leur évitera ainsi de les narrer *in extenso* à chaque rencontre : le tableau assume alors une fonction récapitulative qui s'avère bien utile à la narration. En effet, dans un roman d'aventures et d'épreuves où les épisodes s'enchaînent à une vitesse haletante, le recours à l'*ekphrasis* constitue est une façon originale, pour Cervantès, de remémorer toutes les péripéties déjà racontées :

De là ils allèrent au logis d'un peintre réputé : Periandro lui commanda un grand tableau, où il peindrait toutes les principales aventures de son histoire. D'un côté, il peignit l'île barbare en proie aux flammes, et, à proximité, l'île des prisonniers, et, un peu plus à l'écart, le radeau ou l'assemblage de bois où l'avait trouvé Arnaldo, quand celui-ci le recueillit à bord de son navire ; ailleurs figurait l'île des Neiges, où l'amoureux Portugais avait perdu la vie ; puis le vaisseau que les soldats d'Arnaldo avaient percé ; juste à côté, il peignit la séparation de l'esquif et de la

barque ; on voyait là le défi des amants de Taurisa et leur mort ; ailleurs on sciait par la quille le navire qui avait servi de sépulture à Auristela et à ses compagnons ; plus loin encore était l'île plaisante et agréable où Periandro avait vu en songe les deux escadrons des vertus et des vices ; à côté, le navire où les poissons *naufrajes* avaient pêché les deux marins, et les avaient ensevelis dans leur ventre ; on n'oublia pas dans la peinture la scène des naufragés pris dans la mer de glace, l'assaut et le combat du navire, la reddition à Cratilo ; il peignit semblablement la course téméraire du puissant cheval, que son effroi changea, de lion, en agneau : rien de tel qu'une frayeur pour mater ces bêtes-là ; il peignit, en manière d'esquisse et de miniature, les fêtes de Policarpo, où il s'était lui-même couronné vainqueur ; bref, il n'y eut épisode mémorable de ceux où il fut à l'épreuve en son histoire, qui ne fût peint là, sans oublier la ville de Lisbonne où on les voyait débarquer, accoutrés tels qu'ils l'étaient à leur arrivée ; sur le même tableau on vit aussi brûler l'île de Policarpo, Clodio transpercé par la flèche d'Antonio, et Zenotia pendue à une antenne ; on peignit aussi l'île des Ermites, et Rutilio en la figure d'un homme saint. Cette toile composait une récapitulation qui les dispensait de conter leur histoire par le menu : le jeune Antonio commentait les choses peintes et les aventures quand on le pressait de les dire ; mais là où le fameux peintre se surpassa, c'est à faire le portrait d'Auristela : on disait qu'il y avait montré comme il savait bien peindre une belle figure, encore qu'Auristela eût sujet de s'estimer lésée, car il n'était pinceau humain qui pût atteindre sa beauté, fût-il guidé par une pensée divine²⁴.

Ce long passage marque les prémices de la réflexion cervantine sur l'image et annonce les différentes modalités du traitement de l'image que l'on rencontrera dans le reste de l'œuvre. Habile résumé des deux premiers livres du testament littéraire cervantin, la description du tableau constitue donc une pause narrative, une stase qui permet au lecteur de convoquer dans sa mémoire tout ce qu'il a précédemment lu. Cette interprétation de l'*ekphrasis* ne doit pourtant pas masquer la véritable finalité de l'introduction d'une telle référence picturale dans l'œuvre : en effet, à travers cette description d'un tableau, l'auteur inaugure ici la réflexion métapoétique qu'il développera par la suite. Dès la première apparition d'un tableau dans son œuvre de fiction, Cervantès semble davantage soucieux de mettre en évidence les différences qui séparent les deux arts, la poésie et la peinture, que d'en souligner les similitudes. Se détachant ainsi des théories sur la peinture qui cherchaient à faire valoir leur parenté, l'auteur des *Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale* les réunit certes dans

²⁴ M. Cervantès, *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*, Op. cit., pp. 718-719.

cet épisode, mais il propose un avis bien plus nuancé que celui formulé dans les traités sur la peinture.

Dans cet extrait, l'auteur prend soin de mettre en exergue les divergences entre l'image et la narration : ainsi, alors que le tableau réalisé réunit dans un même espace toutes les aventures des personnages, la narration, quant à elle, a été obligée de fractionner et d'ordonner cette abondance car la linéarité de la lecture impose une telle présentation. À la synchronie du tableau – dont l'immédiateté de la lecture risque aussi, peut-être, de semer la confusion chez le regardant – s'oppose ainsi la diachronie du récit qui nécessite un temps plus long, celui de la lecture, permettant au lecteur de reconstruire la cohérence de la composition. Derrière l'hommage apparent à la complémentarité de l'image et du récit (« Cette toile composait une récapitulation les dispensait de conter leur histoire par le menu »²⁵), Cervantès souligne les limites de la représentation visuelle. En effet, s'il est utile et agréable, le tableau ne dispense pas toujours de la narration ou du commentaire puisque, comme le remarque le narrateur, le jeune Antonio est encore parfois obligé d'expliquer les différentes scènes qui se partagent l'espace du tableau (« le jeune Antonio commentait les choses peintes et les aventures quand on le pressait de les dire »²⁶). La narration reste donc indispensable et confère aux différentes images leur cohérence chronologique, complétant les silences de la peinture qui ne peut pas toujours expliciter l'ordre, ni les relations causales existant entre les diverses scènes représentées.

Dès la première apparition d'un tableau dans *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*, l'auteur s'efforce donc de redéfinir les relations qui se tissent entre texte et image et rappelle que le rapport établi par Horace entre ces deux arts, n'est pas de l'ordre de l'identité, mais qu'il repose bien plutôt sur une analogie. Se désolidarisant d'emblée du discours dominant aux XVIe et XVIIe siècles qui tend à nier les particularités des deux arts pour affirmer la grandeur de la peinture, Cervantès redonne à la conjonction « *ut* »

²⁵] *Ibid.*, p. 719.

²⁶ *Ibid.*, p. 719.

toute son importance et va s'attacher à démontrer certains abus repérables dans l'interprétation communément acceptée du précepte.

La première apparition de l'image dans *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale* est aussi l'occasion pour Cervantès d'introduire la problématique du portrait et de la représentation féminine. Le Manchot de Lépante souligne, avec malice, la difficulté rencontrée par le peintre lorsqu'il entreprend la représentation du personnage principal féminin, Auristela, dont la beauté est sans égale et suscite l'admiration de tous. Dans cet extrait, la narration met encore en évidence les limites de l'art de la représentation : Auristela est si belle, en effet, qu'aucun peintre humain – ni même Zeuxis pour reprendre un modèle développé par Cicéron dans le *De Inventione*²⁷ et utilisé par Francisco Pacheco dans son traité sur la peinture – ne serait capable de rendre avec précision cette perfection. Le peintre qui doit réaliser une image d'Auristela est doté d'un véritable talent et il s'est d'ailleurs « surpassé »²⁸ dans l'exécution du portrait de la jeune femme. Pourtant, une inexactitude regrettable est pointée dans la conclusion de cette première *ekphrasis* (« encore qu'Auristela eût sujet de s'estimer lésée, car il n'était pinceau humain qui pût atteindre sa beauté, fût-il guidé par une pensée divine²⁹). L'allusion aux possibles plaintes que le personnage féminin aurait pu élever à l'encontre de son portraitiste suggère l'imperfection inhérente à toute copie et à tout travail de représentation.

La mention du portrait d'Auristela qui intervient ici crée enfin un effet d'annonce puisqu'elle sera suivie d'autres épisodes dans lesquels la représentation du personnage féminin principal va être à l'origine de multiples péripéties. Suscitant notamment le désir de possession chez des personnages masculins qui n'hésiteront pas à s'affronter en duel pour l'acquérir, le portrait va être aussi considéré dans ses caractéristiques les plus basses et les plus matérielles. Si l'image – et notamment le portrait féminin – se fait bel et bien élément

²⁷ Cicéron, *De Inventione*, II, 1-3, Paris, Belles Lettres, 1994, pp. 142-143.

²⁸ M. Cervantès, *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*, *Op. cit.*, p. 719.

²⁹ *Ibid.*, p. 719.

perturbateur dans le testament littéraire de Cervantès, elle n'est pas pour autant instrumentalisée par la narration mais, bien plutôt problématisée sous la plume du Manchot de Lépante : tous les passages, dans lesquels la mention du portrait de la belle Auristela resurgira, viendront ainsi compléter, enrichir et nuancer la réflexion que l'auteur propose autour des arts visuels et de la figuration. L'image apparaît dans le récit car elle est perçue comme un objet problématique qu'il convient de cerner et dont toutes les facettes doivent être mises en lumière. Le portrait d'Auristela assume peu à peu un rôle d'une importance particulière sur le plan de l'histoire et devient un étrange double du personnage féminin : objet de désir, l'image d'Auristela provoque un engouement et une dévotion sans pareil.

Dans le quatrième et dernier livre, un personnage, le duc de Nemours, tombe amoureux d'Auristela à la seule vue de son portrait réalisé par l'un des serviteurs du duc : celui-ci souhaitait, en effet, épouser une femme d'une incroyable beauté. Afin de trouver cette épouse idéale, il fait donc réaliser des portraits de toutes les plus belles figures féminines. La seule vue d'une image est capable d'éveiller l'amour du duc de Nemours, caractérisé par son incroyable foi dans les pouvoirs de la représentation : à ses yeux, le tableau est une représentation fidèle de l'être et devient un instrument indispensable pour conclure le mariage auquel il aspire. Or, quelques pages plus loin, ce portrait d'Auristela réalisé pour le duc va être retrouvé par les personnages dans un contexte pour le moins insolite :

[...] et tandis que la variété des lieux faisait varier leurs imaginations, qui ne savaient lequel choisir, tant ils étaient tous appropriés et délicieux, Auristela, levant les yeux par hasard, avisa, accroché au branchage d'un saule vert, un portrait, de la taille d'une feuille de papier, qui offrait pour seul tableau le visage d'une très belle femme ; elle le regarde, et découvre que, de toute évidence, c'est son propre visage que celui du portrait ! Stupéfaite, intriguée, elle le désigne à Periandro.

Au même instant, voilà Croriano qui s'écrie que toute l'herbe alentour ruisselle de sang ; et de montrer ses pieds rougis par ce sang tiède.

Le portrait, que Periandro décrocha aussitôt, et le sang que montrait Croriano, tout cela les rendit tous confus, et désireux de rechercher à qui appartenait ce portrait, et à qui ce sang. Auristela ne parvenait pas à imaginer par qui, en quel lieu ou quelle occasion, avait pu être peint son visage, et Periandro ne se souvenait pas que le serviteur du duc de Nemours, chargé du portrait des trois dames françaises,

avait dit qu'il lui suffirait de voir une fois Auristela pour faire aussi le sien ; s'il s'en était souvenu, il eût aisément compris ce qui, présentement, lui échappait³⁰.

L'image se dote ici de fonctionnalités dramatiques puisqu'elle prend place dans une scène particulièrement sanglante. Le portrait est, en effet, la cause du conflit qui a opposé le prince Arnaldo épris d'Auristela depuis le premier livre et le duc de Nemours dont l'amour pour Auristela n'est peut-être qu'artificiel puisque c'est la seule vue du portrait qui a suscité, en lui, ce vif désir de découvrir l'original et d'épouser Auristela. Dans cet épisode, Cervantès présente le portrait comme un trophée que le vainqueur du duel peut prétendre posséder. Il expose ainsi le pouvoir de l'image en jouant sur une ambiguïté qu'il a précédemment relevée dans les réflexions menées alors sur la peinture entre objet représenté et représentation, mais aussi entre possession du portrait et possession de la femme représentée. Soulignant la vanité du duel de ces deux personnages qui préfèrent se battre pour une image plutôt que pour l'original, Cervantès illustre sa réflexion sur le pouvoir de la représentation et sur l'envoûtement exercé par les images. Si le Concile de Trente avait reconnu le rôle que pouvait assumer les images dans le sentiment de dévotion des Espagnols à la fin du XVI^e siècle, Cervantès constate, quant à lui, que cette force de l'image n'est pas réservée aux figures sacrées : le portrait d'un être est ainsi capable de susciter de puissants mouvements de l'âme chez les regardants qui l'admirent, le vénèrent et souhaitent s'en emparer.

D'autres portraits du personnage féminin circuleront encore dans le dernier livre des *Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale* et un tel phénomène de démultiplication des images fait écho avec la réalité de cette Espagne des Siècles d'Or. L'énigmatique représentation d'Auristela en nouvelle Vénus sera ainsi l'occasion pour Cervantès de mettre en lumière la complexité inhérente à la problématique de la représentation :

Or donc, un jour qu'elles passaient par la rue dite du Change, elles aperçurent, suspendu à un mur, le portrait en pied d'une femme. Elle avait une couronne sur la tête, mais une couronne brisée en son milieu, et un monde à ses pieds, qui lui servait de base ; à peine l'eurent-elles vue qu'elles l'identifièrent au visage : c'était

³⁰ *Ibid.*, p. 843.

celui d'Auristela, si fidèlement représenté qu'elles n'hésitèrent pas une seconde à la reconnaître.

Auristela, stupéfaite, demanda à qui était ce portrait, et si, d'aventure, il était à vendre. Son propriétaire – on apprit par la suite que c'était un peintre illustre – répondit qu'il était vendeur du portrait, mais ignorait de qui il pouvait être ; tout ce qu'il savait, c'est qu'un autre peintre de ses amis lui avait permis d'en faire une copie en France, et lui avait dit qu'il représentait une demoiselle étrangère qui allait à Rome en habit de pèlerin.

« Mais pourquoi, repris Auristela, l'avoir peinte la tête couronnée, et les pieds sur ce globe, et, surtout, que signifie cette couronne brisée ?

- Ce sont là, madame, dit le propriétaire, fantaisies de peintre, ou caprices, comme ils les nomment ; peut-être veut-on dire que cette demoiselle mérite de porter la couronne de la Beauté, qu'elle va foulant du pied sur ce monde ; mais ce que j'ai à dire, moi, c'est, madame, que vous en êtes l'original, et que vous méritez une couronne entière, et d'un monde non point figuré en peinture, mais réel et véritable³¹.

Dans ce passage, Cervantès complexifie la problématique de l'image en y associant une réflexion sur la relation unissant l'original et la copie ainsi que sur le caractère mercantile du portrait. De fait, le portrait est bel et bien présenté, ici, comme un objet que l'on peut vendre et acquérir, et qui suscite la convoitise. Un tel passage rappelle aussi une considération développée par Francisco de Holanda et résumée par François Lecerclé :

Dans les *Dialogues* de son traité *Da pintura antiga* (1548), il entremêle les apologues antiques de considérations moroses sur le présent. Ce contrepoint éloquent permet de constater que les exemples donnés par Pline appartiennent à une époque révolue et qu'on est bien loin, dans les durs temps d'aujourd'hui, de trouver des amateurs prêts à dépenser des fortunes pour un tableau.

Entre tous les apologues, il en est un qui attire particulièrement l'attention, celui du roi Candaule, qui paie les tableaux de Bularcus [Boularchos] à leurs poids d'or. Voilà le paramètre : l'œuvre d'art est mise à égalité avec la substance même de la monnaie³².

Cervantès souligne lui aussi la matérialité de l'objet qu'il met en scène dans ses aspects les plus méprisables. Le portrait semble pouvoir être possédé par le meilleur acheteur et il est réduit à sa fonction d'objet et de marchandise, dont la valeur est quantifiable. La narration souligne aussi que la multiplication des doubles d'Auristela dans l'ouvrage pourrait représenter un danger possible : par

³¹ *Ibid.*, p. 859.

³² F. Lecerclé, « L'or feint », dans *Or, monnaie, échange dans la culture de la Renaissance*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1994, p. 189.

cette profusion des copies et cette banalisation de l'image, l'original ne risque-t-il pas de perdre de sa valeur ? Le personnage féminin n'est-il pas dépossédé de son image par la seule présence de tous ces portraits qui circulent et sont au centre de négociations ?

Conclusions d'un auteur pétri des conceptions platoniciennes ou les limites et les dangers de la figuration

Face aux affirmations sur la possible figuration de la beauté et face à la tendance sensible dans les traités à sous-entendre que la peinture peut même prétendre surpasser la nature, Cervantès émet d'importantes nuances et décide de les mettre en scène dans son testament littéraire. Dans *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*, nous assistons ainsi à la formulation d'un discours de l'écart que Cervantès organise au fil des épisodes où surgissent les portraits d'Auristela. La réflexion engagée sur l'image va ainsi de pair avec une seconde, bien plus profonde, sur la figuration et sur la beauté. En effet, dans une société où le culte des images est autorisé et même formalisé, ne faut-il pas impérativement définir le statut de l'image et préciser la nature véritable de toute représentation ? La méditation que Cervantès entreprend dans son dernier ouvrage prend alors l'apparence d'un avertissement adressé aux lecteurs afin que ces derniers ne se laissent pas séduire par ces images et qu'ils ne se détournent pas de problématiques plus essentielles. La beauté, par exemple, est une notion complexe qui peut donner lieu à une diversité d'interprétations : la beauté physique et matérielle est, certes, une donnée représentable, mais elle n'est pas assimilable à la Beauté véritable. La problématique du portrait se fait ainsi l'occasion pour Cervantès de remémorer certains pans de la pensée platonicienne et de proposer un discours qui rompt avec les affirmations énoncées dans les traités sur la peinture.

Les différents passages où des œuvres d'art sont convoquées et où l'image prend le devant de la scène offrent à Cervantès la possibilité de distiller ses remarques et ses nuances quant à la toute-puissance de la peinture. Il met en évidence les facettes matérielles de cet art et insiste aussi sur certaines

caractéristiques qui seraient critiquables du point de vue de la morale. L'auteur évoque, enfin, des défaillances esthétiques que nulle figuration ne peut, semble-t-il, pallier, refusant ainsi de reconnaître aux artistes la capacité d'égaliser ou de faire mieux que le Créateur. Ainsi, dans l'épisode des faux captifs où le tableau est convoqué, le contexte exposé par la narration permettra de dévoiler la véritable nature de l'œuvre picturale. Rappelons que les deux étudiants qui tentent de se faire passer pour des anciens captifs afin de recevoir l'aumône, utilisent l'image à des fins peu louables. Le tableau sert donc d'appui au mensonge et les déictiques qui apparaissent dans le discours illustrent les attentes des étudiants quant à la force de persuasion de l'image :

Ce bateau, que vous voyez ici en taille réduite, comme le veut la peinture, est une galiote à vingt-deux bancs, dont le maître et capitaine est le Turc qui est là, debout, à arpenter le coursier ; il tient à la main un bras, qu'il a coupé à ce chrétien que vous voyez là-bas, et il s'en sert de fouet pour en cingler les autres chrétiens amarrés à leurs bancs : c'est qu'il craint d'être rattrapé par ces quatre galères, que vous voyez, ici, lui donner la chasse et gagner sur lui³³.

Les deux étudiants souhaitent tromper leurs spectateurs et voient dans le tableau un instrument extrêmement utile pour y parvenir plus aisément, car l'image emporte la conviction de leurs interlocuteurs qui, fascinés par la toile peinte, en oublient d'exercer leur sens critique quant au récit narré ou à l'identité des deux faux-captifs. Le pouvoir de l'image est de nouveau mis en scène sous la plume de Cervantès et est dénoncé. Ce qui est représenté sur une toile paraît plus vrai et l'image facilite, en outre, l'effort de représentation que doit réaliser le spectateur-auditeur du récit des faux captifs. Dans le même temps, cet épisode se fait aussi rappel de l'essence mensongère de toute image : toute représentation est illusion et n'est qu'une interprétation de la réalité – cette dernière pouvant s'avérer bien différente de ce que le peintre donne à voir. Le dénouement de l'épisode invite, d'ailleurs, à méditer sur la puissance véritable du tableau : en effet, malgré le garant que constituait la toile, l'« imposture »³⁴ des deux étudiants de Salamanque

³³ M. Cervantès, *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*, Op. cit., p. 775.

³⁴ M. Moner, *Cervantès Conteur - Écrits et paroles*, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 1989, p. 262.

sera bientôt découverte par l'un des maires qui, par son expérience de la captivité dans la ville d'Alger, sera en mesure de déceler les incohérences et les inexactitudes du récit des faux captifs. Relevant l'écart irréductible entre l'objet représenté et sa représentation, Cervantès entreprend donc de démontrer les limites et les dangers de la figuration. Ce faisant, il invite son lecteur à poursuivre le questionnement initié, à observer avec attention les images qui l'entourent et à se méfier des utilisations qui en sont faites. Cet épisode qui rappelle le caractère illusoire et mensonger de toute représentation pose ainsi les fondements de la réflexion que Cervantès va bientôt appliquer au portrait : celui-ci est aussi, avant tout, une lecture et une interprétation de la réalité. Même s'il est particulièrement ressemblant, le portrait n'en reste pas moins une image imparfaite et inexacte de l'être représenté.

Il est vrai que le portrait est une œuvre particulièrement complexe. À la fois objet et média, il peut être possédé par un individu ou susciter le désir de possession ; il transmet, en outre, une image de l'être représenté qui n'est, irrémédiablement, qu'une interprétation de cet être. Le portrait d'Auristela en pied, foulant un globe et portant une couronne brisée, doit donc être relu à la lumière de ces remarques. Passage apparemment mystérieux, il a déjà fait l'objet de divers commentaires critiques dont celui de Michel Moner³⁵ ou celui de Michael Nerlich qui a interprété la couronne brisée comme une représentation de la division de l'Église³⁶. Le langage religieux est, en effet, indispensable pour lire cette représentation d'Auristela explicitement associée à Vénus et, implicitement, à la Vierge. En effet, la mention des deux attributs dont est dotée Auristela, le globe et la couronne, renvoient immédiatement aux représentations traditionnelles de la Vierge. Dans les deux tableaux de Zurbarán ou dans celui de Juan de Juanes, nous voyons comment la couronne et le globe (parfois remplacé par des têtes d'angelots soutenant la Vierge) sont réservés à cette figure pour en expliciter le caractère divin. Or, comme l'a souligné Michael Nerlich, la couronne dont est

³⁵ M. Moner, « La femme-étoile : esquisse d'une mythologie cervantine », art. cit., p. 233.

³⁶ M. Nerlich, « Una corona partida por medio, ou sur le rôle de la peinture dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* », dans *Lectures d'une œuvre - Los Trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes*, Collectif coordonné par J.-P. Sánchez, Nantes, Éditions du Temps, p. 155.

parée Auristela est divisée en deux, contrairement à celle que porte la Vierge. En effet, qu'il s'agisse d'une auréole composée d'étoiles ou d'une couronne, la circularité est toujours entière et respectée par les peintres et les sculpteurs de l'époque lorsqu'ils entreprennent la représentation de la Vierge. Dans le passage cité plus haut des *Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*, l'interprétation de ces attributs pour la représentation d'une femme suscite aussitôt l'incertitude chez les spectateurs qui expriment leur perplexité. Un personnage émettra pourtant une hypothèse ; elle est introduite par un « peut-être » et est aussitôt suivie de la formulation d'un avis bien subjectif :

[...] peut-être veut-on dire que cette demoiselle mérite de porter la couronne de la Beauté, qu'elle va foulant du pied sur ce monde ; mais ce que j'ai à dire, moi, c'est, madame, que vous en êtes l'original, et que vous méritez une couronne entière, et d'un monde non point figuré en peinture, mais réel et véritable³⁷.

Rappelons que le processus d'idéalisation – ou plutôt de sacralisation – de la figure d'Auristela avait déjà été préparé par Cervantès au sein de l'œuvre. Auristela en avait même joué, à une occasion, en se faisant passer pour une divinité aux yeux de pêcheurs crédules et admiratifs comme le raconte Persilès : « elle offrit d'elle-même une image d'une surhumaine beauté »³⁸. L'on pourrait aussi mentionner les propos d'Arnaldo, le prince épris d'Auristela, lorsqu'il voit le duc de Nemours en possession de la représentation de la belle jeune femme : « Voleur de bijoux célestes, cesse de profaner ce que tiennent là tes mains sacrilèges. Laisse ce tableau où est peinte la beauté du ciel : d'abord tu ne la mérites pas, et puis elle est à moi ! »³⁹. En outre, quelques pages plus loin, un Romain cherche, quant à lui, à associer l'apparence d'Auristela à la déesse païenne, Vénus, puisqu'en la voyant, il s'exclame :

Je gage que la déesse Vénus, comme aux jours d'antan, revient en cette ville, pour y voir les restes de son cher Énée. Monsieur le gouverneur a grand tort, parbleu, de ne point commander que soit couvert le visage de cette mobile image. Veut-il donc

³⁷ M. Cervantès, *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale*, Op. cit., p. 859.

³⁸ *Ibid.*, p. 657.

³⁹ *Ibid.*, p. 847.

que les gens d'esprit s'émerveillent, que les âmes sensibles fondent, et que les sots deviennent idolâtres⁴⁰ ?

Toutes ces remarques se concentrent surtout dans le dernier livre des *Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale* et éclairent d'une lumière nouvelle la dernière représentation proposée d'Auristela. Puisant dans les représentations traditionnelles de la Vierge certains de ses attributs, le peintre qui a essayé de figurer Auristela y a vu l'incarnation terrestre de la Beauté, nouvelle Vénus qui suscite l'admiration de tous. Il n'a pourtant pas osé la parer des mêmes attributs que la Vierge Marie et c'est pourquoi il a introduit la brisure dans la couronne dont il orne la figure d'Auristela. Puisque la femme représentée ici n'est pas divine et qu'il s'agit d'une beauté incarnée et mortelle – et, de ce fait, imparfaite –, le portrait d'Auristela ne peut présenter les mêmes attributs que ceux qui sont réservés à la Vierge. Au fil de ses pages, Cervantès a donc volontairement maintenu les effets d'assimilation entre la Vierge, Vénus et Auristela, s'appuyant sur des images et des représentations que ses lecteurs connaissent, afin de dénoncer, avec plus de force, certaines attitudes idolâtres et insensées de ceux qui adorent des figures et qui ne considèrent la beauté que dans sa matérialité. Certes, Auristela est très belle mais la représenter comme la Vierge reviendrait à commettre un sacrilège. La brisure de la couronne qui provoque l'étonnement des personnages est un symbole à déchiffrer et Cervantès a eu recours à l'iconographie pour trouver comment signifier et rappeler l'imperfection de l'être représenté. Auristela est certes comparée aux deux paradigmes féminins, Vénus et la Vierge, mais elle n'est en aucun cas une divinité. Aussi sa représentation devra-t-elle contenir un élément discordant, la couronne brisée, qui marquera son caractère mortel et imparfait.

Ce portrait d'Auristela, qui va aussi susciter le désir de possession de plusieurs personnages, est une façon originale retenue par Cervantès pour reformuler la question de la figuration. Si les peintres des XVI^e et XVII^e siècles prétendent pouvoir représenter la beauté et la perfection divine, Cervantès semble, au contraire, soucieux de montrer les limites de toute représentation et va trouver,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 851.

dans les écrits de Platon, les arguments qui lui permettront de nuancer toutes ces croyances autour de la peinture et de la figuration. Le Beau et l'Amour étant systématiquement associés dans la théorie platonicienne, Cervantès va aussi proposer une réflexion visant à affirmer non seulement la vanité de la beauté représentée – d'une beauté uniquement interprétée comme belle apparence –, mais aussi la vanité d'un amour qui s'attacherait uniquement aux qualités de l'enveloppe charnelle de l'être aimé. L'introduction de l'image dans les *Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda - Histoire Septentrionale* accueille ainsi une méditation sur la relation entre l'essence et l'apparence, sur la figuration de la beauté et sur l'amour. En effet, le portrait d'Auristela permet de distinguer la valeur des sentiments des différents prétendants de la belle jeune femme en identifiant ceux qui ne s'intéressent qu'à sa beauté physique et qui sont incapables de détecter la véritable beauté de l'être, une beauté intérieure et non soumise à la variation. Ainsi, entre Arnaldo et le Duc de Nemours, Cervantès introduit déjà une gradation dans leurs sentiments. Le premier semble éprouver de véritables sentiments pour Auristela, alors que le second, qui l'a découverte par l'intermédiaire d'un portrait, est uniquement envoûté par son image ; son amour est donc bien superficiel. Mais le véritable amant, celui qui ne voit pas simplement Auristela comme une incarnation de Vénus et qui ne s'arrête pas à ses seules qualités physiques, est bel et bien le héros éponyme, Persilès.

Le neuvième chapitre du dernier livre illustre ainsi la conception du véritable amour que Cervantès propose à ses lecteurs. Reprenant les attributs associés à la beauté féminine, l'auteur décide de les inverser pour offrir un portrait, inquiétant et repoussant, d'une Auristela enlaidie et malade. Ce portrait, que la narration propose d'Auristela, ne peut que contraster avec les autres images qui ont pu circuler jusqu'alors et qui érigeait le personnage féminin en véritable incarnation de la Beauté :

Il n'y avait pas deux heures qu'elle était malade, et déjà le rose incarnat de ses joues virait au violet, au vert le carmin de ses lèvres, au jaune topaze les perles de ses dents ; sa chevelure elle-même semblait décolorée, rétrécies ses mains, presque méconnaissables la pose du visage et ses traits naturels. Lui [*Persilès*], il ne la

voyait pas moins belle pour autant, car il ne la regardait pas sur la couche où elle était prostrée, mais en son âme, où elle était gravée⁴¹.

Face à l'avancée de la maladie qui dégrade irrémédiablement la beauté d'Auristela, les sentiments du Duc de Nemours vont bien vite décroître : l'original ne correspond plus du tout à cette belle image qu'il adorait et idolâtrait. En revanche, l'amour de Persilès restera intact. De fait, pour signifier la force de cet amour sincère, Cervantès en appelle à un autre *topos*, celui du portrait de la femme gravé dans le cœur. La véritable image de l'être aimé ne peut, en aucun cas, être représentée par un pinceau humain, car elle est d'une tout autre nature. Intérieure et abritée par le cœur et l'esprit de l'amant, l'image de l'être aimé ne peut être réduite à une représentation matérielle, en deux ou trois dimensions, qui serait forcément imparfaite et inexacte. Dans l'œuvre, l'apparition du portrait féminin nourrit donc une réflexion sur l'Amour qui s'avère, lui aussi, double : profond et sincère ou superficiel et éphémère. Cervantès s'empare donc de cette équation qui consiste à associer la dualité de l'Amour à la dualité de la Beauté ; cette assimilation rappelle le tableau du Titien, apprécié des Espagnols. Dans *Description de l'amour*, l'Amour sacré et l'Amour profane sont personnifiés sous des traits féminins et Titien entérine et illustre, à sa manière, cette dualité féminine qui semble irréductible et l'associe aussi à des notions philosophiques. À partir de ces idées largement diffusées quant à la dualité de la figure féminine tour à tour, Vénus ou Marie et à un amour, lui aussi, de deux ordres, l'amour sacré et l'amour profane, mais aussi profond et éphémère, Cervantès met en garde ses lecteurs contre les pouvoirs séducteurs de l'image et contre un sentiment superficiel qui n'est en rien l'Amour véritable. Car ce dernier n'est pas un culte voué à l'image de l'être représenté, ni même à sa beauté physique.

En développant de telles considérations sur l'Amour et sur la Beauté, Cervantès propose bel et bien un discours de l'écart face aux traités sur la peinture et aux idées communément partagées sur la représentation de la beauté. Dans une veine platonicienne et en sollicitant d'autres *topoi* connus de ses lecteurs – comme celui du portrait gravé dans le cœur –, il rappelle que la véritable Beauté ne peut

⁴¹ *Ibid.*, p. 873.

être logée que dans l'esprit et dans le cœur de l'amant. Ce faisant, Cervantès interroge aussi la légitimité des aspirations des peintres de son temps qui tentent de rivaliser avec la Création et qui détournent parfois leurs spectateurs de problématiques plus profondes. Le portrait est lui aussi double, car s'il est souvent utile et agréable, il peut aussi faire oublier ce qui importe vraiment – l'essence de l'être –, en brandissant le séduisant écran que sont les apparences et l'image. Cervantès ne remet pas en cause l'utilité des arts visuels, mais il ne partage pas toujours le point de vue de certains théoriciens de la peinture. À ses yeux, l'art de la figuration doit prendre conscience de ses propres limites et le peintre ne doit pas pécher par vanité ni par orgueil en prétendant atteindre la perfection : les tendances au réalisme et l'affirmation de la toute-puissance de la peinture que l'auteur constate et que les traités prônent lui paraissent constituer de véritables dérives. Aussi, va-t-il chercher à expliciter les limitations et les dangers de l'image en proposant un discours pétri de considérations platoniciennes : l'image est bien souvent séductrice et peut détourner les hommes de leur véritable quête. Se souvenant des observations présentes dans les traités sur la peinture – comme le caractère mercantile de l'art évoqué par Francisco de Holanda –, Cervantès met ainsi ses lecteurs en garde contre un monde dominé par les images qui ne serait alors que pure illusion, comme le décrivait Platon dans le mythe de la caverne où les hommes prendraient « pour des objets réels les ombres qu'ils verraient »⁴².

Si l'imprimerie a suscité une véritable révolution et si l'on a pu parler de la Galaxie Gutenberg⁴³, il ne faut pas négliger les bouleversements provoqués par la multiplication des images dans l'Espagne des Siècles d'Or. C'est d'ailleurs ce poids de l'image que l'historien Jacques Le Goff avait déjà souligné en affirmant que « le sermon, l'image peinte ou sculptée sont, en deçà de la galaxie de Gutenberg, les nébuleuses d'où cristallisent les mentalités. »⁴⁴

⁴² Platon, *La République*, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 273.

⁴³ M. Mc Luhan, *La Galaxie Gutenberg, la genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, « Idées », 1977.

⁴⁴ J. Le Goff, « Les mentalités : une histoire ambiguë », dans *Faire l'histoire*, J. Le Goff et P. Nora (Ed.), t. III, Paris, Gallimard, 1974, p. 88.

L'introduction de l'image dans l'œuvre posthume de Cervantès est donc révélatrice de la capacité de l'auteur à prendre la mesure de ce phénomène et c'est sous la forme de mises en garde qu'il introduit ses observations en mettant en scène l'image dans des épisodes qui en illustrent les limites. L'apport substantiel de Cervantès par rapport aux théories de son temps consiste ainsi à affirmer l'existence d'une Beauté d'un autre ordre : comme Persilès qui regarde sa bien-aimée avec son cœur et non avec ses yeux, Cervantès invite ses lecteurs à garder cette capacité à aller au-delà des apparences.

Favorable à un dépassement des oppositions, Cervantès cherche enfin à désenclaver les arts et les réflexions et c'est dans cette perspective que l'intérêt suscité par la peinture à l'aube du XVIIIe siècle deviendra l'occasion idéale pour se pencher sur cette pratique artistique qui présente de nombreuses similitudes avec le travail d'écriture et l'invention de fictions. Loin de s'ériger en praticien ou en théoricien d'un art dont il méconnaît certaines réalités, Cervantès aborde ces interrogations en esthète. Puisque la peinture et la poésie sont sœurs, les auteurs sont sans doute les plus à même de mettre en garde contre les dérives d'une adoration de l'image.