

Des esquisses au tableau peint ou l'élaboration d'un langage pictural

Muerte del conde Villamediana (1868)

O/L 2,90 × 2,20

de

Manuel Castellano (1826-1880)

Dominique BESSERON

En 1868 le peintre espagnol Manuel Castellano peint l'un de ses tableaux les plus célèbres « Muerte del conde de Villamediana ». Ce tableau qui évoque l'assassinat de Juan de Tassis, comte de Villamediana, Grand Courrier du roi Philippe IV, au soir du 21 août 1622, Calle Mayor, à Madrid dans des circonstances troubles, s'inscrit dans le genre « peinture d'histoire », genre noble par excellence au XIX^e siècle et cela malgré la personnalité très controversée du comte qui en fait un contre-modèle, comparé aux grandes figures exemplaires du genre tels que les Rois Catholiques, Christophe Colomb, Charles V, miroirs de la conscience nationale. Le mythe de don Juan engendré par Villamediana peu de temps après son assassinat tant dans le domaine littéraire que musical a été rarement repris par les peintres à l'exception de Delacroix en 1840 dans le « naufrage de don Juan ». En 1864, Amador de los Ríos, dans son *Historia de la Villa y Corte* propose à titre d'illustration une gravure¹ où le comte, dans une pose très théâtrale, s'effondre sous les coups de son assassin enveloppé dans sa cape. Si Manuel Castellano fait du comte de Villamediana le protagoniste de ce tableau, c'est sans aucun doute parce qu'il se situe

1. *El Madrid de Velázquez*, Ediciones La Librería, Madrid, 1999, p. 35.

à la frontière entre l'histoire et la légende et qu'il relit, à l'instar des artistes du XIX^e siècle, la biographie de Villamediana à la lumière des idéaux romantiques.

Ce tableau, exposé au musée municipal de Madrid², est l'aboutissement d'un long travail préparatoire à en juger par le nombre d'esquisses et de recherches minutieuses concernant les éléments du décor qui traduisent un souci d'authenticité et de fidélité à une époque. Cette même préoccupation est commune à bien des peintres du XIX^e siècle tels que Rosales, Casado de Alisal... Pour cette étude nous ne disposons que de quelques esquisses³ de personnages (Villamediana, don Luis de Haro, le chirurgien Antonio Colmenero de Ledesma, le prêtre et l'enfant de chœur, la foule) et d'éléments décoratifs (détails de heurtoir, lanterne, ferrures, l'église *San Felipe el Real* connue comme le « Mentidero⁴ de la Villa »). L'ensemble des esquisses se trouve à la bibliothèque municipale de Madrid et au musée du Prado. Si la peinture est une projection de l'invisible dans le monde physique et donc une prise de forme, ces quelques esquisses sont intéressantes à plus d'un titre : pour elles-mêmes, pour ce qu'elles représentent et signifient et pour ce qu'elles nous révèlent déjà sur le peintre mais aussi pour être l'étape préliminaire à une combinaison beaucoup plus complexe qui implique des tensions et des correspondances entre les différents éléments constitutifs du tableau peint et qui lui donne sa pleine signification sans pour autant être totalement explicite car avant toute chose, la peinture montre. Le passage des esquisses au tableau de Castellano constitueront la trame d'une réflexion sur l'élaboration du langage pictural de Manuel Castellano, des codes picturaux et de leur ordonnancement afin qu'il puisse y avoir information et communication d'une émotion entre le peintre et le spectateur.

Les esquisses

Si le dessin tend à disparaître sous la couleur, il n'en demeure pas moins sous-jacent telle une charpente invisible et imprime au tableau une tension. Il est à la base du tableau, voire de l'art pictural, si nous nous référons à Pline pour qui l'origine de la peinture se trouvait dans le tracé des contours d'une ombre. Par conséquent, la peinture est liée

2. *Catálogo de las pinturas*, Museo municipal de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1990.

3. José Luis Díez García, « Muerte del conde de Villamediana y sus dibujos preparatorios », *Boletín del Museo del Prado*, IX, 1988, p.96-109.

4. *El mentidero* : lieu où circulent les rumeurs.

au double et au monde des morts et elle est un dialogue avec l'invisible et cela dès les esquisses. Même si au XIX^e siècle, les peintres influencés par le romantisme privilégient la couleur, souvent associée aux passions, le dessin est considéré comme une représentation abstraite qui a le pouvoir d'exprimer une idée et est lié à la partie intellectuelle de l'art pictural.

Les esquisses dont nous disposons, représentent certains personnages isolément, d'autres esquisses ont une structure très proche de la composition finale et enfin quelques autres sont des détails très précis d'éléments du décor architectural.

Une première constatation s'impose : les esquisses ne présentent aucune équivoque quant à l'identité et au rôle des personnages principaux grâce à leur situation dans l'espace, à leur attitude physique, à leurs vêtements et à leur comportement, les uns par rapport aux autres. Ces éléments visuels fonctionnent déjà comme des référents, avec des codes communs au peintre et aux spectateurs. La silhouette étendue sur le sol est le cadavre du comte de Villamediana, entouré du prêtre et de l'enfant de chœur, ainsi que du médecin qui l'ausculte et de son ami Don Luis de Haro.

Il est intéressant de noter que trois de ces personnages (Villamediana, Don Luis de Haro et le médecin) font l'objet de variantes :

Villamediana est positionné à l'horizontale et parallèlement au tableau, ou en diagonale, la tête vers la droite ou la gauche (fig. 1).

Le médecin, agenouillé, est penché sur le côté gauche ou droit de Villamediana (fig. 1).

Don Luis qui porte une cape courte, est agenouillé et de profil, ou debout et de trois quarts, face au spectateur, laissant voir le billet qu'il porte dans sa main droite et qui contient les vers de Villamediana dédiés à Francelisa (fig. 1, 2, 3, 4).

Ces variantes parmi d'autres révèlent essentiellement deux choses sur l'artiste : la recherche d'une adéquation entre la conception mentale de la scène et sa projection physique et celle d'une hiérarchisation et d'un ordonnancement des éléments entre eux qui apporteront un sens et une charge émotionnelle à la composition finale du tableau. Cette fonction capitale apparaît déjà très nettement dans les esquisses où la foule curieuse, masse dense et confuse, dévale les marches de l'église *San Felipe el Real* et semble projeter vers le spectateur, les personnages du premier plan : Villamediana, Don Luis de Haro, le

médecin et le prêtre (fig.4). Dans ces esquisses, Manuel Castellano imprime déjà une dynamique grâce à la précision du tracé, à la perspective et aux contrastes entre les zones d'ombre et de lumière. Ces deux derniers éléments seront déterminants dans le tableau peint.

L'autre série d'esquisses concernent des éléments du décor. Celles-ci reposent la question de la peinture comme miroir ou redoublement de la réalité. En effet si les charnières (fig.5), le heurtoir, le plafond à caissons, la lanterne du porche (fig.6) sont contemporains du Madrid de Villamediana, aucun de ces éléments n'appartenait au palais d'Oñate⁵ du comte et le clocher de *San Felipe el Real* est celui de l'église de *Santa Cruz* appelé « la atalaya de Madrid » et qui existait encore à l'époque de Castellano. Quant aux autres éléments, ce sont des croquis que Castellano a effectué au couvent des *Descalzas* de Madrid. En ce qui concerne l'église de *San Felipe el Real*, Castellano s'est inspiré d'une lithographie réalisée dans le premier tiers du XIX^e siècle par José Cebrián à partir d'un dessin de José María Avrial⁶, puisque cette église avait été détruite en 1839 suite à la « *desamortización* »⁷ de Mendizábal.

Le tableau a une fonction spéculaire dans la mesure où il renvoie une image de l'Espagne de 1622 tout en n'étant que son double, c'est-à-dire une image différente, déliée de l'image originale. Ces éléments du décor nous rappellent également que, toute considération d'authenticité mise à part, le langage pictural comme tout autre langage doit avoir une cohérence interne, une vraisemblance, une harmonie entre les différents signes, picturaux en l'occurrence, afin d'être compréhensible et lisible. Cette volonté de reconstruction archéologique de la part de Manuel Castellano, est présente chez tous les peintres d'histoire et certains architectes du XIX^e siècle et traduit aussi une vision idéalisée du passé.

Des esquisses au tableau

En passant de l'esquisse à la représentation peinte, l'œuvre d'art devient « objet » au sens étymologique, c'est-à-dire qu'elle est projetée en avant et offerte au regard du spectateur. Comme le rappelle René Huyghe⁸, avec l'image « on se devient visible en même temps qu'on se rend visible au prochain ». Le tableau est une représentation

5. Tomé Bona, Javier M., *Historia de la Puerta del Sol*, Ediciones La Librería, 2003.

6. *El Madrid de Velázquez*, Ediciones La Librería, Madrid, 1999, p. 48.

7. *Desamortización* : vente des biens de l'Eglise.

8. René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Flammarion, 1995.

physique et spatiale qui induit aussi une interprétation de celui qui le regarde. La peinture, comme toute œuvre d'art, est chargée de sens et d'information, et la complexité de son langage réside dans sa polysémie et ses différents niveaux de lecture. A titre d'exemple, nous nous attacherons au texte intégré à l'image et tout particulièrement au titre « Muerte del conde de Villamediana » et à la date « 1868 » inscrite dans l'angle inférieure gauche du tableau. Si ces deux éléments ne sont pas des énoncés, ils n'en sont pas moins chargés d'information non seulement sur la scène elle-même mais sur l'époque à laquelle Manuel Castellano a réalisé ce tableau.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle la peinture d'histoire contribua à l'exaltation du nationalisme espagnol et de l'idéologie libérale. Le tableau d'Alisal *Juramento de las Cortes de Cádiz en 1810* (1863) s'inscrit dans cette série de tableaux d'histoire interprétés à la lumière de l'idéologie libérale. Castellano, quant à lui, peint *Muerte del conde de Villamediana* pendant le mouvement anti-monarchique, après la révolution de 1868 et la fuite de la reine Isabel II en France. Même s'il ne s'agit pas d'une œuvre « politique », ce tableau n'est pas sans présenter quelque ambiguïté : peut-on voir au-delà de la simple anecdote historique de l'assassinat de Villamediana, une attaque à l'institution monarchique, sachant que le roi Philippe IV, selon des rumeurs de l'époque, aurait été le commanditaire de ce meurtre ? Ces deux composantes du tableau que sont le titre et la date ont donc une valeur dénotative et connotative.

Alors que dans le travail préparatoire, le personnage de Villamediana est visiblement le pivot de la composition en raison de sa situation au sein du groupe et que sa silhouette est dessinée avec une relative précision (position du cadavre, détail de la chemise ouverte par le médecin), dans le tableau peint il est presque totalement absorbé par la pénombre, et la lueur de la lanterne portée par l'enfant de chœur éclaire à peine le profil et le torse de Villamediana sur lequel se penche le médecin. Le protagoniste, qui non seulement donne son titre au tableau mais surtout en est le motif, étymologiquement le « moteur », « la raison qui met en mouvement », en l'occurrence cette création picturale, paradoxalement devient presque invisible, est réduit à son minimum d'expression et se trouve décentré. Tant au niveau de la composition que de la signification elle-même du tableau, le cadavre de Villamediana et son assassinat ne sont plus qu'un « prétexte » à partir duquel s'articule et se comprend le discours pictural de ce tableau. Ce sont donc les différents éléments ou signes picturaux de l'ensemble de la composition qui, en se combinant entre eux selon des

normes propres à Castellano et à son époque, nous parlent de la personne de Villamediana.

Si peinture et littérature partagent souvent le même lexique : l'écrivain « dépeint, écrit, adopte un point de vue » tandis que le peintre « peint, décrit, utilise la perspective », au XIX^e siècle le théâtre et en particulier l'opéra ont une incidence notoire sur la composition picturale.

La scène de l'assassinat de Villamediana est conçue à la manière d'un décor de théâtre qui a pour effet d'accentuer la dramatisation de l'événement et son retentissement public. Villamediana est effectivement placé sur l'avant-scène, conférant ainsi au spectateur, grâce à une vue plongeante, un sentiment de proximité. La foule de curieux, agglutinée autour du cadavre, et derrière laquelle nous pouvons reconnaître, à ses loignons et situé dans l'axe du cadavre, l'ennemi de Villamediana, Francisco de Quevedo⁹, joue le rôle du chœur qui évolue devant une toile de fond laquelle, à travers le porche du palais, s'ouvre sur la rue et le parvis de *San Felipe el Real*, situé dans une zone de lumière qui contraste violemment avec l'ensemble du porche noyé dans une obscurité presque totale. Cette « orchestration » esthétique est significative de la sensibilité de l'artiste et de son époque.

D'autres éléments à caractère scénographique contribuent à l'élaboration du langage pictural de Manuel Castellano. Les trajectoires des regards des curieux qui presque toutes convergent vers Villamediana et la ligne de fuite qui prend naissance sur la tête de Villamediana et se prolonge jusqu'à San Felipe el Real sont autant de fils conducteurs qui à la fois captent et orientent le regard du spectateur, restituent le protagonisme de Villamediana et véhiculent la signification de la matière picturale. En fait le tableau de Manuel Castellano ne nous dit rien de l'assassinat de Villamediana, il n'évoque ni les circonstances, ni l'auteur ou le commanditaire de ce crime puisque la scène se situe au moment où le cadavre a été déposé sous le porche du palais d'Oñate. Par contre, pour qui possède un minimum de référents culturels sur la vie et l'époque de Villamediana, certains éléments picturaux fournissent des informations sur le comte et sa vie, et ont donc une fonction spéculaire.

La foule, source et agent des rumeurs et qui se précipite depuis San Felipe el Real vers le palais est indissociable de la vie de Villamediana : Villamediana fut un homme public, non seulement en raison de ses fonctions de Grand Courrier du roi Philippe IV et de ses talents

8. *El Madrid de Velázquez*, Ediciones La Librería, Madrid, 1999, p. 24.

d'écrivain mais aussi et surtout parce que sa vie publique et amoureuse en particulier, a été source de nombreux scandales, et que lui-même, ainsi que Quevedo et nombre de ses contemporains s'alimentaient des nouvelles et scandales divulgués sur le parvis de *San Felipe el Real* que Manuel Castellano prend soin de mettre en lumière. C'est aussi sur ce parvis, haut lieu de la vie publique madrilène, que fut exposé l'un des premiers portraits du roi Philippe IV peint par Velázquez. Le XIX^e siècle est aussi le siècle qui a inventé la capitale, la « ville-théâtre » et peut-être pouvons-nous voir là l'une des raisons qui a orienté le choix de Castellano, à savoir la représentation d'un drame de la rue dans lequel est impliqué un haut personnage de la cour.

A l'inverse du théâtre, le parvis de San Felipe, tel un balcon, reçoit les feux de la rampe tandis que le protagoniste, allongé sur la scène, est plongé dans l'obscurité. La ligne invisible qui réunit Villamediana et *San Felipe el Real* établit un va-et-vient dynamique et significatif, faisant de *San Felipe* une image-symbole de la vie et aussi de la mort de Villamediana puisque les scandales finirent par avoir raison de lui. Contrairement aux esquisses, don Luis de Haro, témoin oculaire du crime, ne se distingue plus que par sa haute stature noire, la tête tournée vers Villamediana et tenant dans sa main droite un billet contenant des vers écrits par Villamediana et destiné à Francelisa, une dame de la cour et amante du comte. Ce billet, à peine visible, est un autre signe pictural à valeur dénotative et connotative car avec lui ce sont les amours condamnables de Villamediana qui sont évoqués, en particulier celui qu'il aurait éprouvé pour la reine Isabelle de Bourbon et qui aurait signé son arrêt de mort. L'autre personnage situé à l'opposé de don Luis de Haro, et fermant lui aussi l'espace réduit du comte de Villamediana, est le prêtre accompagné de l'enfant de chœur.

Ces deux personnages vont nous amener tout d'abord à évoquer et à commenter les circonstances de la mort de Villamediana et ensuite à nous pencher sur l'interpicturalité à partir de la lanterne située dans la partie inférieure droite. La présence du prêtre attestée par les témoignages de l'époque, pourrait à juste titre nous laisser croire que Villamediana est mort muni des sacrements de l'Eglise et dans ce cas, Manuel Castellano peint une mort « conventionnelle », conforme aux normes socio-religieuses de l'époque. Or sur ce point les témoignages divergent : contrairement au poète Góngora et ami de Villamediana, Francisco de Quevedo dans ses *Grandes anales de quinze días* mentionne que le comte expira sans avoir demandé la confession. Par

rapport à l'ensemble de la scène située à l'intérieur du palais, le prêtre et l'enfant de chœur sont les seuls personnages qui se détachent très nettement du reste de la masse sombre de la foule. Si la perspective et les lignes de force constituent des axes de lecture du tableau, les contrastes violents entre les zones d'ombre et de lumière sont significatifs du langage pictural de Castellano. La lanterne posée à terre remplit plusieurs fonctions : elle est l'artifice qui décale le centre d'intérêt vers la droite en illuminant le surplis du prêtre et de l'enfant de chœur tout en le modelant et redirige le regard du spectateur vers le visage du protagoniste tourné vers la lanterne et vers le médecin dont les mains éclairées par le faisceau, palpent le torse du comte.

Si la gamme chromatique se limite pour l'essentiel à deux couleurs : noir et blanc, sa force d'expression est obtenue par le jeu des nuances du clair-obscur qui laissent deviner le plafond à caissons, l'expression des visages et des corps et par le jeu des contrastes entre l'obscurité du palais et la lumière de la rue, contrastes qui sont des éléments constitutifs de la composition et en quelque sorte de l'architecture du tableau. La lumière et les couleurs donnent aux esquisses des détails architecturaux et des personnages une corporéité, une densité et par leur interaction communiquent une émotion liée au drame et à l'écho qu'il produit au-delà des portes du palais, écho matérialisé par une ligne sinueuse de têtes presque ininterrompue depuis le médecin jusqu'au parvis de l'église en passant par la Calle Mayor. Les couleurs s'opposent, se densifient, se diluent ou s'illuminent en fonction de l'intérêt pictural et narratif.

Cette composante fondamentale qu'est la lumière nous amène donc à considérer l'interpicturalité dans ce tableau. Les peintres du XIX^e siècle redécouvrent Velázquez, en particulier son traitement de la lumière et des couleurs ainsi que l'ordonnance de ses tableaux. La *Rendición de Bailén* de Casado del Alisal en 1864 a pour modèle *Las Lanzas* de Velázquez. En 1865, Manet effectuera un bref séjour en Espagne pendant lequel il entrera en contact direct avec l'œuvre de Velázquez qui aura une influence déterminante sur son œuvre. Dans *Muerte del conde de Villamediana* Manuel Castellano s'inspire également de Velázquez en ce qui concerne les techniques liées au clair-obscur. L'autre grand peintre auquel Castellano fait référence dans ce tableau est Francisco de Goya. La lanterne posée sur le sol et qui éclaire Villamediana, renvoie à l'un des grands épisodes nationaux de la Guerre d'Indépendance immortalisé dans le tableau intitulé *Trois mai 1808* où l'un des rebelles madrilènes vêtu d'une chemise blanche et les bras levés, éclairé par la lumière crue d'une lanterne est fusillé

par la troupe napoléonienne. L'interpicturalité est une réécriture d'un modèle existant et qui suppose une double démarche : intégrer le modèle original tout en le métamorphosant afin de lui donner une signification nouvelle. Le modèle initial doit donc s'intégrer dans la nouvelle composition et ceci en cohérence avec l'ensemble du tableau. L'intertextualité sollicite le lecteur qui doit déceler ce qui est dit implicitement, décrypter le sens et la portée de cette parole oblique. La présence sous-jacente du *Trois mai* a une fonction expressive : cette composition goyesque pourrait proposer une nouvelle lecture de l'assassinat de Villamediana lequel, assimilé au martyr de la liberté, serait un nouveau symbole de liberté et en quelque sorte un instrument de propagande au service des idéaux de l'époque. Même si le tableau de Castellano n'a pas l'impact esthétique et politique du *Trois mai* de Goya, il n'en reste pas moins qu'il a été réalisé dans un contexte politique spécifique et la référence à Goya peut soulever certaines interrogations¹⁰.

Le langage pictural de Manuel Castellano se construit donc sur un jeu de miroir, de correspondances et d'oppositions entre les différents signes iconiques mais aussi entre la scène peinte, le peintre et son époque. Cette interaction a une fonction « syntaxique ». Ce tableau n'est pas seulement une reconstruction archéologique, historique d'un événement passé mais une reconstruction de la personne de Villamediana : c'est la foule « pluriel », l'église de *San Felipe el Real*, les contrastes d'ombre et de lumière qui dénoncent la personne « singulière » de Villamediana.

PRAG, Université de Rouen

8. *Muerte del conde de Villamediana* peint en 1868 fut présenté à l'Exposition Nationale de 1871 et acquis en 1873 par le gouvernement de la première République.

FIGURES



Manuel Castellano, *Estudios parciales para «Muerte del Conde de Villamediana»*.
Dibujo. Madrid. Museo del Prado, D. 462

Fig. 1



Fig. 2

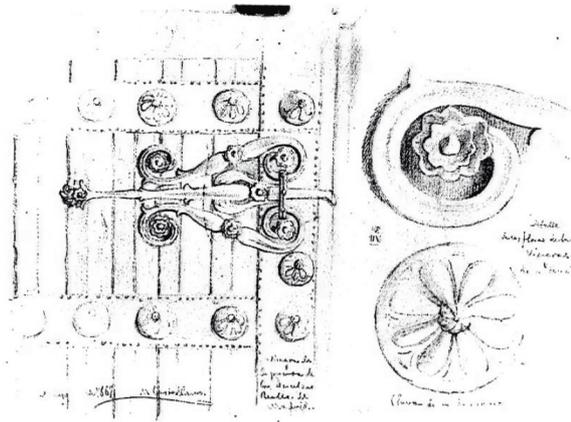


Fig. 3

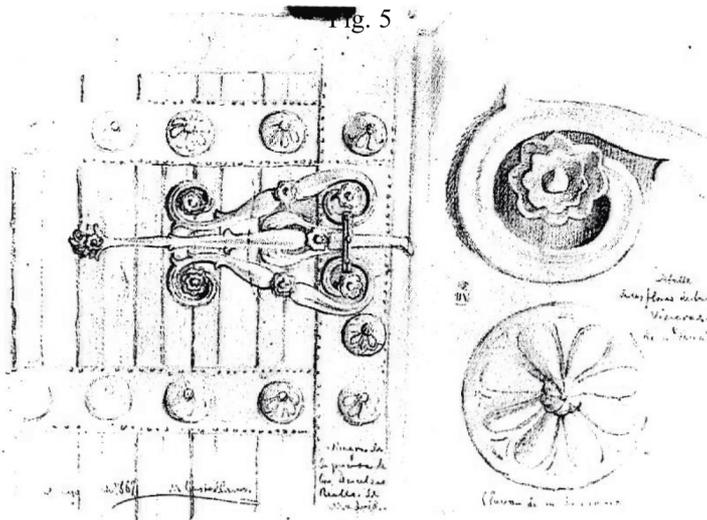
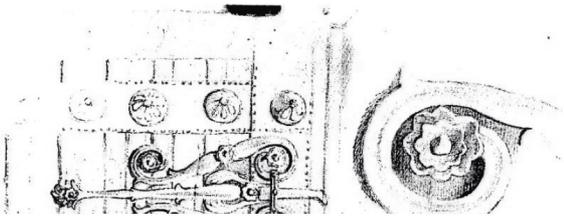


Manuel Castellano, *Estudio para «Muerte del Conde de Villamediana»*.
Dibujo. Madrid. Biblioteca Nacional, Barcia n.º 3002

Fig. 4



Manuel Castellano, *Bisagra y herrajes de la puerta del convento de las Descalzas Reales de Madrid*. Dibujo. Madrid. Biblioteca Nacional, Barcia n.º 3016



Manuel Castellano, *Bisagra y herrajes de la puerta del convento de las Descalzas Reales de Madrid*. Dibujo. Madrid. Biblioteca Nacional, Barcia n.º 3016



Manuel Castellano, *Farol del convento de las Descalzas Reales de Madrid*. Dibujo. Madrid. Biblioteca Nacional, Barcia n.º 3022

Fig.6

TABLES DES ILLUSTRATIONS

- 1 Dibujo. Madrid. Museo del Prado, D.462.
- 2 Dibujo. Madrid. Museo del Prado, D. 355.
- 3 Dibujo. Madrid. Museo del Prado. D. 451.
- 4 Dibujo. Madrid. Biblioteca Nacional, Barcia n° 3002.
- 5 Dibujo. Madrid. Biblioteca Nacional, Barcia n° 3016.
- 6 Dibujo. Biblioteca Nacional, Barcia n°3022.