



HAL
open science

Le portrait d'Azorín par Zuloaga : le sujet égaré dans un miroir à deux faces

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Le portrait d'Azorín par Zuloaga : le sujet égaré dans un miroir à deux faces. Los retratos de Azorín, Nov 2007, Pau, France. pp.99-120. hal-01287638

HAL Id: hal-01287638

<https://hal.science/hal-01287638v1>

Submitted on 3 Jun 2017

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

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

Le *Portrait d'Azorín* par Zuloaga: le sujet égaré dans un miroir à deux faces

Pascale Peyraga

Université de Pau et des Pays de l'Adour, France

El pintor y el poeta (Apólogo)

Un pintor hizo tan prodigiosamente el retrato de un poeta,
que trasladó al lienzo todo el espíritu del poeta.
El poeta se quedó sin espíritu.
Y no pudo ya escribir más.
Azorín¹

Introduction:

Si toute œuvre d'art, activité humaine émise à l'adresse de l'homme, est le reflet et la représentation de celui-ci, nul genre ne signale mieux que le portrait la dimension humaine de la création artistique. Car l'homme ne se contente pas de s'y représenter indirectement et il n'y joue pas seulement un rôle de sujet (de créateur ou de récepteur), mais il s'érige au contraire en objet explicite de la création. Il devient ainsi, en théorie, l'axe de l'œuvre, la matière à traiter. Partant, le portrait s'impose comme un carrefour de subjectivités, la représentation imagée de l'homme convoquant par ailleurs de plus vastes champs d'application, qui révèlent

le rapport de l'être au monde. En témoignent les échanges intellectuels, esthétiques et amicaux entre Ignacio Zuloaga et Azorín, initiés au début du siècle avec la dédicace «Al pintor Zuloaga» de l'article «Los toros»², et qui se prolongèrent durant quelque quarante ans, avant de voir leur aboutissement dans le portrait que Zuloaga fit de son ami en avril 1941. Mais si ce portrait d'Azorín semble indissociable du lien intime tissé entre les deux artistes, plusieurs observations nous poussent à reconsidérer la signification de cette œuvre, bien au-delà de la seule reproduction iconique. En effet, le *Portrait d'Azorín* est l'un des derniers portraits de grand format dans lequel Zuloaga associe figure et paysage, ce qui lui confère une valeur emblématique. En dehors de ce cas particulier, les polémiques créées autour de la «cuestión Zuloaga», à propos de ses représentations de l'Espagne et des Espagnols, laissent envisager que la portée des portraits dépasse amplement celle de la simple reproduction d'une personne. Enfin, cette interrogation ne peut être dissociée de la crise que connut le genre du portrait sous l'impulsion de l'art moderne, qui en modifia la nature de façon substantielle³, le portrait n'étant souvent qu'un prétexte permettant aux artistes d'affirmer leur propre attitude vis-à-vis du monde visible et de l'art.

En fonction de ces données, nous nous proposons de montrer qu'au-delà du simple portrait d'Azorín, ce tableau se construit comme un signe complexe. A travers le jeu entre l'artiste et le modèle, nous verrons qu'il n'est pas uniquement le témoignage d'une reconnaissance réciproque, et que s'il met en jeu l'interaction entre sujet et objet, celle-ci se redouble dans la tension entre intériorité et extériorité, référent et représentation. Nous nous interrogerons aussi sur la date tardive de sa création et constaterons qu'il n'aurait guère pu être peint plus tôt, étant moins élaboré comme une reconnaissance humaine que dans l'optique d'une pleine approbation esthétique.

I. Le sujet Azorín, modèle portraituré et objet d'étude

En décrivant le portrait d'Azorín par Zuloaga (fig. 14), Enrique Lafuente Ferrari évoque

uno de los más sensibles y menos enfáticos que hizo de sus compañeros de generación. Está Azorín de perfil, *abstraído, metido en sí, puro espíritu*. [...] Y hay entre la figura y el fondo como una *distancia infinita, más espiritual que atmosférica*.⁴

Nous sommes frappée, immédiatement, par l'introduction d'une terminologie abstraite qui envahit le commentaire de Lafuente, alors que les études sur le portrait⁵ tendent à définir le portrait pictural à partir d'une ressemblance visuelle, iconique –la représentation visuelle entretenant avec son objet un rapport

analogique—, à la différence du portrait littéraire qui requiert une abstraction mentale, le langage étant fait de signes littéralement abstraits par rapport à ce qu'ils désignent.



fig. 14.- IGNACIO ZULOAGA, *Portrait de José Martínez Ruiz, «Azorín»*, 1941, Madrid, Collection particulière.

Observons donc ce qui, dans le portrait d'Azorín, justifie l'*ekphrasis* de Lafuente Ferrari. Azorín est assis au premier plan, décalé vers la droite par rapport à la table sur laquelle se trouvent des livres semblant s'appuyer contre un mur invisible. Azorín, défini par ces attributs comme un homme de lettres, tient au bout des doigts l'ouvrage dont il est l'auteur, *Pensando en España*. N'étant pas vraiment de profil, ni de trois quarts, son regard échappe à la confrontation directe avec toute autre subjectivité, qu'il s'agisse de celle du peintre ou du spectateur. Derrière ses paupières à demi closes, ses yeux rêveurs ne fixent aucun objet, même si leur orientation nous conduit en diagonale vers la partie inférieure gauche du tableau, à l'instar de l'arête de son nez et de l'orientation de son bras droit qui dessinent une semblable ligne oblique, ligne venant seulement butter sur l'ouvrage précédemment cité.

Sur les côtés, fermant la composition, des rideaux que Zuloaga intercale entre le premier et second plan du tableau. Ce second plan, ou plutôt ce «fond», accueille

l'image d'un paysage aride, qui dessine une ligne d'horizon juste au-dessus des épaules d'Azorín, de sorte que son visage se détache sur un ciel d'un bleu limpide, tout en faisant ressortir à sa gauche, au centre de l'œuvre, les ruines d'un château perché sur une hauteur. Observons un instant les bases de ce monticule: à gauche comme à droite, elles semblent s'interrompre au moment où elles atteignent la ligne du rideau. Mais que trouvons-nous entre le premier plan et le fond? Rien... ou plutôt, pour reformuler la question de façon plus adéquate, comment et pourquoi passe-t-on de l'espace douillet du bureau à celui, aride et rocheux, associé par Lafuente à celui du plateau castillan? Il semble que nous nous trouvions là face à une incohérence formelle, visuelle ou, du moins, perspective. Car ce fond n'en est pas un au sens traditionnel du terme, si l'on considère les règles de la *perspectiva artificialis*, qui a imposé, depuis la renaissance, ses normes à l'art occidental. Il n'est pas de plan intermédiaire, et tout se présente avec la même densité, la même transparence dans la lumière castillane. De fait, la composition d'ensemble, tout en jouant sur l'analogie du modèle, s'extrait de l'illusion de la perspective, tant géométrique qu'atmosphérique.

Les deux lieux décrits n'appartiennent pas à un même espace; ils ne sont pas continus mais contigus. C'est pour cela qu'on ne peut pas «passer» de l'un à l'autre, et c'est aussi pour cela qu'on ne peut pas se représenter, ni penser, de façon cohérente, l'unité spatiale du tableau. Il y a deux lieux, juxtaposés et tenus ensemble par la seule surface du tableau. Ce que nous avons interprété comme un «rien» est, en fait, un entre-deux lieux que le simple regard n'est pas apte à combler et qui introduit une rupture dans le code de l'image. Dans tous les cas, le lien entre premier plan et fond procède d'un mouvement de la pensée qui, seul, peut établir un lien entre ces plans discontinus, ce qui relègue le regard, primordial dans l'appréhension d'un art plastique, à une fonction subalterne, annexe.

Récapitulons: il y a une disjonction visuelle entre espace intérieur et espace extérieur, le lien ne pouvant être rétabli que par une activité intellectuelle; or, quel élément, nous l'avons vu, apparaît comme le prolongement du regard défaillant? Le livre –qui plus est constitué comme une somme de signes– recèle la clef du tableau, ouvre la porte des sens, celle du passage du premier plan au fond. Pris dans son sens littéral, le titre du livre, *Pensando en España*, offre un premier niveau d'interprétation. Il se réfère à une activité mentale, que l'on ne peut qu'associer à la posture méditative d'Azorín: le paysage du fond serait alors une image de l'Espagne, fruit de sa pensée projetée sur l'espace de représentation. Le tableau synthétiserait donc les capacités potentielles du portrait, qui vise non seulement à représenter les traits physiques d'une personne mais aussi à signifier l'état d'esprit du modèle, si l'on s'appuie, entre autres, sur la définition qu'Etienne Souriau donne du portrait dans son *Vocabulaire d'Esthétique*:

Au sens général, représentation d'une personne [...] Dans les arts plastiques, [...] le portrait est déjà interprétation et transcription, donc choix, pour *rendre l'apparence extérieure* d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Bien qu'uniquement visuel, le portrait *peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle*, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de la physionomie, etc.⁶

Ainsi, s'il n'est guère surprenant de voir le portrait associer les deux pôles de l'apparence et de l'essence du portraituré, il est plus intéressant de constater, dès maintenant, que la composition de l'œuvre s'en fasse l'écho, et génère un discours méta-iconique en reproduisant dans sa structure les fondements matriciels du portrait liés, à plusieurs titres, à l'extériorisation d'une intériorité, extériorisation que signifie de façon explicite l'étymologie du terme. Si Roque Barcia⁷, faisant appel à la base latine *re-traho*, souligne la capacité du portrait à reproduire, à travers l'imitation, une réalité servant de modèle, nous préférons mettre en exergue l'une des implications de cette étymologie soulignée par Steffano Zuffi:

La palabra 'retrato' deriva del latín re-traho, y tiene un recorrido etimológico muy parecido al del término análogo 'portrait', derivado de pro-traho. En ambos casos la traducción exacta del latín indica la acción de 'sacar fuera'.⁸

Il s'agit donc, avec le portrait, de générer un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, de «faire sortir de» ou d'«attirer à soi», de révéler l'essence du portraituré. Et il est d'ailleurs surprenant de constater avec quelle intuition Azorín, dans le chapitre des *Memorias inmemoriales* intitulé «Iconografía», met en avant cette même capacité du portrait à extraire l'essence des modèles, à les faire «sortir d'eux-mêmes»:

—¿Y por qué quieres que hable de los retratos que me han hecho?

—Para saber si sabes la semejanza o desemejanza del retrato con tu persona. [...]

¿Parecido o no parecido en Zuloaga y en Vázquez Díaz?

—No importa el parecido físico; sí el moral. Moralmente sí *podemos salir, no mucho, de nosotros mismos*. Y yo creo que Zuloaga y Vázquez Díaz han puesto en sus retratos la atmósfera espiritual que todo retrato debe tener.⁹

Mais ce mouvement d'extraction n'implique pas tant le modèle que celui qui l'a choisi comme tel, la structure révélée appartenant au moins autant à Zuloaga qu'à Azorín. Car le portrait implique non seulement une reproduction iconique mais aussi la reconnaissance préalable d'un modèle, une réduction de la distance entre l'autre et soi-même, entre le peintre et son modèle.

Et avant de passer, justement, au sujet portraiturant et à sa présence dans l'œuvre, nous reviendrons un instant sur l'ouvrage de *Pensando en España*, dont nous sommes loin d'avoir épuisé la fonction dans le *Portrait d'Azorín*. Donnant un contexte à la scène représentée, puisqu'il fut écrit en 1939, il ouvre sur de

nouvelles interprétations. Il n'est pas fortuit que le titre de *Pensando en España* suggère une distance, morale ou géographique, vis-à-vis de l'Espagne, car il fait référence à la période où Azorín vivait à Paris, entre 1936 et 1939. Si, au moment où le portrait fut réalisé, en 1941, aussi bien Azorín que Zuloaga étaient revenus en Espagne, il ne fait pas de doute que l'œuvre matérialise le souvenir nostalgique de l'exilé et, plus encore, la réduction psychique de la distance entre ces deux espaces non continus que sont Paris et le plateau castillan¹⁰. De fait, *Pensando en España*, titre d'une œuvre de l'exil, recrée un chaînon manquant, abstrait, entre le premier plan et le fond, apparaissant comme le lien médiat entre l'attitude méditative d'Azorín et le paysage situé derrière celui-ci, entre le lieu physiquement occupé et le lieu rêvé. En esquissant le portrait d'Azorín, Zuloaga a ébauché un bref récit, dont le caractère fictif ne pouvait faire aucun doute et que nous formulerons en ces termes: «Lorsque Azorín pense, mélancolique, à l'Espagne, surgit dans son esprit un paysage de Castille». Mais si le spectateur peut décomposer cette fiction, il n'est toutefois pas invité à y entrer, cette structure imaginaire étant fermée sur elle-même, nous conduisant dans une forme de specularité d'Azorín à Zuloaga et de Zuloaga à Azorín.

II. L'artiste e(s)t le modèle? Deux subjectivités face-à-face

Nous avons montré que la composition du *Portrait d'Azorín* jouait sur la tension entre intériorité et extériorité, rendant visible les pensées d'Azorín, tout en mettant en évidence le processus mis en branle par le portrait. Mais ce jeu entre intériorité et extériorité a beau illustrer la situation référée –l'écrivain exilé en train de méditer et de se représenter sa vision de l'Espagne–, il concerne au moins autant l'émetteur du portrait, le peintre, que le sujet portraituré. En effet, l'idée de représentation suppose de la part du sujet descripteur la reconnaissance d'un modèle préalable, qui est toujours la représentation mentale d'une première réalité extérieure et qui implique le passage entre le monde extérieur et la conscience humaine. C'est à partir de ce modèle que la représentation peut être menée à son terme, conséquence d'une intériorisation indissociable d'une extériorisation ultérieure de la part du sujet-artiste. En ce sens, le portrait est la rencontre de deux subjectivités, et se définit en termes de médiations, comme «une relation de regards plus ou moins fantasmée entre l'artiste, le modèle et le regardant»¹¹, l'image figée n'étant que le signe ultime de cette relation.

Or, si nous avons déjà constaté que Zuloaga construisait un discours interprétatif d'Azorín, par le recours à une construction mentale, nous ne pouvons mesurer la place occupée par le peintre lui-même dans ce portrait sans évoquer les rapports qu'il entretient avec ce même genre.

Nous rappellerons d'abord que si Ignacio Zuloaga développa une intense campagne de portraitiste «mondain» entre 1908 et 1918, donnant naissance à l'image d'un Zuloaga «commercial», il refusa souvent d'accepter des modèles qui n'éveillaient pas d'émotion en lui, et les nombreux portraits de ses proches révèlent la charge affective présente dans ses portraits. Est significative, à cet égard, l'entrevue donnée à Catherine Sprohenle pour *The Saturday Evening Post*, dans laquelle il expose sa conception du portrait:

Cuando pinto un retrato, lo que me interesa, en realidad, es hacer un cuadro. Si al que lo ha encargado no le gusta, le digo inmediatamente: no vale la pena, me lo quedo; yo he pintado un cuadro, que es lo mío, y un retrato es un cuadro en el que la figura es una determinada y nada más; pero para el parecido están los fotógrafos.¹²

Ainsi pour Zuloaga le portrait ne s'épuise-il pas dans la représentation du personnage, celle-ci n'étant qu'une «determinada y nada más». Cette conception du portrait justifie que Zuloaga ait recours à des temps de pose très variables en fonction des modèles, la durée des séances étant d'autant plus courte que l'osmose avec le modèle était grande. Or on sait, selon un témoignage de Lafuente Ferrari, présent le jour où Zuloaga entreprit le portrait d'Azorín, que le peintre n'exigea de lui qu'un temps de pose minime, sachant pertinemment quelle image il voulait donner de lui.

Après avoir réalisé la tête d'Azorín sur une feuille, il la transféra ensuite sur la toile afin d'en extraire l'essentiel. L'image d'Azorín est celle que véhiculent traditionnellement les photographies et les caricatures, l'image ascétique de l'écrivain replié sur lui-même, qu'accentue Zuloaga en faisant que le regard d'Azorín ne puisse pas rencontrer celui du spectateur. Tout autant qu'une image véridique, cette image est celle qu'Azorín transmet de lui-même dans ses écrits, une vision construite, littéraire, et sur laquelle nous reviendrons puisque c'est aussi cette vision littéraire qui conditionne, pour partie, la présence du paysage dans le tableau. Et c'est avec le paysage justement, avec la composition du tableau, que l'empreinte de Zuloaga s'impose nettement. Certes, ce paysage se justifie par rapport au «sujet Azorín», puisqu'il renvoie à son attachement pour le paysage castillan, présent dans nombre de ses œuvres. Mais en 1941, quand Zuloaga peint le portrait d'Azorín, la composition adoptée, qui associe deux lieux disjoints, est avant tout la marque de fabrique de Zuloaga, et le portrait d'Azorín est l'un des derniers tableaux dans lequel il applique cette formule de l'œuvre double inaugurée en 1897, avec son *Autoportrait en tenue de chasse*. Basée sur un contrepoint entre figure et paysage, cette constante suppose en outre un décentrage des figures, reléguées sur les côtés de façon à ouvrir la composition sur le paysage. Appliquée à des personnages connus ou anonymes, cette formule scelle, avec *Le nain Gregorio, le porteur d'outrés* (1907, 127 x 124 cm, Saint Pétersbourg) ou encore *Femmes de*

Sepúlveda (1909, 180 x 210 cm, Mairie d'Irún, Guipuzcoa) (fig. 15), l'indissociabilité de l'homme et du paysage, la création de paysages de l'âme.

Nous voilà bien avancée. Dans le portrait d'Azorín, le paysage du fond ne serait-il qu'un caprice de Zuloaga, l'expression de sa manière? Et Azorín dans tout cela?



fig. 15.- IGNACIO ZULOAGA, *Femmes de Sepúlveda*, 1909, 182 x 213 cm, Mairie d'Irún, Guipuzcoa.

Nous sentons bien que le paysage se constitue en nœud de lecture de ce portrait, qu'il crée un pont, une interface entre Azorín et Zuloaga. Sa présence, justifiée par rapport à la place qu'occupe la Castille dans les récits d'Azorín, l'est aussi par rapport à Zuloaga. Quoi d'étonnant à cela, d'ailleurs, quand le paysage de Castille est un thème de la génération de 98, commun à Zuloaga, Unamuno, Baroja et Azorín, se trouvant au centre de leurs préoccupations esthétiques et idéologiques? De Zuloaga, Unamuno affirmait que ses paysages étaient le prolongement de l'homme¹³, que l'«âme» des hommes castillans était dans ses paysages¹⁴. De même en va-t-il pour Azorín qui, considérant la capacité du paysage à évoquer la sensation des choses

invisibles, est en parfaite harmonie avec la célèbre phrase de Amiel: Si «un paysage [réel] est un état d'âme, il doit pouvoir être représenté dans un paysage peint»¹⁵ –ou décrit, ajouterons-nous–. Le paysage serait donc le point commun entre les deux artistes, la reconnaissance de l'un par l'autre étant liée à la possibilité pour chacun de se projeter sur le paysage. Finalement, le dialogue entre les deux artistes ne se fait pas directement, ne donne pas lieu à un véritable face-à-face. Si le portrait d'Azorín renvoie à Zuloaga, ce n'est pas à travers un regard frontal, le regard d'un artiste plongeant dans le miroir de l'autre, mais à travers un regard biaisé, qui passe par des termes médiats, des terrains de rencontre qui ne peuvent faire l'économie du paysage ou du livre ou, plus encore, de l'action conjuguée du paysage et de la littérature.

III. La rencontre de deux esthétiques

S'il y a un processus de reconnaissance, ce n'est donc pas simplement entre deux individus, entre deux amis qui se respectent, ce que confirment aussi bien les éléments intrinsèques qu'extrinsèques de l'œuvre. D'une part, si ce portrait avait simplement signifié la reconnaissance d'une amitié, Zuloaga l'aurait réalisé depuis bien longtemps, lui qui multiplia les portraits de ses amis artistes au cours des années 1910-1930¹⁶, époque à laquelle il entretenait déjà des liens d'amitié avec Azorín¹⁷. D'autre part, les propres éléments du tableau nous détournent de celui qui, d'après le titre, en est le centre: rappelons en premier lieu que la figure de l'artiste est décalée par rapport à l'axe médian du tableau. Sous l'action du décentrement, c'est aussi le sujet du tableau qui se déplace: le modèle se subordonne au paysage, laissant s'imposer au centre du tableau les ruines du château de Jadraque... Pas totalement éclipsé, il est présent, en marge, donnant à voir, en plein cadre, le produit d'une activité qui reste à définir. Revenons donc à la question de base. A quoi le tableau fait-il réellement référence? Nous en étions restée à un rapport de l'homme au paysage, semblable chez Zuloaga et chez Azorín. Nous passons donc d'une première fiction, «Azorín, mélancolique, se représentant l'Espagne depuis son exil français», à une autre interprétation, plus abstraite, englobant aussi bien le peintre que son modèle: «le paysage, prolongement de l'âme humaine». Mais ce n'est pas si clair: là encore, une objection s'impose. Si tel était le discours du tableau, rien n'aurait empêché Zuloaga de le peindre avant. Or, nous avons l'intuition que jamais Zuloaga n'aurait pu réaliser ce tableau plus tôt. L'expérience de l'exil est indéniable, mais elle ne suffit pas. Il faut, encore, pour reconstituer la stratégie de Zuloaga, revenir:

- sur la composition et l'élaboration du tableau
- sur les relations entre les deux artistes
- sur l'ensemble de l'œuvre de Zuloaga

Donc, reprenons: nous n'avons pas suffisamment pris en compte un aspect capital du tableau, lié à l'apport de la figure même d'Azorín par rapport à une composition maintes fois éprouvée: c'est un écrivain –qui écrit aussi des critiques d'art–. Zuloaga essentialise cet aspect, le rend emblématique en l'entourant de livres, le saisissant dans une activité mentale, dans son rapport avec le paysage. Or, pour tout artiste, ce rapport entre l'être et le monde se manifeste dans l'art et prend forme dans le développement d'une esthétique particulière. Ainsi, lorsque le portraituré est un artiste, la composition s'enrichit d'une valeur ajoutée, et acquiert un niveau de communication additionnel.

C'est aussi en considérant ce niveau de communication, lié à l'univers de l'artiste, à son esthétique, que nous examinerons les conditions d'élaboration du tableau. Nous sommes en 1941; Azorín a soixante-huit ans, Zuloaga, soixante et onze. Deux hommes d'âge avancé, mais surtout, deux artistes parvenus au bout de leur cheminement créatif. Jusqu'à présent, nous nous sommes attardée sur le regard de Zuloaga sur Azorín, tout en précisant que tout portrait impliquait un processus de réflexion, voire de réflexivité dans le cas d'un artiste perçu par un autre artiste. Or, la vision d'Azorín sur Zuloaga, élaborée dans une quinzaine d'articles s'échelonnant globalement entre 1910 et 1941¹⁸, est marquée par une évolution profonde. Ce renversement est rendu palpable par la comparaison entre l'un des premiers articles consacrés à Zuloaga, en 1910, «La España de un pintor»¹⁹ et son pendant de 1939, «El pintor de España»²⁰, ainsi que dans le renversement spéculaire subi par le titre. En 1910, Azorín nie l'aptitude de Zuloaga à synthétiser l'Espagne et rejette la proposition selon laquelle «se dice que el pintor Zuloaga es el pintor de España», restreignant par le titre de «La España de un pintor» la propension du peintre à tendre vers l'universalité. Surtout, Zuloaga ne donne pas de l'Espagne, selon lui, une image véritable mais une représentation partielle et fautive²¹.

Ce jugement critique subit un infléchissement significatif dans les articles de 1912²² et de 1917²³, dans lesquels il concède à Zuloaga une capacité à se dégager d'une vision superficielle pour atteindre l'essence de l'Espagne. Mais perce toujours le reproche selon lequel la réalité seconde que cherche le peintre n'est jamais qu'une vision littéraire de l'Espagne, artificiellement construite:

La fórmula de nuestro Zuloaga es ésta: nada de realidad *tal como es*; estudiemos los grandes maestros; expresemos, no la primera y ostensible primera realidad, sino una *segunda realidad*.²⁴

Zuloaga –según nos advierte Frenzi– toma numerosos apuntes, sí, pero no son apuntes *gráficos*, sino *literarios*. Su procedimiento es análogo al de un novelista.²⁵

Ce caractère «littéraire» de l'œuvre de Zuloaga a de tout temps été remarqué par les critiques, parmi lesquels Manuel Abril²⁶, qui a commenté la manière dont Zuloaga puisait dans les musées et dans les livres afin d'élaborer sa conception de

l'Espagne. Ce qui est plus étonnant, c'est qu'Azorín condamne une esthétique qui pourtant est la sienne. Nous touchons du doigt la grande contradiction du monovéran, finement analysée par E. Inman Fox: tout en promouvant une esthétique empirique du prosaïque, sa propre sensibilité domine la manière dont il interprète le monde externe, jusqu'à faire perdre à la réalité observée sa valeur objective:

Aunque pueda parecer paradójico, el hecho es que Azorín, el llamado artista del detalle, de lo cotidiano, de lo vulgar, llega a desrealizar el mundo externo a través de su esfuerzo por minimizar sus relaciones temporales y espaciales de tal punto que todo tiende a quedar en una descripción de la misma experiencia de conocer. Poniendo así el mundo real «a distancia» o «entre paréntesis», practica una especie de reducción fenomenológica.²⁷

Surtout, il apparaît que les choses décrites par Azorín n'appartiennent que rarement à une réalité concrète ou appréhendée par les sens. Les villages vétustes, les paysages d'Espagne dont il parle tant, sont des images trouvées dans d'autres textes écrits (dans des œuvres littéraires ou historiques, des encyclopédies...), et quand il observe la réalité, un texte littéraire vient nourrir l'interprétation de cette réalité²⁸. C'est ainsi qu'Azorín, au lieu de peindre les choses finit, par dépeindre l'idée qu'il s'en fait. Il en résulte que le véritable «objet» contemplé par Azorín n'est plus la réalité de l'Espagne, la référence constante à la littérature dans son œuvre transformant celle-ci en littérature sur la littérature, et son discours en discours métalittéraire. Paradoxale, donc, est la position qu'il adopte face à un Zuloaga «littéraire», donnant à voir une réalité seconde, et beaucoup plus cohérent est le virage qu'il prend après 1939. C'est l'exil parisien qui détermine le rapprochement esthétique et définitif dans «El pintor de España», l'éloignement faisant évoluer la vision d'Azorín qui se rapproche de celle de Zuloaga, immuable au fil des ans. «El pintor de España», article qui fut ensuite repris pour servir d'Epilogue à *Pensando en España*, révèle l'aboutissement de ces deux trajectoires en un même point, à travers un dialogue dans lequel se confrontent les expériences de deux hommes d'âge mûr, Azorín et Zuloaga:

–En París al cabo de tres años de constante París, he acabado de ver yo a España – dice el otro caballero–. Sólo cuando he estado fuera de España he sentido con toda intensidad a España.

–¿Es usted o soy yo el que está hablando? Porque a mí me ha sucedido lo mismo. De este estudio ha salido mi España. Y no hubiera podido salir, tal como es, de un estudio español.²⁹

Le changement perçu par Azorín est durable, l'écrivain reprenant les mêmes idées, sous une autre formulation, dans *París* (1945)³⁰ et dans les *Memorias inmemoriales* (1946)³¹, œuvres dans lesquelles il conclut sur la concorde sincère entre les visions intérieures des deux artistes, enfin établie en 1939:

*Tres años sin visión material, sí imaginativa, de la realidad española. Al volver a España me dió su rostro, de pronto, la verdad de la pintura de Zuloaga. [...] La visión interior que yo tenía de España enlazaba con la visión de Zuloaga.*³²

L'exil est bien au centre de la problématique du tableau, non pas uniquement pour les raisons humaines pressenties mais surtout pour des raisons esthétiques, dans la mesure où il est à l'origine de l'évolution d'une sensibilité, d'une conception de l'Espagne et, plus largement, du rapport entre l'artiste et le monde («la realidad circundante es una creación del artista»). Mais si la correspondance artistique est enfin atteinte en 1939, et verbalement explicitée par Azorín, peut-on dire que le tableau, par sa composition, soit aussi la manifestation de cette rencontre esthétique?

C'est en revenant au point de départ que les choses s'organisent. Zuloaga a inventé une fiction et le caractère fictif de la mise en scène, on ne peut plus artificielle, théâtrale, ne fait pas de doute. Il y reprend une composition qui est devenue sa marque de création mais qui s'enrichit, dans le cas présent, d'un jeu entre intériorité et extériorité. Celui-ci reproduit le mécanisme d'élaboration du portrait et, plus largement, celui de la création artistique qui finit par prendre le dessus sur le thème du portrait. En effet, nous avons vu que la composition, par sa spécificité, remettait en question la fonction centrale de l'être représenté et problématisait le sujet du tableau.

De surcroît, l'absence de continuité spatiale entre les deux lieux du tableau, déjà analysée à un premier niveau, fait du paysage une sorte de «tableau dans le tableau». Or, selon André Chastel, quand le peintre peint «un tableau dans le tableau», celui-ci présente souvent le «scénario de la production»³³. Ce processus est accentué par le fait que l'écrivain, Azorín, est présenté dans son cabinet de travail, ce qui a souvent été interprété –et l'on peut repenser au célèbre portrait de Zola par Manet (1868)– comme un autoportrait dévié du peintre dans son atelier: il se met en abyme dans la mise en scène de l'écrivain, il tente de saisir sur le vif les mystères de la création. Mais cela va plus loin, car dans le cas présent, Azorín n'est pas «dans» le tableau mais est peint «sur» le tableau. Il est sur son bord, à la limite entre son espace fictif et l'espace réel d'où nous le regardons. Il est maintenu en cet endroit, en cet entre-deux, grâce au rideau de droite dont les deux parties, déployées sur deux plans, enserrent la silhouette d'Azorín et la maintiennent sur le bord du tableau, sur la limite de l'espace de représentation. Cette disposition du rideau n'est pas sans conséquence sur la définition de la figure d'Azorín: la partie inférieure le projette sur la surface du tableau, semblant presque l'en exclure, pour le maintenir dans l'espace du spectateur, donnant alors à voir, grâce à la composition, la tension entre l'espace du réel et l'espace fictionnel. Mais la figure d'Azorín n'en demeure pas moins représentation, étant sans épaisseur, écrasée entre les deux plans rapprochés du rideau. S'établit alors une gradation, une hiérarchie dans la composition du tableau puisque le paysage

présent derrière lui a un degré de fictionnalité plus élevé, puisqu'il est représentation fruit d'une représentation, étant le produit de la figure d'Azorín peinte dans le tableau. L'on est tentée de déduire, en observant le processus induit par le tableau et en repensant aux caractéristiques esthétiques d'Azorín et de Zuloaga, que ce que l'on nous donne à voir, ce n'est pas tant un paysage dont le référent serait la nature, qu'un paysage dont le référent est déjà une représentation, qu'elle soit littéraire ou picturale, qu'elle appartienne à Azorín ou à Zuloaga. Nous disons à Azorín ou à Zuloaga, car le *Portrait d'Azorín* étant à la fois matérialisation du processus créatif et reprise explicite de la «maniera de Zuloaga», la translation nous conduisant de l'acte créateur d'Azorín à l'acte créateur de Zuloaga n'en est que plus aisée, le *Portrait d'Azorín* devenant paradigmatique de l'activité créatrice. Ce paradigme, ce modèle reproductible sous-jacent à l'œuvre l'extrait des strictes contingences, et nous autorise à résumer la fiction du tableau par cette phrase simple: «Zuloaga a représenté le processus de création». Mais il manque encore à confirmer le dernier point de notre hypothèse selon lequel ce processus de création se redouble –la création ayant pour référent une représentation– pour retrouver la petite histoire mise en scène par le tableau.



fig. 16.- IGNACIO ZULOAGA, *Portrait de Maurice Barrés*, 1913, 203 x 240 cm, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou.

Faisons appel, pour ce faire, au corpus zuloaguien. Nous remarquons d'abord que, si l'on y retrouve régulièrement la composition figure/fond, celle-ci ne s'applique que rarement à des artistes, ne venant pas systématiquement servir la thématique de la création. Les seules exceptions, quasiment, figurant à côté du *Portrait d'Azorín*, sont les portraits de l'écrivain argentin Enrique Rodríguez Larreta (1912) et du français Maurice Barrès, amis de Zuloaga en France. Zuloaga fit le portrait de Barrès en 1913 (fig. 16), un an après la publication par celui-ci de *Greco ou le secret de Tolède*, Enrique Larreta ayant, quant à lui, publié *La gloria de don Ramiro*, œuvre dédiée à son ami Zuloaga, en 1908. Or, les productions artistiques de Barrès, Larreta et Azorín révèlent des points communs, tous ces artistes étant maîtres dans l'art des associations subjectives entre paysage et état d'esprit. Par ailleurs, dans *La Gloria de don Ramiro*, qui a comme décor la Avila des temps de Philippe II, Larreta guide le lecteur dans une galerie peuplée des portraits de Vélasquez, du Titien, du Greco, et Maurice Barrès, dans *Le Greco ou le secret de Tolède*, adopte lui aussi une attitude littéraire face au monde, par le recours aux nombreuses références artistiques à travers lesquelles il dessine Tolède. Comment, alors, ne pas interpréter les deux fonds d'Avila et de Tolède, présents derrière chacun d'eux dans les portraits faits par Zuloaga de la façon suivante: Cette Avila et ce Tolède sont, certes, des paysages de l'âme, mais ce sont, avant tout, des représentations de représentations, les représentations de cette «réalité seconde» chère à Zuloaga, des images cherchant à imiter, non pas le réel, mais des représentations éminemment culturelles. De même en est-il pour le paysage peint derrière Azorín, qui n'est jamais que la représentation picturale des paysages littéraires de Castille qui peuplent son univers narratif.

Par conséquent, le monde réel disparaît comme référent et, par ailleurs, le sujet (le modèle du portrait) n'est plus perçu comme tel mais uniquement dans sa relation avec un univers de représentation, dans son activité créatrice. Il n'est donc plus «sujet représenté» mais «moteur de la représentation», représentant –de plus– un objet qui n'est pas issu du réel mais d'un univers imaginaire.

Tout bien considéré, la rencontre entre Zuloaga et Azorín est avant tout celle de créateurs, de deux esthétiques fondées non pas sur la reproduction de référents réels mais de référents fictionnels. Ainsi, le *Portrait d'Azorín* est, plus que le miroir d'un «Je» se cherchant à travers le miroir du monde, le fruit de deux miroirs conjugués, ou d'un miroir à deux faces, le miroir de Zuloaga cherchant Azorín à travers ses images du monde, et vice versa. Voici enfin la phrase élémentaire que nous cherchions: «Zuloaga a représenté le double processus de la création» ou, plutôt, et comme nous allons le voir, «Zuloaga a représenté le mirage de la création».

IV. Le sujet égaré dans un miroir à deux faces

Malgré le statisme, l'immobilité apparente la composition, celle-ci nous entraîne dans un mouvement sans fin, puisqu'elle invite à un retour de l'œuvre sur elle-même en même temps qu'elle nous projette en dehors d'elle, lorsqu'elle se redouble dans les références intraiconiques des portraits de Barrès et de Larreta. Surtout, elle engage à un échange permanent et réciproque entre l'activité artistique du peintre et celle de l'écrivain, à la confrontation des représentations picturales et verbales. Cette projection de l'une dans l'autre, si souvent désirée par Azorín³⁴, est mise en pratique par Zuloaga lorsqu'il reconstitue, dans son tableau, de façon symbolique, le processus de création d'Azorín et qu'il rend visuel –par l'inclusion de l'image de *Pensando en España*– la production verbale d'Azorín, procédant à la façon d'une *ekphrasis* –en quelque sorte inversée– dans la mesure où il met les choses «sous les yeux». Et s'il n'est pas anodin que l'espace plastique accueille en son sein du langage et produise une confluence interne entre texte et image, entre la production de l'écrivain, Azorín, et celle du peintre, Zuloaga, cette inclusion produit une onde de choc puisqu'elle enjoint le spectateur à un retour intertextuel vers l'ouvrage cité, *Pensando en España* (fig. 17).

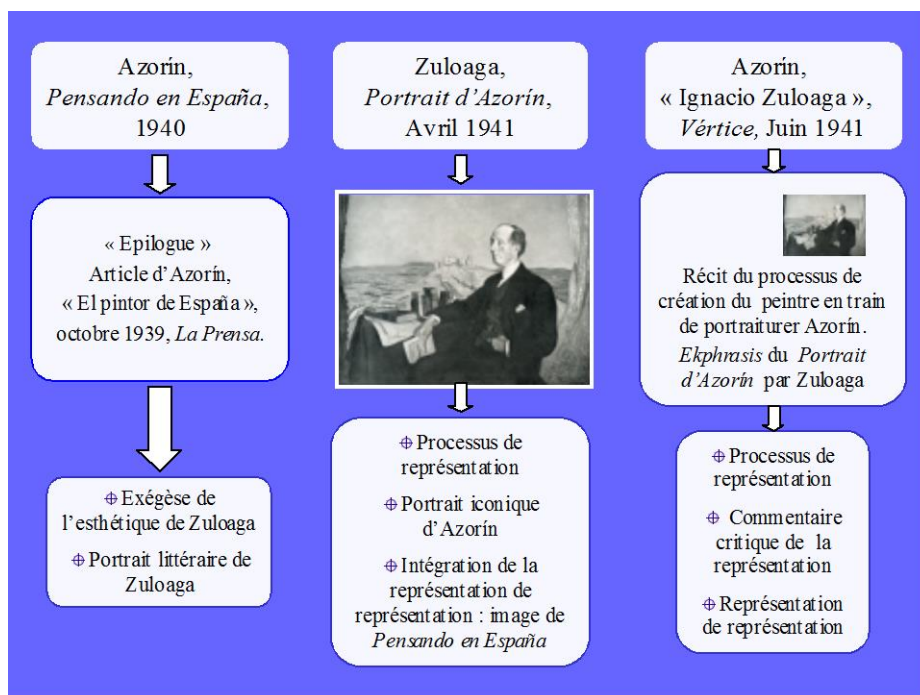


fig. 17.- Un métalangage pluriel: *ut pictura poesis...*

fig.

Or, souvenons-nous que celui-ci s'achève sur un épilogue qui n'est autre que la reprise de l'article précédemment cité, «El pintor de España», significativement consacré à Zuloaga: Azorín y réalisant l'exégèse de l'esthétique de Zuloaga et concluant ses propos sur la description d'un Ignacio Zuloaga mélancolique, «sentado en el bajo diván, que escucha con la cabeza gacha, casi oculta entre las manos», il se crée une translation de l'activité de l'écrivain à celle du peintre, du tableau de Zuloaga à l'article d'Azorín, qui conjugent l'un et l'autre l'image de l'artiste à celle de sa production, produisant un double métalangage. De fait, le jeu intertextuel nous confirme dans la compréhension de l'interprétation du tableau de Zuloaga conçu en réponse à l'évolution critique d'Azorín. Au-delà de l'accord entre les deux artistes, il nous conduit sur le chemin du rapprochement entre les arts, vers le concept du *ut pictura poesis* (il en est de la poésie comme de la peinture), mais pas dans le sens envisagé par les arts depuis la récupération de la formule incluse dans l'*Epître aux Pisons*, qui plaçait ces deux «Sisters arts» dans une même perspective de la *mimésis*, d'imitation de la nature: ici, ce qui est clairement représenté dans les deux arts, ce n'est pas un être ou une chose mais leur représentation: ce n'est pas la nature, mais le paysage, ce n'est pas Azorín, mais la représentation que Zuloaga s'en fait. Imiter l'imitation, produire une connaissance, non de l'objet, mais de la fiction d'objet, tel est le travail esthétique que poursuivent les deux artistes, qui finissent par en perdre tout contact avec le référent du réel. Car si la création de l'écrivain se projette dans le miroir d'un autre art, par une représentation picturale à la fois transitive (elle donne à voir l'objet décrit) et spéculaire (elle emblématise le travail esthétique de l'écrivain), la création du peintre se trouve à son tour récupérée par la littérature, Azorín prolongeant en juin 1941, dans un article intitulé «Ignacio Zuloaga»³⁵, la dialectique de renvoi permanent entre peinture et littérature, entre le portrait du peintre et celui de l'écrivain, de façon à créer, à distance, un retour continu de l'un vers l'autre. Il n'est pas anodin d'y observer, dans un premier temps, la convergence du texte et de l'image, grâce à l'inclusion révélatrice, en marge du texte, de reproductions de portraits réalisés par Zuloaga –parmi lesquels celui d'Azorín–, inclusion qui répond bien entendu à celle, dans le *Portrait d'Azorín*, de l'image de *Pensando en España*, ouvrage évoquant le personnage de Zuloaga. Les similitudes vont plus loin, Azorín s'étant ingénié à tisser un réseau de correspondances en miroir entre le tableau de Zuloaga et son propre texte: ainsi, l'action se déroule, elle aussi, dans le lieu emblématique de la création, l'atelier d'Ignacio Zuloaga et l'article retrace le processus de création du peintre, en train de réaliser, qui en aurait douté, le portrait d'Azorín, dont le résultat est ensuite décrit par l'écrivain lui-même. Nous sommes donc placée, une fois de plus de plus, devant un redoublement multiple de la représentation, l'article donnant à voir, au sens propre, une première représentation de représentation –la reproduction photographique du *Portrait d'Azorín* par la revue *Vértice*–, puis une narration du

processus de représentation et nous offre enfin l'*ekphrasis*, le commentaire critique réalisé à l'issue de cette production. Finalement, si ces deux œuvres n'engagent pas, cela va sans dire, à un contact avec l'univers réel, elles ne laissent pas non plus le spectateur ou le lecteur s'attarder sur un univers de représentation, le maintenant sur l'entre-deux de l'œuvre absente, qu'il s'agisse d'une œuvre en cours de création ou d'une œuvre dont on nous donne un commentaire forcément déficient, la dialectique du renvoi permanent, lié à l'altérité du pictural et du verbal, amenant à la conclusion que la traduction de l'un dans l'autre est impossible.

Nous aimerions à présent revenir sur le thème initial qui était celui du portrait d'Azorín. Nous serions-nous à ce point éloignée du genre du portrait que nous aurions définitivement perdu la trace du modèle, égaré dans le miroir à deux faces de la représentation? Ce serait faire fi de la fonction première du portrait, ou du moins la plus ancienne, présente dans l'Égypte antique³⁶, à savoir sa fonction funéraire, commémorative ou mémorielle, par laquelle le portrait vise à assurer au défunt une vie dans l'éternité. De fait, se faire portraiturer se nourrit d'un paradoxe sous-jacent, celui de la conscience indéniable de la mort confrontée au désir de survivre au temps par son effigie, de transmettre ses traits à la postérité, de vaincre l'éphémère pour tendre vers l'éternité. Et si la recherche de l'infini est peut-être signalée dans le tableau par ce ciel étonnamment bleu³⁷ caractéristique des dernières années de Zuloaga, elle semble définitivement frustrée par le schéma d'un monde de représentation qui demeure fini, clos sur lui-même, et surtout par la présence de la mort qui perce derrière le visage d'un Azorín vieillissant, arrivé au terme de sa production romanesque. Au-delà de la finitude de l'individu ou de l'artiste, et plus encore que l'égarement du sujet dans le labyrinthe de sa propre création, c'est la fin du sujet que nous percevons derrière le portrait d'un artiste connu. Il se pourrait bien en effet qu'à la présence du sujet se substitue celle de l'univers de représentation dont il est à l'origine. Il se pourrait aussi, alors, que le sujet soit menacé de mort, le sujet représentant étant amené à mourir au monde afin de vivre dans l'actualité de sa représentation, amené à disparaître comme corps et à renaître comme corpus. Nous pourrions ainsi paraphraser Roland Barthes³⁸ et dire que le JE représentant s'installerait à la place du JE représenté dont l'œuvre serait le tombeau ou reprendre, à un moindre degré, le commentaire de Lafuente Ferrari percevant derrière ce visage, sinon l'incarnation de la fin du sujet, du moins, la fin d'une époque:

Contemplábamos sorprendidos el magnífico dibujo. Era un Azorín consumido y metido en sí, con la cabeza un poco erguida, descarnados los pómulos; casi, casi, la calavera de Azorín, con su mechón de pelo y su aire hermético. El 98 cerraba su ciclo. Azorín, el evocador de nuestros clásicos, el paisajista de Castilla, había posado aquella mañana para Zuloaga, el pintor de aquella misma generación.³⁹

BIBLIOGRAPHIE

- Abril, Manuel, *De la Naturaleza al Espíritu (ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla hasta Picasso)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
- Azorín, «Los toros», *España*, Madrid, septiembre de 1904.
- , «La España de un pintor», *ABC*, Madrid, 7 abril de 1910.
- , «La pintura de Zuloaga», *ABC*, 27 marzo de 1912.
- , «La realidad española», *ABC*, 3 abril de 1912.
- , «Pintores y literatos», *La Vanguardia*, Barcelona, 10 junio de 1913.
- , «Una visita: En casa de Zuloaga», *La Vanguardia*, 2 octubre de 1917.
- , «Andanzas y lecturas: Una visita a Zuloaga», *La Prensa*, Buenos Aires, 2 diciembre de 1917.
- , «El pintor de España», *La Prensa*, Buenos Aires, 1^{ero} octubre de 1939.
- , «Ignacio Zuloaga», *Vértice*, Madrid, junio de 1941.
- , *Memorias inmemoriales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946.
- , *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954.
- , *Pensando en España (1940)*, *Obras Completas*, tomo V, Madrid, Aguilar, 1962.
- , *París (1945)*, *Obras Completas*, tomo VII, Madrid, Aguilar, 1962.
- , «Zuloaga», (*ABC*, 6 noviembre de 1945), *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, n° 1 (2000), Zumaia, Casa-Museo Ignacio Zuloaga, pp. 69-71.
- Barcia, Roque, *Diccionario general etimológico*, Barcelona, Seix, 1880.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Ecrivains de toujours*, Paris, Seuil, 1975.
- Chastel, André, *Fables, formes, figures*, vol. 2, Paris, Flammarion, 1978.
- Dictionnaire International des Termes Littéraires*. <http://www.ditl.info/arttest/art3194.php>
- El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, ed. Paloma Alarcó y Malcolm Warner, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Kimbell Art Museum, 2007.
- Fox, E. Inman, «Lectura y literatura (en torno a la inspiración libresca de Azorín)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 205 (1967), pp. 5-27.
- , «Azorín y la nueva manera de ver las cosas», *Ensayos sobre la obra de Azorín*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2000, pp. 87-96.
- Francastel, Pierre et Galienne, *Le portrait. Cinquante siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Hachette, 1969.
- Francastel, Galienne, «Le portrait», in *Encyclopedia Universalis*, vol. 14, Paris, Editions de l'Encyclopaedia Universalis, 1984, pp. 1085-1090.
- Iriarte López, Margarita, *El retrato literario*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2004.

- Lafuente Ferrari, Enrique, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Planeta, 1990.
- Paulhan, François, *L'esthétique du paysage*, 2nd ed., Paris, Librairie Félix Alcon, 1931.
- Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1990.
- Sprohenle, Catherine, «The business of Portrait Painting», *The Saturday Evening Post*, 11 avril 1925.
- Tellechea Idígoras, J. Ignacio, «Amigos de Zuloaga en Santiago-Etxea», *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, n° 2 (2000), Zumaia, Casa-Museo Ignacio Zuloaga, pp. 47-60.
- Unamuno, Miguel de, «El vasquismo de Zuloaga», *La pintura vasca 1909-1919*, Bilbao, Biblioteca de Amigos del País, 1919.
- , «La labor patriótica de Zuloaga» (*Hermes*, agosto de 1917), *La pintura vasca 1909-1919*, Bilbao, Biblioteca de Amigos del País, 1919.
- Zuffi, Stefano, *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid, Electa, 2000.

NOTAS

¹ Apologue inclus par Azorín à la fin de l'article «Ignacio Zuloaga», dans lequel il évoque le processus de création du peintre dans son atelier, face à un modèle jamais nommé, mais dont nous déduisons, grâce au contexte de création, qu'il s'agit de l'auteur lui-même; l'atelier de las Vistillas à Madrid en 1941, l'allusion aux portraits que Ramón Casas, José Villegas, Juan Echevarría, Sorolla, etc., firent de ce même modèle ainsi que l'insertion, à la marge de l'article, du portrait d'Azorín réalisé par le peintre en avril 1941, portrait dont nous lisons l'*ekphrasis* à la fin de l'article cité, concourent à l'identification entre Azorín et le modèle. Voir Azorín, «Ignacio Zuloaga», *Vértice*, Madrid, juin 1941.

² Azorín, «Los toros», *España*, 30 septembre 1904. Cet article fut ensuite inclus dans *Los pueblos* (1905).

³ Nous renvoyons à ce propos aux études de Pierre et Galiene Francastel, ainsi qu'au catalogue de la récente exposition sur le portrait, *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, qui révèlent le rôle vital du portrait dans l'art moderne, et le positionnement de celui-ci face à la figure humaine, étant à la fois lieu de rupture et de continuité. Galiene Francastel, «Le portrait», in *Encyclopedia Universalis*, vol. 14, Paris, Editions de l'Encyclopaedia Universalis, 1984, pp. 1085-1090. Et aussi: Pierre et Galiene Francastel, *Le portrait. Cinquante siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Hachette, 1969. Ou encore: *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, ed. Paloma Alarcó y Malcolm Warner, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Kimbell Art Museum, 2007.

⁴ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Planeta, 1990, p. 264. C'est nous qui soulignons.

⁵ Nous citerons par exemple la thèse de Margarita Iriarte López sur le portrait littéraire, dans laquelle elle établit une définition générale du portrait, d'abord comme catégorie artistique puis, plus spécifiquement, dans son aspect littéraire. Margarita Iriarte López, *El retrato literario*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2004, 301 p.

⁶ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1990, pp. 1160-1161. C'est nous qui soulignons.

⁷ «Retrato: Del latín retratus, sacado con repetición; participo pasivo de retrahere, 'tirar hacia atrás, llevar hacia afuera'; de re- 'muchas veces', y trahere 'traer, sacar, hacer salir'. *Retrato* quiere decir *re-tracto*, 'muchas veces traído', puesto que el retrato se trae repetidamente del original; lo cual significa que se *re-trae*'. Roque Barcia, *Diccionario general etimológico*, Barcelona, Seix, 1880.

⁸ Stefano Zuffi, *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid, Electa, 2000, p. 7.

⁹ Azorín, «Iconografía», *Memorias inmemoriales*, cap. XXVIII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, p. 101.

¹⁰ Zuloaga lui-même évoque ce retour dans l'Espagne chérie dans une carte qu'il envoie à Azorín, depuis Zumaia, le 5 septembre 1939, dont on peut trouver le texte sur le site web de la Casa Museo Azorín: <http://obrasocial.cam.es/casamuseoazorin/>

«¡Qué gran alegría he sentido al recibir su tarjeta escrita desde Madrid! // Ya Castilla quitó el luto. ¡A ella ha vuelto su gran escritor! ¡Enhorabuena! // Espero ir pronto a esas; y, juntos iremos al molino de viento, que en Campos de Criptana espero adquirir. // Un fuerte abrazo de su amigo y admirador»// Ignacio Zuloaga.

¹¹ Article «Portrait». *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. <http://www.ditl.info/arttest/art3194.php>

¹² Catherine Sprohelle, «The business of Portrait Painting», *The Saturday Evening Post*, 11 avril 1925. Article cité par Lafuente Ferrari, *op. cit.*, p. 131.

¹³ «Zuloaga nos ha dado en sus cuadros, llenos de hombres fuera del tiempo y de la historia, un espejo del alma de la patria. [...] es que *el paisaje mismo es una prolongación del hombre*. Aquellos austeros paisajes, aquellos campos y aquellos lugares y pueblos, son humanos. Y no hechos por el hombre, no obras de las manos del hombre, sino concebidos, vistos, soñados por el hombre. Diríais que *aquellos hombres crean el paisaje al contemplarlo*. [...] ¿Y no es *acaso el campo castellano una prolongación, una proyección del alma del pueblo que le habita?*» C'est nous qui soulignons. Miguel de Unamuno, «La labor patriótica de Zuloaga», *Hermes*, août 1917, intégré à *La pintura vasca 1909-1919*, Bilbao, Biblioteca de Amigos del País, 1919, pp. 33-40.

¹⁴ Miguel de Unamuno, «El vasquismo de Zuloaga», *La pintura vasca: 1909-1919*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵ François Paulhan, *L'esthétique du paysage*, 2nd ed., Paris, Librairie Félix Alcon, 1931.

¹⁶ Longue est la liste des artistes et intellectuels avec lesquels il se sentait uni par une communauté de sentiments et d'idées, et qu'il portait au cours de ces années. Sans désir d'exhaustivité, nous trouvons des critiques d'art –Camille Mauclair (1912)– des intellectuels –José Ortega y Gasset (1917, 1930, 1945), le docteur Gregorio Marañón (1919)–, des écrivains –Enrique Larreta (1912), Maurice Barrès (1913), Ramón del Valle Inclán (1913), Miguel de Unamuno (1925), Ramón Pérez de Ayala (1931)–, des musiciens et compositeurs –le violoniste Larrapidi (1910), le pianiste Paderewski (1925), Manuel de Falla (1932)–, et bien sûr des peintres et des sculpteurs –Pablo Uranga (1920, 1929), Balenciaga (1930-34), Julio Beobide (1936).

¹⁷ J. Ignacio Tellechea relate la présence d'Azorín, dès 1917, parmi les invités de Zuloaga à Zumaia, et évoque une relation stable et profonde entre les deux artistes, perceptible dans les nombreuses dédicaces d'Azorín envoyées à Zuloaga. Lafuente Ferrari, commentant que Azorín ne figure pas dans le tableau *Mis amigos* (1920-1936), apporte une nuance à l'amitié entre les deux hommes en assurant que leurs liens se resserrèrent singulièrement à partir des années où Azorín résida à Paris, changement qui fut essentiellement dû à des évolutions esthétiques. Voir J. Ignacio Tellechea Idígoras, «Amigos de Zuloaga en Santiago-Etxea», *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, n° 2 (2000), Zumaia, Casa-Museo Ignacio Zuloaga, pp. 47-60. Et aussi: Lafuente Ferrari, *op. cit.*, pp. 176-177.

¹⁸ Nous ne comptons pas là l'article posthume «Zuloaga» écrit en 1945, à la mort du peintre. Azorín, «Zuloaga», *ABC*, 6 y 7 novembre 1945, in *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, n° 1 (2000), Zumaia, Casa-Museo Ignacio Zuloaga, pp. 69-71.

¹⁹ Azorín, «La España de un pintor», *ABC*, Madrid, 7 avril 1910.

²⁰ Azorín, «El pintor de España», *La Prensa*, Buenos Aires, 1^{er} octobre 1939. Article qui constitue aussi l'«Épilogue» de *Pensando en España* (1940), *Obras Completas*, tomo V, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 1079-1084.

²¹ «Se dice que D. Ignacio Zuloaga es el pintor de España, de nuestro ambiente, de nuestras costumbres. [...] Al llegar aquí surge ya la pregunta inevitable: ¿Ha recogido el Sr. Zuloaga en sus lienzos nuestro ambiente? ¿Ha retratado D. Ignacio Zuloaga la verdadera España? A mi entender, el Sr. Zuloaga es un pintor de carácter literario; pero su literatura está inspirada más bien en la visión que los extranjeros han tenido de España que no en la propia visión que nosotros tenemos de nuestras cosas. [...] No aceptan la realidad tal como es; no intentan descubrir las verdaderas y hondas características, por debajo de las diferencias superficiales. [...] El país que retrata el Sr. Zuloaga no es la España real y auténtica en que todos los españoles vivimos. Hay algo en España más hondo y más diferencial que esas características que el Sr. Zuloaga expone en sus lienzos.» Art. cit.

²² Azorín, «La pintura de Zuloaga», *ABC*, 27 mars 1912 et «La realidad española», *ABC*, 3 avril 1912.

²³ Azorín, «Una visita: En casa de Zuloaga», *La Vanguardia*, 2 octobre 1917, in *Pintar como querer*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1954, pp. 133-138 et «Andanzas y lecturas: Una visita a Zuloaga», *La Prensa*, Buenos Aires, 2 décembre 1917.

²⁴ «La pintura de Zuloaga», art. cit.

²⁵ «La realidad española», art. cit.

²⁶ «Y ¿dónde busca y concibe Zuloaga; dónde encuentra los datos que integran ese concepto? *En la realidad, desde luego, pero también en la historia, y lo mismo que en la calle o en los pueblos, en los libros y en el Museo*; en todo ello, mezclado y modificado lo uno con lo otro. Jamás tomará lo real tal y como se presenta». C'est nous qui soulignons. Manuel Abril, *De la Naturaleza al Espíritu (ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla hasta Picasso)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, pp. 58-59.

²⁷ E. Inman Fox, «Azorín y la nueva manera de ver las cosas», *Ensayos sobre la obra de Azorín*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2000, pp. 87-96.

²⁸ E. Inman Fox, «Lectura y literatura (en torno a la inspiración libresca de Azorín)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 205 (1967), pp. 5-27.

²⁹ *Op. cit.*, p. 1080.

³⁰ «No creo que el concepto de España, en Zuloaga, haya sufrido a lo largo de los años, modificación profunda. ¿Y el concepto de este contemplador de Zuloaga? ¿He visto yo del mismo modo la pintura de Zuloaga antes de los tres años en París que después? No es, ciertamente, Zuloaga el que ha cambiado; soy yo quien no tiene la misma visión de España que tenía antes». C'est nous qui soulignons. Azorín, «Zuloaga», *París*, Cap. XXX, *O.C.*, tomo VII, *op. cit.*, pp. 957-960.

³¹ Azorín, «Zuloaga», *Memorias inmemoriales*, Cap. XLI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, pp. 139-142.

³² *Op. cit.*, p. 140. C'est nous qui soulignons.

³³ Selon Chastel, un tableau-dans-le-tableau constitue «une maquette réduite de sa structure ou un scénario de sa production». André Chastel, «Le tableau dans le tableau», *Fables, formes, figures*, vol. 2, Paris, Flammarion, 1978, p. 75.

³⁴ Azorín a exprimé à plusieurs reprises la nécessité de compénétration du pictural et du littéraire, en particulier dans deux articles, «La realidad española» (*ABC*, 3 avril 1912) et «Pintores y literatos» (*La Vanguardia*, Barcelona, 10 juin 1913):

«Esa realidad es la que Ignacio Zuloaga ha trasladado a sus cuadros. Lo interesante e instructivo sería demostrar ahora cómo a esa realidad pictórica corresponde otra realidad análoga literaria –acaso más extremada– creada por grandes literatos y poetas españoles» («La realidad española»). «Pues un paralelismo análogo deseamos que se establezca por los críticos entre el movimiento literario y el pictórico. Aquí el paralelismo no es paralelismo sino compenetración: compenetración, influencia mutua –y poderosa– de la literatura y de la pintura» («Pintores y literatos»).

³⁵ Art. cit.

³⁶ Voir P. et G. Francastel, *op. cit.*

³⁷ Rappelons que la couleur bleue, chez les symbolistes entre autres, était la couleur de l'idéal, de l'espace, de l'infini.

³⁸ Roland Barthes, «La coïncidence», *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, *Ecrivains de toujours*, 1975.

³⁹ *Op. cit.*, p. 10.