

LA NATURE MORTE, MIROIR D'UNE SOCIÉTÉ: ÉTUDE SUR LE QUOTIDIEN PORTUGAIS ET SON APPARENCE AU XVII^E SIÈCLE

Vanesa Fragoso
Université Charles de Gaulle

Peut-on découvrir le quotidien des Portugais au XVII^e siècle à travers l'art de la nature morte ? De prime abord, la question n'étonne pas vraiment. Que l'art de la nature morte en général repose sur la pratique de l'observation des objets du quotidien est un fait incontestable.

En se voulant imitation de la nature, les peintures de natures mortes constituent en effet un véritable témoignage des réalités culturelles. Parfois simple ornement, elles peuvent aussi vite être chargées de fournir, sous des formes diverses, un modèle réduit d'un monde existant ou ayant déjà existé. La nature morte traduit ainsi la volonté d'un artiste de rendre compte d'un certain moment ou d'aspect du quotidien.

Peut-on comprendre le Portugal du XVII^e siècle à travers l'art de la nature morte ? Cette seconde question amène à nous interroger sur un éventuel caractère savant ou idéologique de la nature morte portugaise.

A la suite des études de Vitor Serrão, mes recherches ont souligné l'ambiguïté des natures mortes portugaises, comme forme d'expression artistique complexe, faisant appel à différentes approches d'interprétation. En quoi ces natures mortes sont-elles alors témoins de la société portugaise du XVII^e siècle ?

L'objectif est ici de mettre en évidence certains modes de réflexion et ce qu'ils peuvent nous faire comprendre de l'appréhension des œuvres concernées. Notre réflexion repose donc sur le postulat qu'il existe deux façons de regarder les natures mortes portugaises : d'une part comme image du Portugal, et d'autre part comme son apparence. Il faut ici comprendre, par le terme « apparence », ce que nous percevons, par opposition à la réalité en soi, qui nous échappe.

On peut d'abord tenter de cerner les caractéristiques du Portugal en étudiant justement l'aspect formel des peintures. D'une part, on se demandera quels sont les éléments dans les natures mortes justifiant de l'ouverture du Portugal sur le monde. D'autre part, à l'intérieur même de l'histoire de l'art européen à l'époque moderne, on

essaiera de montrer l'union du Portugal à l'Espagne et les liens du pays avec le reste de l'Europe du sud, à travers l'analyse stylistique des peintures. Puis, nous essaierons d'aller plus loin en précisant les caractéristiques et les objets propres à la société portugaise. Ce qui permettrait, peut-être, de cerner la véritable pensée portugaise de l'époque, suggérée, s'il en est, dans les natures mortes.

Je mettrai au centre de ma réflexion le modèle de « l'école d'Obidos », composée principalement des figures de Baltazar Gomes Figueira (1604-1674)et de Josefa d'Ayala (1630-1684). Les œuvres de ces deux artistes sont en effet les seules à être connues parmi la production de natures mortes portugaises de l'époque.

I. Les natures mortes portugaises, images d'un pays ouvert sur le monde : étude sur quelques motifs peints

A. L'orientalisme dans les natures mortes portugaises. La porcelaine de chine et les pièces « indo-portugaises ».

Campé à la lisière occidentale de la péninsule ibérique, le Portugal était parmi les pays les mieux placés pour envoyer ses navires vers le sud et l'ouest du globe. Dès le début de l'histoire moderne, il a ouvert la voie qui allait rattacher l'Europe au reste du monde. Les Portugais importaient ainsi des marchandises de luxe de ces contrées lointaines. Ces objets arrivaient d'abord à Lisbonne par voie maritime avant de rejoindre ensuite des collections un peu partout en Europe.

Dès leur arrivée en Asie orientale, les négociants portugais ont très vite été désireux de se procurer de la porcelaine chinoise. Aussi, dès le premier voyage de Vasco de Gama, la ville de Lisbonne recevait-elle régulièrement de la porcelaine. Dans ses vers, le poète Scarron fait notamment référence aux marchands portugais qui allaient à la foire de St. Germain:

« Menez-moi chez les Portugais

Nous y verrons à peu de frais

Les marchandises de la Chine

...

Et de la porcelaine fine

De cette contrée divine, etc. »

(poème retranscrit dans Calado, 1987).

Les bols, les assiettes, les pots et les coupes en porcelaine peintes dans les natures mortes portugaises attestent ce commerce précoce. Malheureusement, beaucoup de décors de ces pièces sont aujourd'hui souvent peu visibles.

De la tradition chinoise les natures mortes portugaises reprennent certains éléments botaniques stylisés (pâquerettes, capillaires, chrysanthèmes, pins, grenades, pêches, etc.). Dans la *Nature morte avec céleri, pêche et prunes*, (vers 1668-1670, Washington, Ambassade du Portugal), Josefa d'Ayala met en valeur une coupe de fruits, placée à droite et marquée d'un mouvement circulaire ascendant (avec les oranges), puis d'un autre descendant (avec la nappe). Afin d'attirer davantage le regard du spectateur sur cette partie de la composition, l'artiste accentue l'aspect raffiné en figurant une nappe avec de la dentelle et une coupe en porcelaine de Chine. Seuls quelques motifs bleus sont suggérés sur la porcelaine. Mais la finesse du dessin des fleurs (des chrysanthèmes ?) révèle la qualité de la pièce.

La coupe de fruits de la *Nature morte de fruits et de fleurs* de Josefa (vers 1670, en dépôt au Palácio Nacional de Queluz) représente un autre type de décor naturaliste. Un oiseau est placé au centre dans un paysage arboré ; le tout est entouré d'un double cercle. Des rubans remplissent enfin le reste de la face visible. La coupe est numérotée 237.

Parmi les pièces importées de Chine, certaines pouvaient parfois porter des armoiries et des inscriptions portugaises. Sur l'un des tableaux de Santarém de Josefa, *Natures mortes aux gâteaux, terre cuite et fleurs*, (1676, Santarém, Bibliothèque Anselmo Braamcamp Freire), figure une boîte remplie de confiture sur laquelle est peint un blason difficilement identifiable.

Enfin, dans la *Nature morte aux boîtes, fleurs et sucreries* de Josefa (Vers 1677-1680, Oeiras, collection particulière), un tout autre décor y est représenté sur un pot : deux personnages aux costumes bourgeois.

Ce dernier exemple souligne les limites d'une représentation picturale d'objets : s'agit-il ici d'une porcelaine ou d'une faïence ? Comme à Delft, Les faïences portugaises étaient aussi souvent imitées de la porcelaine Ming, tant au niveau des décors que des couleurs. La production de faïence portugaise débuta ainsi pendant la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, puis connut un développement spectaculaire pendant la première moitié du XVII^{ème} siècle. Cette faïence figurait des thèmes proches de la porcelaine chinoise importée au Portugal : des motifs de fleurs très bien détaillés dans

les pétales, des armes de famille ou la représentation de fables. C'est pourquoi il est difficile parfois de distinguer porcelaine et céramique dans les peintures.

Les natures mortes portugaises, par la représentation d'objets en porcelaine de chine ou en faïence « indo-portugaise », offrent un exemple de ce que pouvait être la culture portugaise de l'époque, passionnée par ses découvertes du siècle précédent. Ces objets, présents dans les intérieurs, témoignent en effet du goût et de la mode au Portugal au XVII^{ème} siècle. Leurs différentes formes d'expression, le métissage des thèmes chinois et portugais dans la porcelaine de chine puis dans la faïence, soulignent l'importance des échanges entre le monde asiatique et la société portugaise.

B. L'exotisme dans les natures mortes portugaises. Etude sur la représentation du perroquet

Si en règle générale, en Afrique et surtout en Asie, les Portugais ont plutôt établi des comptoirs que des établissements territoriaux, au Brésil, en revanche, ils créèrent une colonie continentale qui requérait une installation durable. Les Portugais entamèrent un long processus visant à développer le potentiel des terres brésiliennes. La première activité économique du pays reposait sur le bois. Par la suite, les Portugais introduisirent la production sucrière.

Les nombreuses natures mortes portugaises, ayant pour sujet principal des sucreries, témoignent de ce commerce. Mais l'exotisme et la référence au Brésil dans ces œuvres existent surtout par la présence du Perroquet Amazona Aestiva Aestiva du Brésil.

Deux œuvres de Baltazar mettent en valeur la présence de ce perroquet : *La nature morte de pêches et perroquet* (Lisbonne, Collection particulière, vers 1650-1655) (Fig.1) et *La nature morte avec panier de fruits et perroquet* (Porto, Collection particulière, vers 1645-1655). Dans les deux œuvres, le perroquet mange des cerises sur un perchoir. Alors que dans la toile de Porto, l'oiseau n'occupe qu'une place secondaire en étant représenté qu'à moitié, dans le tableau de Lisbonne, il constitue un tiers de la composition. La meilleure qualité de cette seconde œuvre dévoile le souci réaliste de l'artiste. Baltazar a notamment pris soin de peindre de nombreux détails dans les couleurs, comme le bleu du front juste au-dessus du bec, ou encore dans le plumage, avec les différentes qualités et longueurs des plumes des ailes et du cou. L'insistance sur la description des détails de couleurs et de plumage trahit la nécessité du peintre de faire

reconnaître la race ou l'origine de son perroquet. Cet oiseau, encore appelé amazone à front bleu, était le perroquet le plus importé au Portugal.

Vers 1538, un cartographe portugais inconnu avait déjà fait le choix de représenter plusieurs perroquets de cette race sur une carte, illustrant la côte nord du Brésil (Parchemin conservé au Koninklijke Bibliotheek de La Haye).

Au XVII^{ème} siècle, les perroquets fascinaient par leur beauté et leur caractère exotique. Dans beaucoup de natures mortes européennes, ces animaux sont associés à l'exubérance et aux richesses. Les peintures de Baltazar, plus sobres, n'ont probablement pas le même sens. Mais elles participent à la mémoire d'un Brésil portugais. Fig. 1.

La rencontre entre la nature morte et le quotidien portugais ouvert sur le monde existe grâce à la présence des motifs de porcelaine de Chine et du perroquet. Cependant, le siècle précédent développa des liens beaucoup plus étroits entre l'art et les découvertes maritimes du Portugal. L'art manuelin est en effet un formidable exemple de ce métissage artistique. Et les peintures des Primitifs Portugais, en représentant ces architectures manuelines et une multitude de porcelaines de Chine, témoignent de cette époque fructueuse.

L'image du Portugal au XVII^{ème} est toujours celle d'un pays ouvert, mais elle est surtout celle d'un pays en pleine crise, combattant pour garder ses territoires et survivant face à la domination espagnole.

II. L'art portugais ou l'école de la nature morte de l'Europe du sud. Reflet d'un Portugal uni à l'Espagne et en relation avec Naples

A. L'influence de l'art de la nature morte espagnol

Au XVII^{ème} siècle, le poids de l'Espagne sur le Portugal était très important. Depuis 1581, à la suite du décès de Sébastien 1^{er} laissant le Portugal sans héritier, la couronne espagnole imposait la domination des Habsbourg au Portugal. Malgré les divergences entre les autorités portugaises et la monarchie hispanique, et les nombreux soulèvements patriotiques du Portugal, cette période reste déterminante pour l'expansion des pratiques artistiques espagnoles à travers les migrations des Portugais. Sans cette union des deux couronnes, pourtant proches géographiquement, la proximité artistique des deux pays n'aurait peut-être pas été aussi marquante. En effet, jamais les peintures portugaises n'avaient révélé autant d'aspects communs avec l'art espagnol que les natures mortes du XVII^{ème} siècle. Ainsi en 1985, Charles Sterling voyait, en

Baltazar Gomes Figueira, « un brillant continuateur de l'ancien type de bodegón, qui hérite de Blas de Ledesma et de Van Der Hamen leur composition symétrique [...] ». Il insista ensuite en indiquant que le « volume presque agressif de ses objets doit beaucoup à la tradition de Sánchez Cotán » (Sterling, 1985). Luís Reis-Santos souligna aussi l'influence espagnole à propos des œuvres de Josefa d'Ayala: « Nous devons reconnaître de ce point de vue que Josefa d'Óbidos occupa dans l'histoire de la peinture péninsulaire du XVII^e siècle [...], une place plus proche du grand Zurbarán, que les quelques autres disciples et continuateurs [...] » (Reis-Santos, 1957 : 8).

Le peintre Baltazar Gomes Figueira séjourna en Andalousie entre 1625 et 1634 d'abord pour y faire son service militaire, puis par la suite pour sa formation artistique. Il gravita dans les milieux aussi novateurs que fermés des artistes comme Juan del Castillo, Juan de Uceda ou encore Francisco de Herrera *el Viejo*. Tout son œuvre pictural est significatif des techniques et des modes de travail qu'il assimila à Séville, la « Rome triomphante en esprit et en sagesse » selon Cervantés. Josefa d'Ayala, formée par son père Baltazar, marqua aussi son art de cette influence espagnole.

Comme les peintures espagnoles, les natures mortes portugaises mettent en évidence des compositions extrêmement régulières qui se déploient sur toute la longueur d'un plan fixe et surélevé. Le parti pris est celui de présenter une composition disciplinée et rationnelle, dont la présentation est très souvent tripartite et symétrique. Les choix picturaux des artistes portugais privilégient ainsi la sobriété, l'attention aux choses simples et la géométrie des formes.

Il faut cependant reconnaître que la formule de composition employée dans de nombreuses natures mortes de Josefa d'Ayala, décrivant des mouvements plus circulaires et quelques parcimonies de fleurs, développent un mode un peu moins épuré que les toiles de son père.

La Nature morte avec boîtes, pot à eau, vase en terre cuite et fleurs, vers 1650, (Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga) (fig.2) de Baltazar Gomes Figueira constitue un exemple d'œuvres très proches stylistiquement de l'art de Zurbarán (1598-1664). La composition est structurée avec sobriété. Les objets sont juxtaposés en frise sur un support mettant en évidence un agencement tripartite. Deux mouvements ascendants sont ici soulignés par des boîtes superposées à gauche et une bouteille en terre cuite à droite. Au centre, un plateau d'argent et un verre d'eau servent d'axe de

symétrie. La lumière, provenant de la gauche, n'effleure pas le fond très sombre. Ce qui accentue le silence de la composition.

Ce choix d'agencement, la manière d'épurer la distribution de la lumière et les graduations de la gamme chromatique révèlent une mise en page semblable aux œuvres de Francisco Zurbarán (1598-1664) (Baltazar possédait notamment quelques peintures de l'artiste espagnol). D'autres tableaux de Baltazar et de Josefa soulignent davantage l'influence de Sanchez-Cotán (1561-1627), Juan Fernandez (Entre 1630-1636, ?), Tomàs Hiepes (1598, 1674), ou encore de Van der Hamen (1596-1631) dans l'organisation de l'espace. Fig. 2.

Il est aussi intéressant de noter combien les motifs qui composent le vocabulaire de la nature morte espagnole étaient répétés par les artistes d'Obidos. L'Agnus Dei, un thème récurrent dans les natures mortes portugaises, est le motif le plus révélateur de l'influence de Zurbarán, tant la forme et la disposition de l'animal rappellent les *Agnus Dei* du peintre espagnol conservés à San Diego (Fine Arts Gallery) et à Madrid (Academia de San Fernando). L'imitation des principaux motifs des tableaux de Sanchez Cotán, comme la rondelle de citron, associée souvent au cardon et aux carottes, est un autre exemple qui justifie l'utilisation des modèles espagnols par les peintres portugais. La *Nature morte avec cardon et coing de Baltazar* (Museu de Evora), d'abord considérée comme l'œuvre de Josefa, avait ensuite reçu l'attribution de Sanchez Cotán avant de réintégrer le corpus de Baltazar. Enfin, le panier de cerises, que l'on retrouve à plusieurs reprises dans les peintures portugaises, semble avoir été imité, cette fois-ci de Blas de Ledesma (dates non connues).

Les références à l'art espagnol dans l'art portugais ne sont pas de simples répétitions de modèles existants, mais plutôt des imitations pédagogiques dans un projet de dépassement. Néanmoins, même si des différences stylistiques existent entre les deux écoles (non étudiées ici), la nature morte portugaise du XVII^{ème} siècle doit être considérée comme une composante d'un « art ibérique ». Dans cette « école ibérique », la nature morte portugaise devient donc la preuve culturelle de l'unification des deux nations.

B. Le mois de septembre de Baltazar Gomes Figueira et l'influence de l'art italien

Si l'empreinte de l'art espagnol paraît la plus sensible et évidente, la filiation de certaines peintures portugaises avec l'art napolitain est un point à ne pas négliger.

Le *Mois de septembre* de Baltazar Gomes Figueira (fig.3) (vers 1650, Florence, Musée des Offices) est probablement l'œuvre qui témoigne le plus de ce rapport à la nature morte napolitaine.

La disposition des fruits, plus aléatoire, la virtuosité que met l'artiste dans la réalisation des fruits, la prédilection accordée aux rouges, les touches de lumière voluptueuses, chacun de ces éléments s'expliquent par la connaissance des œuvres italiennes et peut-être napolitaines.

Exposée aux offices de Florence, cette peinture a d'abord été attribuée à Camillo Berti en 1977, puis à Giovanni Pini en 1985, et de nouveau à Camillo Berti en 1989. Le catalogue d'Obidos de 2005 a reconsidérée l'attribution de l'œuvre en désignant Baltazar Gomes Figueira comme l'auteur de la toile. Cette paternité acceptée de manière unanime a permis d'enrichir le corpus de Baltazar d'une nature morte d'une très bonne qualité plastique.

Placée dans un vaste paysage (probablement Obidos), une accumulation de fruits sur un support constitue le premier plan du tableau. Les pampres de vigne chargés de grappes de raisin encadrent l'ensemble de la composition. Ce principe, repris dans presque tous les *Mois*, rappelle les grands rideaux de fruits de Giovan Battista. La ville éclairée par le couché du soleil et les fruits alignés au premier plan étincellent comme des bijoux dans une semi-pénombre. Cette lumière, particulièrement vive sur certains fruits, met en valeur les contrastes : le rouge de la chair de la pastèque, des cerises et de la grenade est orné par le vert foncé des feuilles et des melons et par le bleu de prusse des prunes et des figues ; les jaunes qui alternent avec les verts plus froids. Toutes ces oppositions de tons facilitent la lecture dans les passages d'un fruit à un autre. Elles permettent aussi d'accentuer la valeur expressive du tableau dominée par la chaleur des tons orangés des pêches et du ciel.

Cette nature morte se place aisément parmi les chefs-d'œuvres du peintre. L'expressivité « baroque » traduit la maturité de l'artiste, qui exprime dans cette œuvre une sorte de « spectacle de la nature ».

Si cette nature morte garde encore certains aspects de la régularité de l'art espagnol (notamment dans l'organisation des fruits moins confuse que les natures mortes napolitaines), elle décrit aussi et surtout les caractéristiques des œuvres de peintres napolitains, comme Giovan Battista Ruoppolo (1629-1693).

On pourrait penser que des voyageurs, occasionnels ou récurrents, d'artistes napolitains dans la ville de Lisbonne, aient joué un rôle dans l'influence de l'œuvre de Baltazar. Mais surtout l'axe reliant les deux ports de Naples et de Lisbonne, tous deux sous la couronne espagnole, permettait une importation d'œuvres d'art italiennes par les Portugais et les Italiens à Lisbonne. Baltazar Gomes Figueira, aussi collectionneur de peintures, aurait pu non seulement connaître certains de ces tableaux importés, mais peut-être en posséder dans son atelier. La nature morte de Baltazar témoignerait donc des échanges, importants à l'époque, entre l'Italie et Lisbonne.

Si l'art portugais et l'art de la nature morte de l'Europe du sud semblent proches par la technique, les sens, les fonctions des œuvres et les publics ne sont pas nécessairement les mêmes.

III. Les apparences d'une identité nationale : la nature morte portugaise, entre l'art de décrire et l'art de mettre en scène

Dans les deux premières parties de notre essai, la démarche analytique a permis de mettre en évidence les rencontres et les métissages de l'art portugais, témoignant des rapports du pays avec le monde « exotique » et l'Europe du sud. Cette ouverture s'oppose pourtant à un autre aspect du Portugal plus refermé sur lui-même. En développant un goût pour le vernaculaire, la volonté artistique portugaise semble en effet plus fidèle à sa propre nation.

Si quelques motifs des natures mortes portugaises rappellent les terres explorées et si les compositions soulignent l'influence espagnole voire italienne, la majorité des objets représentés révèlent surtout l'observation privilégiée des terroirs et des productions nationales.

A. La nature morte portugaise et l'art de décrire les produits locaux

La valorisation de la production vernaculaire dans les tableaux portugais se fait surtout par l'exhibition d'un certain nombre de produits alimentaires locaux et d'objets en céramique ou d'orfèvrerie.

Poissons, fromages et vin étaient la base de l'alimentation des Portugais. Les *Mois* de Baltazar et de Josefa, en mettant en évidence ce type de nourriture sur un fond de paysage portugais, attestent les goûts et la production alimentaire de la société portugaise du XVII^e siècle.

Dans les *Mois de mars* (Paris, Musée du Louvres), figurent des crevettes, des huîtres, des crabes, du saumon, une truite, une sole, une morue et des chinchards. La morue, « bacalhau », et le chinchard, « carapau », étaient fortement appréciés. Les « carapaus » pêchés très jeunes étaient surtout consommés par le peuple, comme la morue et les sardines. La population en mangeait deux à trois fois par jour. Alors que le *Mois de mai* (Lisbonne, collection particulière) met surtout en valeur les fromages traditionnels portugais (alors synonymes de prospérité au Portugal), le *Mois d'août* (Lisbonne, collection particulière) centre sa composition sur le thème du vin. Au XVII^{ème} siècle, le porto commençait à bien être reconnu. Mais le vin qui connut une grande renommée fut celui de Madère.

Tous les fruits représentés dans les peintures d'Obidos étaient des produits nationaux. Les figues fortement appréciées des Portugais, et le melon sont les fruits les plus fréquents dans les natures mortes portugaises. Mais de tous les fruits peints, la pastèque blanche portugaise reste le fruit le plus curieux et le plus local. En effet, la pastèque blanche à peau noire, considérée parfois comme un melon et si souvent représentée par Baltazar et Josefa était cultivée à Óbidos. Nous pouvons ainsi la retrouver dans le *Mois d'août*, dans un des tableaux de Washington (Ambassade du Portugal), dans la *Nature morte de fruits et de fleurs* (Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga), et dans la *Nature morte de fruits et légumes* de Baltazar (Lisbonne, collection particulière). Fig.4.

Le sucre est un autre aliment important dans la gastronomie portugaise ; un fait souligné par les écrits du poète portugais Jerónimo Baía. Au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle, le sucre était importé principalement des territoires portugais comme Madère, les Açores, l'île de São Tomé et le Brésil. Les spécialités portugaises à bases de sucre furent largement peintes par les artistes portugais. Les toiles de Santarém (Bibliothèque Ansalmo Braamcamp Freire), 1676, constituent les meilleurs exemples de peintures aux « sucreries traditionnelles portugaises ». Parmi les gâteaux sont représentés notamment des « folares pascais », gâteaux décorés d'un œuf dur offerts à Pâques, et des « pães de ló », gâteaux faits d'une génoise très légère.

La vaisselle de terre cuite, très souvent peinte par Josefa, a aussi l'avantage de documenter la production de céramique portugaise – pour laquelle, les datations sont difficiles – notamment celle d'Estremoz. Mais l'orfèvrerie reste pourtant l'art décoratif majeur dans les natures mortes portugaises. Les artistes d'Obidos suivirent en effet la

tendance du XVII^{ème} siècle, « l'une des périodes les plus originales et les plus fécondes de l'orfèvrerie portugaise », malgré la crise. Le manque de moyens financiers développa en effet l'essence de l'originalité de l'orfèvrerie, accentuée après l'indépendance du Portugal.

Dans les natures mortes portugaises, on retrouve l'orfèvrerie typique du Portugal au XVII^{ème} siècle: une extrême sobriété, des formes dépourvues de décoration sont les caractéristiques des ouvrages en argent lisses ou légèrement ciselés. Cette simplicité très appréciée au Portugal était très rare dans l'orfèvrerie étrangère de l'époque.

La représentation plus ou moins importante des objets, ou les influences stylistiques provenant de l'étranger ne peuvent donc être considérées comme les seules manifestations de l'art de la nature morte portugaise. Comme nous l'avons démontré précédemment, les peintures portugaises figurent en effet des objets exotiques mais dans une dimension vernaculaire. Les œuvres sont ainsi marquées d'un contraste qui s'exprime par une opposition entre microcosme et macrocosme.

Cette analyse des détails et des motifs élaborés par les peintres pour figurer la nature, aux raisons qu'on pourrait croire purement formelles, doivent aussi être mis en consonance avec des projets aux composantes historiques, culturelles et politiques. Ces peintures portugaises sont de véritables descriptions codifiées. Quelle était donc la « volonté d'art » du Portugal dans le domaine de la nature morte ?

B. La nature morte portugaise comme apparence de la société portugaise. Etude sur l'art de mettre en scène l'objet et révélation des sens cachés

Certains détails des œuvres portugaises montrent la volonté de produire des effets de choc culturel. En effet, le caractère national des natures mortes portugaises n'est pas sans implications politiques. Et l'engagement de Baltazar Gomes Figueira dans les mouvements pour l'indépendance en constitue la cause.

Le contexte politique du Portugal au XVII^o siècle est marqué par de nombreuses révoltes contre l'Espagne pour l'indépendance et la préservation de l'intégrité du territoire. On voit ainsi la littérature et la peinture, notamment à travers les natures mortes, se charger d'une dimension politique. Certaines natures mortes de Josefa et de Baltazar témoignent explicitement de cet engagement patriotique. Le *Mois d'avril* (Fig.5) (Lisbonne, Collection particulière, 1668) est le tableau le plus significatif : en mettant en évidence un équipement de chevalier portugais avec une épée à côté d'une bourse d'argent, Josefa rappelle l'importance de l'indépendance du Portugal en 1668 et

dénonce les vanités des pouvoirs. Cette nature morte permet de comprendre le sentiment patriotique des peintres d'Obidos et par conséquent celui de la société portugaise. Aussi, un certain nombre d'objets fortement appréciés au Portugal, jouerait-il un rôle si important dans la vie quotidienne du pays qu'il en deviendrait l'un des traits spécifiques. La valorisation de la production vernaculaire dans les natures mortes portugaises serait alors un hommage aux vertus de l'agriculture et de l'artisanat du pays, et par conséquent une marque de fierté nationale.

La teneur symbolique des natures mortes portugaises se plie aussi aux conceptions chrétiennes. De nombreux indices montrent ainsi combien la nature morte portugaise se superpose à la pensée théologique.

Au cours de mes recherches, l'analyse comparatiste des peintures de Baltazar a permis de mettre en évidence une organisation de l'espace très particulière. En effet, chaque groupe d'objets, clairement distingué par les couleurs, se compose de 2, 3, 4 ou 5 éléments. Les compositions révèlent alors un jeu de répétitions et d'alternance entre les différents chiffres. Cet agencement géométrique et mathématique de Baltazar Gomes Figueira témoigne d'un hommage à la religion catholique. En effet, si les chiffres font probablement référence au Christ, à la trinité ou encore au Père et au Fils, etc., ils nous rappellent aussi la mesure, les nombres, et les poids si souvent cités par Salomon dans « le premier livre des Rois » de la *Bible*.

De plus, dans ses natures mortes de fruits, Josefa a souvent suggéré des références à certaines conceptions religieuses développées dans la littérature portugaise de l'époque. Ces écrits, en mettant en évidence les caractéristiques essentielles de l'homme, permettent ainsi de comprendre les différents sens des oeuvres de Josefa. Dans son traité religieux sur les fleurs et les fruits (BARREIRA, 1622), Isidoro Barreira met l'accent sur une problématique qui associe l'origine naturelle du fruit au produit du travail de l'homme. Les fruits sont alors synonymes d'œuvres. Les bons arbres donnent de bons fruits, comme l'homme de cœur et de bonté produit de bonnes œuvres. Le fruit est amour de Dieu et du prochain, et amène à la vie éternelle. L'espérance en la vie éternelle dans les œuvres de Josefa est notamment symbolisée par la présence constante de fleurs. Dans le traité de Barreira, les fleurs sont l'unique et véritable espérance du monde. Le lys blanc, figuré souvent par Josefa, a cependant une signification particulière. Il est à la fois la représentation du Christ Sauveur du monde et le synonyme de la « saudade » (nostalgie, état de manque). Cette « saudade », en exprimant un manque, révèle aussi l'amour, de Dieu...ou de la patrie. Les traits principaux de la

symbolique des natures mortes portugaises seraient donc d'abord positif : il n'est pas question de vanité mais d'images d'espérance et d'amour. Les deux valeurs primordiales, amour chrétien et amour patriotique, définissent précisément la manière de penser de la société portugaise au XVIIème siècle. Toute l'histoire et la vie quotidienne des Portugais à l'époque se sont organisées essentiellement autour de ces sentiments.

Dans cette dernière partie, la nature morte portugaise est apparue comme un art de mise en scène où les objets, leur organisation ou leur emplacement sont les indices d'une codification établie. Ces peintures sont donc, en même temps que des images de la société portugaise (parce qu'elles représentent les phénomènes de la vie quotidienne portugaise), les apparences du Portugal au XVIIème parce qu'elles induisent la vision du spectateur en erreur. Par le jugement du spectateur, ce type de nature morte, comme apparence, diffère en effet de la réalité. Proposer une explication des apparences, a donc permis d'élaborer les données des sens, de telle sorte que les choses n'aient plus le statut de simples apparences, mais acquièrent celui d'objets de connaissance. Ainsi les natures mortes portugaises ne sont pas faites pour être vues mais pour être regardées car le regard découvre et ouvre quand la vision conditionne.

Conclusion

Le pouvoir de la nature morte portugaise se fonde sur une subjectivité avec laquelle les artistes apportent des témoignages les plus authentiques à l'histoire du Portugal au XVIIème siècle. Plus que de simples représentations naturalistes, ces peintures révèlent ainsi les véritables codes d'une société commerçante, chrétienne et patriotique. Les natures mortes portugaises sont donc les images du quotidien portugais, mais par une codification établie, elles sont aussi l'apparence de la société. En abolissant dans leurs œuvres la frontière entre sujet et objet, les artistes d'Obidos ont donc fait de la nature morte portugaise une œuvre d'art totale dans laquelle la description et l'idéologie se mêleraient.

Par son originalité et ses caractéristiques propres, la nature morte portugaise résiste à la mise en catégorie et aux définitions normatives. Ainsi s'énonce le paradoxe d'un Portugal à la fois ouvert sur le monde et fermé sur lui-même, à la fois proche et séparé de l'Espagne. La vision traditionnelle d'un art portugais modéré semble alors bousculée. La définition des natures mortes portugaises aurait en effet plutôt à voir avec l'antithèse, le paradoxe et l'excès.

Mais une autre problématique se pose : ne doit-on voir dans les natures mortes portugaises qu'un reflet de la société ou aussi une morale adressée à celle-ci ?



Figure 1: Baltazar Gomes Figueira, *La nature morte de pêches et perroquet*, Lisbonne, Collection particulière. CMO/ David Vieira.



Figure 2: Baltazar Gomes Figueira, *Nature morte avec boîtes, pot à eau, vase en terre cuite et fleurs*, vers 1650, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga. Archives photographiques personnelles de l'auteur.



Figure 3: Baltazar Gomes Figueira, *Mois de septembre*, vers 1650, Florence, Musée des Offices. Crédits Dr. Vitor Serrao.



Figure 4: Baltazar Gomes Figueira, *Nature morte de fruits et légumes*, Lisbonne, Collection particulière. M. José Pessoa.



Figure 5: Baltazar Gomes Figueira et Josefa d'Ayala, *Mois d'avril*, 1668, Lisbonne, Collection particulière. Dr. Vitor Serrao.