

Sarah CHARBONNIER

POÉTIQUE DE L'EKPHRASIS ET RHÉTORIQUE DE L'IMAGE DANS LA ROME DE LÉON X

Les études néo-latines ont souligné à de nombreuses reprises les liens très forts entre poésie et rhétorique à la Renaissance : dans la mesure où, dans l'esprit des auteurs, la poésie ne doit pas se borner à procurer un plaisir esthétique au lecteur, mais aussi l'instruire, l'élever moralement, elle partage la finalité du *docere* avec la rhétorique¹. La plupart des auteurs pratiquent d'ailleurs les deux genres, et se reconnaissent aussi bien poètes qu'orateurs. Mais la poésie de la Renaissance s'identifie aussi fréquemment aux arts et à la peinture en particulier, selon la théorie du *paragone*². Si les échanges entre poètes et artistes étaient encore soumis à une hiérarchie au Quattrocento en raison de la césure entre arts libéraux et arts mécaniques, l'émergence d'un nouveau modèle d'artiste cultivé au XVI^e siècle en Italie, incarné par Raphaël, ouvre la voie à des relations d'inspiration réciproque sur un pied d'égalité³. Sous le pontificat de Léon X, le mouvement particulièrement dynamique insufflé par le nouveau pape à la création artistique et poétique va favoriser l'émergence de ces nouveaux artistes et leurs contacts avec le monde humaniste.

Or on peut observer des convergences dans les recherches formelles et les problématiques qui agitent artistes et poètes à cette époque : le classicisme qui s'affirme en peinture pose les bases d'un langage pictural renouvelé par l'inspiration et l'imitation de l'antique; en littérature, les humanistes prennent position pour l'imitation cicéronienne contre les auteurs plus tardifs. Mais nous aimerions dans ce travail nous pencher sur deux cas particuliers et peut-être plus frappants d'influence directe entre les arts plastiques et la littérature : la poétique de l'*ekphrasis* et la rhétorique de l'image. Comment des problématiques propres jusqu'à présent à la création littéraire sont-elles transposées dans le domaine artistique ? En quoi ces nouvelles productions artistiques suscitent-elles la curiosité des lettrés et donc la production poétique et rhétorique ?

Nous examinerons dans un premier temps les conditions historiques particulières qui ont fait de la Rome de Léon X un milieu privilégié pour les rencontres entre humanistes et artistes. Puis nous nous intéresserons à la poétique de l'*ekphrasis*, genre très en vogue à l'époque et à l'influence qu'elle exerce sur la pratique du portrait. Enfin nous verrons comment les concepts de la rhétorique humaniste ont pu inspirer la peinture d'histoire de Raphaël.

¹ Cf. J. Lecoq, *L'idéal et la différence, la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, [Travaux d'humanisme et de Renaissance n°275], 1993.

² Cf. P. Galand-Hallyn et F. Hallyn (s. d.), *Poétiques de la Renaissance, le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, [Travaux d'humanisme et de Renaissance n°348], 2001, p. 596-610. ; L. Fallay d'Este, *Le paragone, le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, [L'esprit et les formes], 1992.

³ R. et M. Wittkower, *Les enfants de Saturne, psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, traduction de Daniel Arasse, Paris, Macula, 1985.

LA ROME DE LEON X : UN MILIEU PROPICE AUX RAPPROCHEMENTS ENTRE HUMANISTES ET ARTISTES⁴

Dans le contexte des guerres d'Italie, les états pontificaux sont sans cesse menacés ; néanmoins lorsque Raphaël arrive à Rome en 1508 le pape Jules II, grâce à une action militaire et diplomatique dynamique, a affermi considérablement la position de Rome sur la scène européenne. Cette action se double d'une politique culturelle extrêmement volontariste : en rivalisant avec les autres cités italiennes sur le terrain artistique, Rome doit aussi affirmer sa suprématie. Les deux papes qui se succèdent pendant le séjour romain de Raphaël auront donc à cœur d'attirer peintres, sculpteurs et humanistes.

La cour, les familiae

Après les années d'exil des papes en Avignon et de bouleversements politiques, il n'y a pas de longue tradition de présence humaniste et d'enseignement des humanités à Rome comme à Florence ou à Naples : Jules II et Léon X, vont donc devoir « importer » leurs poètes et leurs orateurs. De fait, la cour romaine est très cosmopolite : aucune ou presque de ses figures marquantes n'est originaire de Rome. Les humanistes affluent rapidement à Rome car la réputation de générosité de Léon X, à partir de 1513, se répand extrêmement vite : sous son pontificat, les humanistes sont effectivement surreprésentés à la Curie : leurs compétences de latinistes y sont particulièrement recherchées et on leur confie volontiers des charges comme celles de secrétaire apostolique ou de bibliothécaires. Mais s'ils sont également bons poètes, le Pape peut se montrer très généreux et leur offrir des domaines entiers. De telles largesses encouragent évidemment les rivalités comme en témoigne l'histoire du poète Christophe de Longueil⁵. Comblé de faveurs par le Pape, il s'attire des jalousies tenaces et ses détracteurs retrouvent une œuvre de jeunesse en l'honneur de Saint Louis dans laquelle Christophe de Longueil plaçait la France au-dessus de la Rome antique.

⁴ Sur l'histoire de l'humanisme romain et de ses échanges avec le monde artistique sous le pontificat de Léon X : J. Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, traduction H. Schmitt revue et corrigée par Robert Klein, Paris, Plon, 1958 ; P. Burke, *La Renaissance en Italie, art, culture, société*, traduit de l'anglais par Patrick Wotling, Paris, Hazan, 1991 ; B. Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991 ; V. Cian, *Un decennio della vita di Messer Pietro Bembo (1521-1531)*, Bologne, Arnoldo Forni editore, 1982 ; M. E. Cosenza, *Biographical and bibliographical dictionary of the Italian humanists and the World of classical Scholarship in Italy, 1300-1800*, 5 vol., Boston, 1962 ; J. F. d'Amico, *Renaissance humanism in papal Rome*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1983 ; M. Danzi, *La biblioteca del Cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, [Travaux d'humanisme et de Renaissance n° 399], 2005 ; C. Dionisotti, « Per la storia del *Carminum libellus* », *Italia medioevale e umanistica*, 8, 1965, p. 278-291 et *Scritti sul Bembo, a cura di Claudio Vela*, Turin, Einaudi, 2002 ; A. M. Ghisalberti (s. d.), *Dizionario biografico degli Italiani*, 67 vol., Rome, Istituto della enciclopedia Italiana, 1960-2007 ; V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano, 1936, réédition Westwead, Farmborough, Gregg international Publishers, 1971 ; E. Rodocanachi, *La première Renaissance à Rome au temps de Jules II et Léon X*, Paris, Hachette, 1912 ; J. K. Shearman, *Raphael in early modern sources 1483-1602*, vol. 1, 1483-1502, New Haven and London, Yale university Press, 2003.

⁵ Christophe de Longueil (1488-1522) : poète néo-latin né à Malines. Très apprécié par Léon X à Rome où il s'installe en 1517, il s'attirera de nombreuses inimitiés. Dans le *Ciceronianus*, Erasme en fait le modèle de la dérive cicéronienne de l'humanisme romain. Il était notamment connu pour son commentaire de Pline. Source : M. E. Cosenza, *Biographical and bibliographical dictionary*.

Longueil reçoit l'appui de Bembo⁶, Sadolet⁷ et Mariano Castellani⁸. Celui-ci a alors l'idée de demander au pape d'accorder la citoyenneté romaine à Longueil ce qui suscite l'indignation du parti adverse. Cette querelle divisera longtemps le milieu humaniste romain. Christophe de Longueil ne recevra la citoyenneté romaine qu'en 1520 à la mort de son principal adversaire, Celso Mellini⁹. Il est difficile d'estimer exactement le nombre de poètes néo-latinistes présents et actifs à Rome à cette époque : Francesco Arsilli¹⁰ dans le *De poetis Urbanis* énumère près de deux cents poètes. On trouve des vers de cent trente poètes différents dans l'anthologie des *Coryciana*¹¹. Dans le domaine artistique un problème similaire se pose : Rome ne dispose pas, au début du XVI^e siècle, d'artistes de renom d'origine romaine ou établis à Rome de longue date. Les commandes pontificales ont un effet d'attraction considérable et tous les grands peintres et sculpteurs ou presque de notre période ont été « importés », à l'exception de Jules Romain. Rome emprunte à Venise Sebastiano del Piombo, à Urbino Raphaël et Bramante, à la Toscane Michel-Ange, Léonard de Vinci, Luca Signorelli, il Sodoma, Pierino del Vaga, à Sienne Peruzzi. Rome profite de l'affaiblissement passager de Florence, en particulier, pour la dépouiller de ses artistes. La concurrence est rude entre les artistes, mais l'on constate que l'atelier de Raphaël impose rapidement sa suprématie. Il n'est d'ailleurs pas à exclure que le succès de Raphaël ait été grandement tributaire de ses relations avec les humanistes et de ses efforts pour construire une image d'artiste cultivé.

⁶ Pietro Bembo (1470-1547) : une des figures les plus importantes de la littérature italienne du XVI^e siècle. D'origine vénitienne, il réside à Urbino de 1506 à 1512 et s'établit à Rome en 1513. Humaniste, poète et prosateur en latin et en italien, ses ouvrages les plus célèbres sont le dialogue sur l'amour *Gli Asolani* (1505) et les *Prose della volgar lingua* (1525), une des premières tentatives pour établir une langue italienne savante et unifiée. Il est aussi l'auteur de poèmes néo-latins rassemblés dans le *Carminum Libellus* édité à titre posthume en 1552. Sources : *Dizionario biografico degli italiani* et M. E. Cosenza, *Biographical and bibliographical dictionary*.

⁷ Jacopo Sadoletto dit Jacques Sadolet (1477-1547) : humaniste, membre de l'Académie romaine. Nommé évêque de Carpentras en 1517. Auteur du célèbre poème *De Laocoontis statua* (1506). Membre de l'*Oratio del divino amore*, fondé à Rome en 1517 et qui souhaitait une réforme de l'Eglise. Il collabore également à l'entreprise de Marcello Cervini, alors bibliothécaire de la Vaticane, de dresser deux nouveaux catalogues des manuscrits latins et grecs de la bibliothèque. Ami de Guillaume Budé. Source : M. E. Cosenza, *Biographical and bibliographical dictionary*.

⁸ Mariano Castellani : membre du conseil communal de Rome, il est un des admirateurs de Longueil. Cf. E. Rodocanachi, *La première Renaissance à Rome*, p. 127. Sources : *Dizionario biografico degli italiani* et M. E. Cosenza, *Biographical and bibliographical dictionary*.

⁹ Cf. E. Rodocanachi, *La première Renaissance à Rome*, p. 127-130. Celso Mellini (mort en 1519) : neveu d'Innocent VIII dont il reprend le combat contre l'attribution de la citoyenneté à Longueil. À sa mort, il reçoit des hommages funèbres de Blossius Palladius et Molza. Source : M. E. Cosenza, *Biographical and bibliographical dictionary*.

¹⁰ Arsilli, Francesco (1470-1540) : vit à Rome de 1499 à 1527. Ami du peintre Sebastiano del Piombo qui fit son portrait. Son œuvre la plus célèbre est le *De poetis urbanis*, dédié à Paul Jove et publié en appendice à l'anthologie *Coryciana* en 1524. Sources : *Dizionario biografico degli italiani* et M. E. Cosenza, *Biographical and bibliographical dictionary*.

¹¹ E. Rodocanachi, *La première Renaissance à Rome*, p. 125-126. Cette anthologie très importante pour l'histoire de l'humanisme romain rassemblait des *ekphrasis* dédiées à Hans Goritz, commanditaire de l'*Isaie* de Raphaël et du groupe d'Andrea Sansovino représentant la Vierge, l'Enfant et sainte Anne dans l'église Sant'Agostino. Sur les *Coryciana*, voir R. Alhaique Pettinelli, « Punti di vista sull'arte nei poeti dei Coryciana », *La rassegna della letteratura italiana*, 90, 1986, p. 41-54 ; V. A. Bonito, « The Saint Anne altar in Sant'Agostino : restoration and interpretation », *The Burlington magazine*, 124, 1982, p. 268-276. ; J. Ijsewijn, *Coryciana critica edidit, carminibus extravagantibus auxit, praefatione et annotationibus instruxit Iosephus Ijsewijn*, Academia latinitati fovendae, Rome, in aedibus Herder, 1997.

André Chastel soulève judicieusement cette piste en s'intéressant aux tentatives poétiques de Raphaël¹². On ne possède que cinq ou six feuillets d'ébauches de poèmes en italien de sa main : il s'agit de sonnets écrits à côté de dessins. Ils sont datés de 1508-1509, soit le début du séjour romain de Raphaël. Nous n'avons aucune trace d'activité poétique ultérieure ni antérieure. Ces exercices coïncident donc très précisément avec l'arrivée à Rome. A l'époque, les grands poètes que Raphaël avait pu fréquenter sont toujours à Urbino ; mais les essais de Raphaël se rattachent bien à leurs productions : il s'agit de poésie amoureuse toujours dans un ton élevé et on y retrouve de nombreuses similitudes avec les *Azcolains* de Pietro Bembo¹³ : l'exaltation mystique de l'amour sacré, la confession dolente, l'élévation tendre et conventionnelle de l'amour. Nous partageons la conclusion d'André Chastel : à son arrivée à Rome, Raphaël a ressenti la nécessité d'apparaître armé d'une culture poétique à la mode pour faire face à ses nouveaux interlocuteurs, humanistes et prélats.

La sociabilité artistique

Le début du XVI^e siècle est précisément le moment où s'inventent de nouvelles formes de sociabilité, comme les premiers salons, qui favorisent une relative mixité sociale et la rencontre entre humanistes et artistes. Rappelons qu'à cette époque et malgré les efforts de Léonard pour affirmer la suprématie de la peinture sur la poésie, les peintres et les sculpteurs sont toujours plus ou moins considérés généralement comme des artisans pratiquant des arts mécaniques tandis que les poètes et les humanistes relèvent des arts libéraux plus nobles socialement. Les salons sont extrêmement importants dans l'histoire des relations entre humanistes et peintres : si ces derniers ne pouvaient guère participer aux débats érudits des académies humanistes qui portaient sur la littérature latine et avaient lieu en latin, ils pouvaient participer aux discussions des salons en langue vulgaire. Les plus fréquentés et les plus recherchés sont ceux de Gianmatteo Giberti¹⁴, du cardinal Grimani¹⁵ et du cardinal de Médicis ; les jardins d'Agostino Chigi réunissent prosateurs, poètes, artistes, grands seigneurs. Le meilleur témoignage de ces nouvelles formes de sociabilité et du rôle qu'y jouent la peinture et la poésie reste l'ouvrage de Baldassar Castiglione, *Le livre du courtisan*¹⁶. Il se présente sous la forme de conversations mondaines situées à la cour d'Urbino et donne un certain nombre de préceptes et de conseils à ceux qui voudraient devenir de parfaits gentilshommes de cour, mêlant anciennes valeurs de la chevalerie et

¹² A. Chastel, *La gloire de Raphaël ou le triomphe d'Eros*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

¹³ Pietro Bembo, *Les Azcolains*, traduction et présentation de Marie-Françoise Piéjus, Paris, Les Belles Lettres, 2006.

¹⁴ Gianmatteo Giberti (1495-1543) : originaire de Palerme. Occupe la charge de protonotaire apostolique. Entre au service du cardinal Jules de Médicis en 1514 et reçoit la citoyenneté romaine en 1517. Acteur de premier plan de la vie politique et diplomatique romaine. C. E. Rodocanachi, *La première Renaissance à Rome*, p. 145-146.

¹⁵ Domenico Grimani (1461-1523) : originaire de Venise, nommé cardinal en 1493 par Alexandre VI ; il avait rassemblé une bibliothèque de huit mille cinq cents volumes dans le palais de Venise du quartier Pigna. Il était également un grand collectionneur d'art et d'antiques. Sources : *Dizionario biografico degli italiani* et M. E. Cosenza, *Biographical and bibliographical dictionary*.

¹⁶ B. Castiglione, *Le livre du courtisan*.

nouvelle culture humaniste. Le livre paraît en 1528, mais d'après des travaux récents, Castiglione aurait composé le premier état de l'ouvrage entre 1513 et 1515, soit le début du pontificat de Léon X et de son propre séjour à Rome en tant qu'ambassadeur d'Urbino.

Dans la petite société décrite par Castiglione dans *Le livre du Courtisan* qui se veut un exemple de cercle mondain idéal, on trouve d'ailleurs un sculpteur, Giovan Cristoforo Romano¹⁷ qui intervient dans les débats, notamment sur la question de la prééminence de la peinture ou de la sculpture¹⁸. Mais la connaissance de la peinture est également recommandée pour d'autres raisons :

Vous voyez donc qu'avoir connaissance de la peinture cause un très grand plaisir. Il faudrait que pensent à cela ceux qui prennent tant de plaisir à contempler la beauté d'une femme qu'ils croient être au paradis, et qui pourtant ne savent pas peindre ; s'ils savaient le faire, ils en auraient un beaucoup plus grand contentement, parce qu'ils connaîtraient plus parfaitement la beauté qui engendre dans leur cœur tant de satisfaction¹⁹.

La peinture est donc à la fois une source de plaisir esthétique et le moyen de connaître et de penser la beauté. Apprendre à peindre et à dessiner est un moyen de sortir de la passivité de la contemplation et de comprendre le beau. C'est un rôle tout à fait nouveau qui est ainsi conféré à la peinture et lui donne une dimension réflexive qui la rapproche des arts du discours. L'aspect intellectuel du travail du peintre est donc réaffirmé : jamais l'artiste n'a été aussi étroitement associé au poète et au penseur.

L'idéologie de la renovatio et la rivalité avec l'antique.

L'idéologie de la *renovatio* s'esquisse à Rome à partir du pontificat de Sixte IV (1471-1484) et correspond à la volonté de plus en plus affirmée des papes de retrouver leur pouvoir en Italie, non seulement par les moyens politiques et diplomatiques traditionnels, mais aussi par une politique culturelle brillante visant à asseoir leur suprématie. Elle consiste à faire du pape et de la Curie les héritiers de la Rome augustéenne, apogée de la puissance militaire et culturelle romaine en se basant sur la continuité linguistique et culturelle entre monde antique et monde chrétien : la Rome moderne est la renaissance de la Rome d'Auguste. Mieux, elle la surpasse, puisque la Rome antique n'avait pas encore connu la révélation de la religion chrétienne. Sous Jules II, mais particulièrement sous Léon X, cette idéologie, qui n'était au départ qu'une invention de quelques humanistes courtisans, devient une véritable propagande politique que tous les artistes se doivent d'illustrer. Elle trouve une légitimation dans les importantes découvertes archéologiques récentes : les grotesques de la *Domus aurea* sous le pontificat d'Alexandre VI²⁰, le *Laocoon*, la *Vénus* du Vatican, l'*Apollon* et la *Cléopâtre* sous le pontificat de Jules II : on considère alors

¹⁷ Giovan Cristoforo Romano (c. 1465-1512) : sculpteur et médailliste célèbre. Il fréquenta les cours de Milan, Mantoue et Urbino. Cf B. Castiglione, *Le livre du courtisan*, p. XLIV.

¹⁸ *Ibid.*, livre I, chapitre L, p. 93-94.

¹⁹ *Ibid.*, livre I, chapitre LII, p. 97.

²⁰ Cf. N. Dacos, *La découverte de la Domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, Warburg university of London, 1969.

que ces œuvres ont choisi de revenir à la lumière pour conforter le pouvoir pontifical. La poésie et la rhétorique néo-latines de l'époque développeront donc essentiellement des comparaisons entre l'Antiquité et l'époque contemporaine. Dans le domaine littéraire, pour assurer la transmission exclusive à Rome de l'héritage impérial, il fallait prouver que le latin le plus pur et le plus parfait était l'apanage de la ville. Les humanistes romains sont donc profondément marqués par le cicéronianisme, et tendent à considérer le langage cicéronien comme leur langue nationale. Dans le domaine littéraire, Cicéron est l'auteur de référence en prose ; la poésie tolère plusieurs modèles selon les genres, mais Virgile est l'auteur le plus imité car l'épopée est alors un genre très en vogue.

Cet intérêt commun pour l'Antiquité contribue fortement à rapprocher humanistes et artistes. Il semblerait ainsi que Raphaël ait entretenu des relations amicales avec plusieurs poètes de la cour de Léon X. Nous avons de nombreuses traces de ces relations dans la correspondance de Pietro Bembo : dans une lettre datée du 25 avril 1516²¹, Pietro Bembo informe le cardinal Bibbiena qui se trouve alors à Modène de l'avancée des travaux de décoration de la *Stufetta* dont avait été chargé Raphaël. Pietro Bembo jouera ce rôle d'intermédiaire entre le commanditaire et l'artiste jusqu'à la fin des travaux. Dans cette correspondance, on apprend aussi que Raphaël prenait part aux visites archéologiques organisées par les humanistes. Dans une lettre datée du 3 avril 1516²², toujours adressée au cardinal Bibbiena, Pietro Bembo écrit :

Io col Navagiero e col Beazzano e con M. Baldassar Castiglione e con Raffaello domani anderò a riveder Tivoli (...) vederemo il vecchio e il nuovo, e ciò che di bello fia in quella contrada.

Le cicéronianisme romain et l'idéologie de la *renovatio* modifient d'autre part la vision de la théologie et des questions religieuses. Paolo Cortesi sera le premier à reprendre cet héritage dans l'*In quattuor libros sententiarum*²³ (1504) et à défendre l'idée que la théologie peut être exprimée dans un grand style²⁴. Le latin employé par Cortesi n'est ni scholastique, ni chrétien. Le latin scholastique était une langue technique avec des formules spécialisées et une syntaxe simplifiée. Ce n'était pas une langue littéraire : son seul but était d'exprimer les abstractions de la pensée grecque avec une précision scientifique. Les phrases de Cortesi sont au contraire conformes au schéma classique de l'écriture périodique, utilisent les procédés rhétoriques des questions, des balancements et du discours indirect. Cette nouvelle conception de la théologie trouve un écho important dans les arts plastiques. La

²¹ Cf. J. K. Shearman, *Raphael in early modern sources*, p. 238. Source : *editio princeps* de la correspondance de Bembo (1548).

²² *Ibid.*, p. 238. Même source que précédente.

²³ Cf. *Pauli Cortesii Protonotarii Apostolici in quattuor libros Sententiarum argutae Romanoque eloquio disputationes* (Paris, 1513). Autres éditions : G. Farris, *Eloquenza e teologia nel « Prooemium in Librum Primum Sententiarum » di Paolo Cortesi*, Savona, Sabatelli, 1972 ; P. Paschini, « Teologia umanistica », *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 11, 1957, p. 254 ; F. Stegmüller, *Repertorium Commentariorum in Sententias Petri Lombardi*, Würzburg, Schönigh, 1947, p. 298-299.

²⁴ C. J. F. d'Amico, *Renaissance humanism in papal Rome*, p. 146-148.

juxtaposition de l'*École d'Athènes*²⁵ et de la *Dispute du Saint Sacrement*²⁶ dans la Chambre de la Signature illustre parfaitement le propos de Cortesi : païens et chrétiens sont représentés dans des espaces distincts mais clairement rapprochés et comparés. Dans l'art de Raphaël comme dans les livres de Cortesi il ne s'agit pas seulement de réconcilier culture classique et culture chrétienne, mais aussi deux philosophies profondément différentes afin de présenter au public une véritable unité²⁷. La disposition des figures sur les parois relève du même souci de chercher des correspondances entre figures païennes et chrétiennes : par exemple, dans la *Dispute du Saint Sacrement*, saint Pierre est représenté à gauche près du mur occupé par la *Loi* tandis que les mystiques à droite jouxtent *Le Parnasse*²⁸.

La Rome de Léon X présente donc un exemple particulièrement intéressant des relations d'amitié qui peuvent exister entre humanistes et artistes. De ces relations découlent selon nous des inspirations communes que l'on peut observer notamment dans l'art du portrait.

UT PICTURA POESIS : L'EKPHRASIS ET LE PORTRAIT²⁹

John Shearman a bien montré dans son ouvrage *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance* comment l'histoire du portrait à la Renaissance était profondément liée à la pratique poétique de l'épigramme et en particulier de l'épigramme ekphrastique³⁰.

Le genre de l'épigramme est très pratiqué chez les poètes et les artistes-poètes à la Renaissance ; ils s'inspirent principalement de l'anthologie palatine compilée aux alentours de 1300 et diffusée largement en Italie à partir de 1460. Ces œuvres posent presque systématiquement la question des limites de l'art : ce que l'art peut peindre et ce qu'il ne peut peindre ; ces interrogations se prolongent à travers la question du *paragone* ou comparaison entre les deux arts qui intéressent l'*ekphrasis* : la poésie et les arts figurés. Une grande majorité de ces épigrammes portent sur le pouvoir communicatif de ces œuvres d'art. Or l'épigramme ekphrastique est un genre très en vogue chez les poètes de la cour de Léon X. Rappelons que la plus vaste anthologie de cette époque, les *Coryciana* est un recueil d'*ekphraseis*.

²⁵ Raphaël, *L'école d'Athènes*. 1510. Fresque. Base 770 cm. Palais du Vatican, Chambre de la Signature. Voir annexe, illustration 1.

²⁶ Raphaël, *La Dispute du Saint Sacrement*. 1509. Fresque. Base 770 cm. Palais du Vatican, Chambre de la Signature. Voir annexe, illustration 2.

²⁷ C. J. F. d'Amico, *Renaissance humanism in papal Rome*, p. 159-160.

²⁸ Raphaël, *Le Parnasse*. 1510-1511. Fresque. Base 650 cm. Palais du Vatican, Chambre de la Signature.

²⁹ Sur l'esthétique de l'*ekphrasis* et du portrait voir P. Galand-Hallyn, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995 ; W. Hirdt, *Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este, ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1981 ; F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis : portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, G. Narr. cop., 1987 ; L. Partridge et R. Starn, *A Renaissance likeness ; art and culture in Raphael's Julius II*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1980 ; G. Romano, *De Mantegna à Raphaël vers le portrait moderne*, traduit de l'italien par S. Girard et A. Gubellini, Paris, Gérard Monfort, 1996 ; J. Shearman, « Le Portrait de Baldassare Castiglione par Raphaël », *Revue du Louvre et des musées de France*, XXIX/4, 1979, p. 261-272 et *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington D. C., Princeton University Press, 1992.

³⁰ J. K. Shearman, *Raphael in early modern sources*, p. 108-148.

Le titre de l'anthologie vient du surnom donné par les humanistes à Hans Goritz, *Corycius*. Elle fut éditée à Rome par Blossius Palladius en 1524³¹ et rassemble des textes écrits probablement de 1512 à la date d'édition³². Nous savons que ces poèmes furent composés pour la fête de sainte Anne en hommage à un autel dédié par Goritz à sainte Anne, à la Vierge et à l'Enfant Jésus dans l'église Sant'Agostino à Rome. Goritz avait en effet reçu en 1510 de l'ordre augustinien le pouvoir d'ériger un autel adossé au troisième pilastre à gauche de la nef centrale comprenant

*tres figuras in uno lapide marmoreo videlicet Beatae Annae matris et Beatae Mariae Virginis filium tenentis Jesum Christum in brachyis*³³.

L'exécution du groupe fut confiée au sculpteur Andrea Sansovino³⁴ ; le commanditaire demanda également à Raphaël de peindre une fresque au-dessus de l'autel représentant le prophète Isaïe³⁵. Les deux œuvres sont strictement liées sur le plan théologique : Isaïe, dans la tradition chrétienne était par excellence le prophète de l'Incarnation, illustrée par le groupe sculpté réunissant la mère de la Vierge, Marie et son enfant. Dans les pièces des *Coryciana*, on peut remarquer de fréquentes occurrences du motif de la statue vivante, par exemple chez Lucius Salimbenus :

*Praxiteli, Phidiae, Lysippo avidoque Myroni
caelasse aeternum est corpora viva decus ;
at tibi Corycii statuis mira arte, Savine,
insinuasse animam gloria maior erit.*

À Praxitèle, à Phidias, à Lysippe et à l'avidé Myron
revient l'éternel renom d'avoir ciselé des corps vivants ;
mais, Sansovino, pour avoir insufflé une âme aux statues de Corycius par ton art remarquable
ta gloire sera plus grande encore³⁶.

Mais les poètes ont aussi abordé le thème de la peinture parlante comme dans ces vers de Marcus Antonius Casanova où le poète interpelle directement Isaïe tant l'illusion de vie est troublante :

Si vivis, nec nos delusit dextera Apellis,

³¹ *Coryciana, impressum Romae apud Ludovicum Vicentinum et Leutitium Perusinum, Mense Julio MDXXIII.*

³² Cf. R. Alhaique Pettinelli, « Punti di vista sull'arte ».

³³ La transcription du contrat se trouve en appendice à l'article de V. A. Bonito, « The St. Anne altar in Sant'Agostino in Roma : a new discovery », *The Burlington Magazine*, 122, 1980, p. 805-812. Traduction : « trois figures dans un seul bloc de marbre représentant Sainte Anne mère et la Sainte Vierge tenant son fils Jésus Christ dans ses bras. »

³⁴ Andrea Sansovino, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*. 1512. Marbre. Rome, église Sant'Agostino. Voir annexe, illustration 3.

³⁵ Raphaël, *Le Prophète Isaïe*. Vers 1512-1513. Fresque. 250x155 cm. Rome, église Sant'Agostino. Voir annexe, illustration 4.

³⁶ Cité par R. Alhaique Pettinelli, « Punti di vista sull'arte », p. 48. Cf. J. Ijsewijn, *Coryciana critica edidit*, 363, p. 239.

quid sentis, vates, de superis ? Loquere.

Si tu es vivant et que ce n'est pas la main d'Apelle qui nous leurre,
que vois-tu, prophète, des dieux ? Parle³⁷.

Au-delà du simple *topos* du réalisme frappant de la peinture, ce critère poétique d'appréciation des œuvres sur leur capacité à donner l'illusion d'une communication véritable va transformer en profondeur les conventions et la pratique du portrait peint.

Les portraits de Raphaël nous permettent d'observer différentes techniques pour établir une relation entre le spectateur et le modèle³⁸. Le *Portrait de Jules II*³⁹ est frappant par la nouveauté du point de vue adopté : le spectateur est placé très près du Pape, comme s'il se tenait debout devant lui, comme doit se tenir tout visiteur devant le Pape; or plus le point de vue adopté est particulier, plus le spectateur a l'impression d'assister à la scène. En 1518 dans le *Portrait de Léon X*⁴⁰ nous sommes cette fois invités à approcher le pontife en dehors de ses devoirs officiels. Il est en train de lire un riche manuscrit : la Bible de Hamilton. Le passage reproduit par le peintre est le début de l'Évangile de Jean : « *In principio erat verbum* ». Si l'on se souvient que ce pape s'appelait Jean de Médicis, on s'aperçoit que ce portrait fonctionne comme une sorte de description fonctionnelle d'un pape humaniste. Le *Portrait de Tommaso (Fedra) Inghirami*⁴¹ superpose habilement la ressemblance physique et la description fonctionnelle du poète inspiré : les yeux levés vers le ciel reprennent entre autres le *Virgile*⁴² de Signorelli à San Brizio d'Orvieto tout en détournant l'attention du strabisme divergent du modèle. Le *Double portrait d'Andrea Navagero et d'Agostino Beazzano*⁴³ fut peint en 1516 peu avant le départ de Navagero pour Venise. Il s'inscrit dans la tradition du poème de Janus Pannonius à propos d'un double portrait de Mantegna le représentant aux côtés de Galleotto Marzio da Narni⁴⁴. Une des pièces les plus intéressantes sur la communication entre le portrait et le spectateur est une héroïde de Castiglione⁴⁵ dans laquelle le poète imagine la douleur de sa femme qui attend son retour et se console par la contemplation du portrait de son mari réalisé par Raphaël⁴⁶ :

³⁷ Cf. R. Alhaique Pettinelli, « Punti di vista sull'arte », p. 45. Cf. J. Ijsewijn, *Coryciana critice edidit*, 110, p. 104.

³⁸ Cf. J. K. Shearman, *Raphael in early modern sources*, p. 125-141.

³⁹ Raphaël, *Portrait du pape Jules II*. Vers 1511-1512. Huile sur toile. 108580,7 cm. Londres, National Gallery. Voir annexe, illustration 5.

⁴⁰ Raphaël, *Portrait de Léon X entre deux cardinaux*. Vers 1518-1519. Huile sur bois. 1545119 cm. Florence, Musée des Offices. Voir annexe, illustration 6.

⁴¹ Raphaël, *Portrait de Tommaso (« Fedra ») Inghirami*. Vers 1511-1512. Huile sur bois. 91562 cm. Florence, Palais Pitti. Voir annexe, illustration 7.

⁴² Signorelli, *Virgile* (ou *Saint Jean* ?). 1499-1502. Fresque. Cathédrale d'Orvieto, chapelle saint Brice.

⁴³ Raphaël, *Portraits d'Andrea Navagero et d'Agostino Beazzano*. 1516. Huile sur toile. 765107 cm. Rome, Galerie Doria Pamphili. Voir annexe, illustration 8.

⁴⁴ Cf. R. Lightbown, *Mantegna*, Oxford, Phaidon-Christie's, 1986, p. 459-460. Cité par J. K. Shearman, *Raphael in early modern sources*, p. 134.

⁴⁵ Citée par J. K. Shearman, *ibid.*, p. 495-498. Source : *editio princeps*, (Sannazaro, 1533). Date supposée de cette élégie : 1519.

⁴⁶ Shearman considère que ce portrait est celui du Louvre : Raphaël, *Portrait de Balthazar Castiglione*, 1514 ou 1515. Huile sur toile. 82567 cm. Paris, Musée du Louvre. Voir annexe, illustration 9.

BALD. CASTILIONIS ELEGIA QUA FINGIT HIPPOLYTEN SUAM AD SEIPSUM
SCRIBENTEM.

*Hippolyte mittit mandata haec Castilioni,
Addideram imprudens hei mihi pene suo.
Te tua Roma tenet, mihi quam narrare solebas
Unam delicias esse hominum, atque deum.
Hoc quoque nunc maior, quod magno est aucta Leone,
Tam bene pacati qui imperium orbis [orbis ?] habet.
Hic tibi nec desunt celeberrima turba sodales,
Apta oculos etiam multa tenere tuos.
Nam modo tot priscae spectas miracula gentis,
Heroum, et titulis clara trophaea suis :
Nunc Vaticani surgentia marmore templa,
Et qua porticibus aurea tecta nitent,
Irriguos fontes, hortosque et amoena vireta,
Plurima quae umbroso margine Tybris habet,
Utque ferunt, coetu convivia laeta frequentas,
(...)
Aut cithara aestivum attenuas, cantuque calorem.
Hei mihi quam dispar nunc mea vita tuae est.
(...)
Sola tuos vultus referens Raphaelis imago
Picta manu curas allevat usque meas.
Huic ego delicias facio, arrideoque, iocosque
Alloquor ; at tanquam reddere verba queat,
Assentit, nutuque mihi saepe illa videtur
Dicere vel aliquid, et tua verba loqui.
Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat.
Hoc solor, longas decipioque dies.
(...)*

ÉLÉGIE DE BALTHAZAR CASTIGLIONE DANS LAQUELLE IL IMAGINE QUE
SA CHÈRE FEMME HIPPOLYTE LUI ÉCRIT :

C'est Hippolyte qui envoie ses conseils à Castiglione ;
hélas ! Sans faire attention, j'avais presque ajouté « à son Castiglione ».
Ta chère Rome te retient, que tu avais coutume de me décrire
comme étant à elle seule les délices des hommes et des dieux.
C'est encore davantage le cas aujourd'hui, puisqu'elle s'accroît grâce au grand Pape Léon
qui détient le pouvoir sur le monde si bien pacifié.
Dans cette ville, la compagnie ne te manque pas, en foule très célèbre,
si nombreuse et capable de retenir tes yeux.
En effet, tu contemples tantôt les si nombreux prodiges de l'ancienne race
des héros, et les trophées aux illustres inscriptions,
tantôt les églises de marbre qui surgissent au Vatican,
les toits d'or qui brillent sur les portiques,

les fraîches fontaines, les jardins, les agréables étendues verdoyantes
qu'héberge en nombre le Tibre sur sa rive ombragée,
et comme on le raconte, tu fréquentes de joyeux banquets et réunions,
(...)
ou bien ta cithare te soulage en été, ton chant tempère la chaleur.
Hélas que ma vie est différente de la tienne à présent !
(...)
Seul le portrait peint par Raphaël, en me rappelant tes traits
allège continuellement mes soucis.
Je lui fais du charme, je lui souris, je plaisante avec lui ;
et comme s'il pouvait me répondre, il approuve
et j'ai même souvent l'impression
qu'il m'adresse un signe ou me dit quelque chose et parle avec tes mots.
Ton fils le reconnaît et salue son père dans son babillage.
Ainsi je me console et je trompe la longueur des jours. (...)

Castiglione joue avec talent des topiques du genre et des références littéraires : cette élégie est très clairement inspirée par les élégies de Propertius⁴⁷ et par les *Héroïdes* d'Ovide⁴⁸. Le thème du portrait qui console la douleur de l'épouse séparée de son mari est ainsi présent dans la lettre de Laodamie à Protésilas :

*Dum tamen arma gerens diverso miles in orbe
Quae referat vultus est mihi cera tuos ;
Illi blanditias, illi tibi debita verba
Dicimus, amplexus accipit illa meos.
Credere mihi, plus est quam quod videatur, imago ;
Adde sonum cerae, Protesilaus erit.
Hanc specto teneoque sinu pro coniuge vero
Et, tamquam possit verba referre, queror⁴⁹.*

Cependant, aussi longtemps que tu porteras les armes du soldat à l'autre bout du monde, je possède une image en cire qui me rend ton visage. A elle je dis les tendresses, à elle les paroles qui te sont dues ; c'est elle qui reçoit mes embrassements. Crois-moi : elle est plus qu'elle ne paraît cette image ; ajoute la parole à la cire, ce sera Protésilas. Je la regarde, je la presse contre mon sein à la place de l'époux véritable, et, comme si elle pouvait me répondre, je me plains⁵⁰.

L'épisode du portrait de Raphaël qui seul parvient à la consoler est un moyen habile de célébrer le talent du peintre capable d'animer sa peinture. L'anecdote du petit enfant qui

⁴⁷ Cf. Propertius, *Élégies*, texte établi, traduit et commenté par Simone Viarre, Paris, Les Belles Lettres, 2005, livre IV, III, v. 1, p. 136 : « *Haec Arethusa suo mittit mandata Lycotae* ».

⁴⁸ Le vers qui suit directement le passage que nous citons est en effet : « *At quicumque istinc a nos accesserit hospes, Huic ego quid dicas, quid faciasve, rogo.* » une variation sur les vers 59-60 de la lettre de Pénélope à Ulysse : « *Quisquis ad haec vertit peregrinam puppim/Ille mihi de te multa rogatus abit* ». Cf. Ovide, *Héroïdes*, texte établi par Henri Bohnecque et traduit par Marcel Prévost, Paris, les Belles Lettres, 2002, I, v. 59-60, p. 4.

⁴⁹ Cf. Ovide, *Héroïdes*, XIII, p. 84, v. 149-156.

⁵⁰ Traduction d'Henri Bohnecque.

prend le portrait peint pour son père renvoie au thème fréquent de l'illusionnisme que l'on retrouve à maintes reprises chez Pline⁵¹.

Cette tradition d'*ekphrasis* introduit un thème important pour la Renaissance : la poésie et la peinture confèrent l'immortalité à leurs sujets. Le plus souvent, les poètes affirment qu'ils sont plus efficaces dans ce domaine que les artistes. Mais de plus en plus la concession s'établit en faveur des peintres : en particulier chez Antonio Tebaldeo⁵². Tebaldeo réside à Rome en même temps que Raphaël et écrira pour lui deux épitaphes à sa mort. Raphaël avait peint son portrait vers 1516⁵³. Bembo remarque que la ressemblance de ce portrait est encore plus flagrante que celle du portrait de Castiglione : « Tebaldeo ne se ressemble pas autant que ce portrait ne lui ressemble ». Tebaldeo lui-même a écrit un sonnet sur ce portrait : il précise qu'il s'agit d'un cadeau du peintre et reprend le thème de l'échange du don d'immortalité entre le poète et le peintre⁵⁴.

Les innovations décisives apportées par Raphaël à l'art du portrait vont dans le sens d'une représentation exacte de l'individu tant visuellement que moralement. Surtout, elles s'efforcent d'assurer une véritable communication entre le spectateur et le modèle. Mais à partir du moment où le peintre envisage une communication entre le spectateur et l'image, au moment où s'affirme une conception « transitive » de la peinture pour reprendre le terme de Shearman⁵⁵, peut-il ignorer les apports de la rhétorique ?

UT PICTURA RHETORICA : LA PEINTURE D'HISTOIRE ET LA CREATION D'UNE RHETORIQUE DE L'IMAGE⁵⁶.

Il est nécessaire cependant de poser tout d'abord une distinction entre l'*ut pictura poesis* et l'*ut pictura rhetorica* : la première est une théorie qui, dans le prolongement des conceptions humanistes, considère la peinture comme une poésie muette⁵⁷. En rapprochant la peinture d'un art libéral comme la poésie, cette théorie a permis aux artistes de se démarquer des artisans et de valoriser leurs œuvres. Mais la peinture obéit également à une poétique de l'imitation qui pose un certain nombre de contraintes à l'artiste. Elles ont été définies

⁵¹ Ces anecdotes se trouvent principalement dans le livre XXXV : Cf. Pline, *Histoire naturelle*, livre XXXV, texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 65, 77 et 87.

⁵² Antonio Tebaldeo (1463-1537) avait été le secrétaire particulier de Lucrèce Borgia puis du cardinal d'Este. Raphaël l'aurait également représenté dans la fresque du *Parnasse*. Il écrit des poèmes en latin et en italien. Source : M. E. Cosenza, *Biographical and bibliographical dictionary*.

⁵³ Le portrait a été perdu.

⁵⁴ Cf. J. K. Shearman, *Raphael in early modern sources*, p. 116-117.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁶ Sur cette question voir M. Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, texte traduit par Maurice Brock, Paris, Le Seuil, 1989 ; M. Brock, « La chambre de la Signature ou la naturalisation de la culture », *Symboles de la Renaissance*, vol 2, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1982, p. 109-123 ; A. Chastel, « L'art du geste à la Renaissance », *Revue de l'art*, 75, 1987, p. 9-16 ; Coll., *Peinture et rhétorique, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome 10-11 juin 1993*, s. d. O. Bonfait, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994 ; S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, 2 vols., Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1961 ; O. Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Macula, 1994 ; S. Settis, « Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento », *Storia d'Italia, Annali 4, Intelletuali e Potere*, Turin, Einaudi, 1981, p. 701-761 ; J. Shearman, *Only Connect.... et Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen*, Londres, Phaidon, 1972.

⁵⁷ Cf. W. L. Rensselaer, *Ut pictura poesis ; Humanisme et théorie de la peinture XV^e-XVIII^e siècles*, traduction et mise à jour de Maurice Brock, Paris, Macula, 1991.

notamment par Alberti et portent principalement sur les capacités narratives de la peinture : l'image doit raconter une histoire, exprimer les passions des différents personnages et respecter la dignité de l'action. Ces préceptes aboutissent en fait à assimiler la peinture à un discours. L'idée d'un rapport entre peinture et rhétorique, soit d'une comparaison entre les deux arts, soit d'un art de persuader propre à la peinture est plus récente même si elle s'appuie sur des témoignages anciens qui comparent la peinture à l'art oratoire. Le paradigme de la peinture est ainsi fréquemment utilisé dans les traités de rhétoriques de la Renaissance. Le terme de rhétorique a été pris soit dans le sens ancien d'art oratoire, la discipline humaniste, soit dans le sens de système de figures que lui ont donné les linguistes. On a pu ainsi parler de rhétorique de l'image⁵⁸.

Quatre grandes lignes de recherche ont prévalu jusqu'à présent sur les rapports entre peinture et rhétorique : les homologues entre textes sur la peinture et traités de rhétoriques ont été explorés notamment par Michael Baxandall⁵⁹ et Salvatore Settis⁶⁰ ; l'étude de l'*actio* ou rhétorique des gestes⁶¹ ; l'étude des figures de l'*elocutio* a été menée par John Shearman⁶² qui insiste sur les concepts d'*energeia* et d'*enargeia* mis en œuvre par Raphaël dans les cartons des tapisseries des actes des apôtres et a souligné combien le maniérisme était proche des préceptes stylistiques de Bembo ; il semble enfin possible de lier la rhétorique aux évolutions stylistiques générales ou individuelles. Le principe de composition rhétorique de *copia* et de *varietas* – opposé au *dissolutus* – appliqué à la peinture induit en effet des conséquences stylistiques. Michael Baxandall met ainsi en parallèle le passage du polyptyque à la *pala* unitaire dans les Saintes Conversations avec la prédominance du modèle de la *compositio* dans les discours⁶³. C'est autour du concept d'*enargeia* et sur l'emploi en peinture de véritables figures inspirées de la rhétorique que nous aimerions travailler dans cette dernière partie.

Le développement du classicisme se base sur un processus théorique d'organisation de l'espace radicalement différent de celui du Quattrocento : il ne s'agit plus de créer un espace organisé selon les lois de la perspective et d'y placer convenablement des figures, mais d'organiser un espace – obéissant toujours aux lois de la perspective – autour des figures qui structurent véritablement le tableau. Cette adaptation de certains principes de l'art antique permet d'établir une harmonie d'ensemble au sein de laquelle les détails descriptifs s'articulent pour définir une unité, ce qui rend l'œuvre plus immédiatement accessible à la fois intellectuellement et émotionnellement⁶⁴.

Cette théorie sera mise en pratique notamment dans les grands cycles de fresques que la papauté commande à Raphaël, en particulier dans la Chambre d'Héliodore⁶⁵. Tout l'enjeu de ces fresques pour Raphaël est de se distinguer dans la peinture d'histoire. Nous savons que la peinture d'histoire sera par la suite considérée comme le genre le plus noble dans la

⁵⁸ Cf. *Peinture et rhétorique*, p. 11-18.

⁵⁹ M. Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture*.

⁶⁰ S. Settis, « Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento ».

⁶¹ Cf. A. Chastel, « L'art du geste à la Renaissance ».

⁶² J. K. Shearman, *Raphael's Cartoons*, p. 126-131, et *Mannerism*, 1967, coll. « Style and Civilization », p. 37-39.

⁶³ Cf. *Peinture et rhétorique*, p. 11-18.

⁶⁴ Cf. S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance*, p. 17-42.

⁶⁵ Voir annexe, illustration 10.

peinture dite classique. Or la maîtrise de la peinture d'histoire suppose une certaine maîtrise rhétorique ; comme l'écrit Jean-Pierre Cuzin, elle peut se définir comme « un drame, une histoire racontée clairement pour que le spectateur la comprenne sans ambiguïté, une histoire vécue où le rôle de chaque participant, protagoniste comme assistant, soit bien défini, où la personnalité de chacun soit manifeste, dans sa participation à l'événement ou dans sa réaction devant l'événement⁶⁶ ». Il faut donner à la représentation imaginaire la vitalité du présent ; d'ailleurs dans trois des quatre fresques de la Chambre d'Héliodore, des acteurs contemporains doivent être représentés comme tels ou comme témoins dans des analogies historiques d'un passé lointain : Jules II et sa suite apparaissent dans *Héliodore chassé du temple*⁶⁷ ; il apparaît également dans la partie droite de la *Messe de Bolsène*⁶⁸ et Léon X a prêté ses traits à saint Léon dans *La rencontre de Léon I et Attila*⁶⁹. La solution adoptée par Raphaël explore une nouvelle dimension du style classique : l'animation dramatique. La vitalité des figures s'exprime de plus en plus mais elle concerne essentiellement les représentants du passé : les acteurs du monde présents sont cantonnés dans un rôle plus passif, plus contemplatif. D'une certaine manière, chaque type de figure participe de l'autre : les personnages du passé aspirent en quelque sorte la vitalité des figures contemporaines, et les figures contemporaines semblent touchées par l'idéalisation du passé. On peut l'observer en particulier dans la fresque représentant *Héliodore chassé du temple*. Sur la partie droite se déroule l'action en elle-même, Héliodore terrassé par l'intervention des trois anges alors qu'il tente de s'enfuir avec les trésors du temple : le mouvement est violent, les figures paraissent en équilibre instable ; à l'inverse, le pape et sa suite représentés sur la partie gauche frappent par leur immobilité impassible. Cette technique permet aussi d'appuyer le message du cycle iconographique : l'Église sauvée et affermie dans des circonstances difficiles par l'intervention divine. Dans la fresque, l'autorité et la modération des représentants de l'Église contrastent ainsi fortement avec l'agitation désordonnée des figures païennes.

Les cartons élaborés pour les tapisseries destinées à la Sixtine par Raphaël proposent un nouveau vocabulaire classique. Comme l'a justement montré John Shearman, ce nouvel effort accompli par Raphaël dans le domaine de la peinture d'histoire doit être relié à l'espace pour lequel elles étaient conçues : elles devaient pouvoir rivaliser avec les fresques de Michel-Ange⁷⁰. Un effort de clarification supplémentaire a été assumé par le peintre pour se plier aux lois de la tapisserie. Ces cartons peuvent être décrits comme des drames de caractère et de finalité rhétoriques. On peut l'observer par exemple sur le carton de *La Guérison du boiteux*⁷¹. L'artiste a ici utilisé un cadrage en trois parties délimitées par les travées de l'architecture qui structure fortement l'image sans lui ôter ses possibilités

⁶⁶ Cf. J.-P. Cuzin, *Raphaël vie et œuvre*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1983, p. 150.

⁶⁷ Raphaël, *Héliodore chassé du temple*, 1511-1512. Fresque. Base 750 cm. Palais du Vatican, Chambre d'Héliodore. Voir annexe, illustration 11.

⁶⁸ Raphaël, *La messe de Bolsène*, 1512. Fresque. Base 660 cm. Palais du Vatican, Chambre d'Héliodore.

⁶⁹ Raphaël, *La rencontre de Léon I^{er} et Attila*, vers 1513. Fresque. Base 750 cm. Palais du Vatican, Chambre d'Héliodore.

⁷⁰ J. K. Shearman, *Raphael's cartoons*.

⁷¹ Raphaël, *La guérison du boiteux*. 1514-1515. Détrempe sur plusieurs feuilles de papier collées ensemble, montées sur toile. 342x 536 cm. Londres, Victoria and Albert Museum. Voir annexe, illustration 12.

dramatiques. Les oppositions d'ombre et de lumière, les plis des draperies, les musculatures appuyées aident à la lecture des motifs, de même que les effets d'écho entre les colonnes torsées et le corps contrefait des estropiés. L'affirmation de la préoccupation rhétorique à cette époque chez Raphaël peut s'expliquer en partie par son changement de statut professionnel : sa fonction n'est plus seulement la décoration des appartements du Pape mais la promulgation d'une doctrine de la forme visuelle. Comme l'écrit Freedberg : « Raphael's duty was in a sense, as much as it was of the authors of papal documents and bulls, to find fit forms of public address⁷². »

*L'Incendie du Borgo*⁷³ reprend ce vocabulaire élaboré pour les cartons : les anatomies sont très marquées et puissantes. Le peintre insiste davantage sur la force de l'action que sur la grâce. Elle acquiert ainsi un style sévère et presque déclamatoire. Le sujet réel de la fresque a été déplacé à l'arrière-plan : la foule et l'intensité physique et émotionnelle qu'elle dégage deviennent le sujet principal de la représentation. Il faut dire que le sujet en lui-même était assez mince : il a fallu l'enrichir en inventant tout un répertoire de situations humaines, de références historiques et archéologiques pour en faire un véritable drame. Par exemple le groupe au premier plan à gauche représentant un jeune homme portant un vieillard sur ses épaules évoque très clairement l'épisode célèbre d'Énée et Anchise. Il se justifie formellement pour l'équilibre de la composition en contrepoids au groupe de figures féminines à droite, mais fonctionne surtout comme un *exemplum* rhétorique : il participe à la dramatisation de l'événement en lui donnant un arrière-plan épique.

Cet exemple nous renvoie également à notion d'*enargeia*⁷⁴. Un an après sa mort en 1556, Lodovico Dolce publia un dialogue sur la peinture intitulé *Aretino*. Dans le paragraphe qui ouvre le dialogue, l'Arétin raconte qu'il a croisé le regard de son interlocuteur Giovanni Francesco Fabrini à San Giovanni e Paolo tandis qu'ils regardaient chacun un tableau d'autel : Fabrini regardait un tableau de Bellini et l'Arétin le *Saint Pierre martyr* de Titien (brûlé en 1867). Dans son panégyrique de Titien, l'Arétin souligne en premier sa capacité à donner à ses figures une « *heroica maestà* ». Le terme « héroïque » ne peut être utilisé innocemment ni par Aretino ni par Dolce. Il a été utilisé pour la première fois à propos de la peinture par Andrea Fulvio, autre grande figure de la Rome de Raphaël dont il avait été l'ami et le collaborateur. Dans les *Antiquitates urbis* (1527) Fulvio dit que Jules II a décoré la Chapelle Sixtine avec une « *pictura heroica* ». Si l'on se réfère au *De arte poetica* de Vida, également publié à Rome en 1527, la poésie héroïque est la grande poésie épique d'Homère et de Virgile et s'élève au-dessus de tous les autres genres – excepté la poésie sacrée. Un peu plus loin dans le dialogue de Dolce, Aretino décrit les aspects de l'invention qui découlent de l'intellect ou du génie de l'artiste, qui sont « la disposition, le caractère approprié, les poses, la variété, et pour le dire d'une certaine manière l'énergie (*energeia*) des figures ». Or là encore, les deux protagonistes connaissaient bien le sens exact et littéraire du terme et probablement sa définition dans *I romanzi* de

⁷² Cf. S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance*, p. 286.

⁷³ Raphaël, *L'Incendie du bourg*. Vers 1514. Fresque. Base 670 cm. Palais du Vatican, Chambre de l'Incendie du bourg. Voir annexe, illustration 13.

⁷⁴ C. J. K. Shearman, *Only connect*, p. 208 : il s'agit de la capacité à placer vraiment l'image sous les yeux du spectateur. Voir aussi P. Galand-Hallyn, *Les yeux de l'éloquence*.

Giovanni Battista Pigna (1554) : l'auteur y différencie l'*enargeia* et l'*Energeia*⁷⁵ qui consiste à sélectionner un élément sur lequel on met particulièrement l'accent, avec force détails et précisions. Mais Giraldi réunit les deux concepts sous le même terme d'*enargeia*. Il s'agit bien d'un système d'information qui donne la priorité à l'effet persuasif.

Ce principe pourrait s'illustrer dans *La mort d'Ananias*⁷⁶ et *Saint Paul prêchant à Athènes*⁷⁷ de Raphaël. John Shearman a là encore bien montré comment Raphaël avait pris en compte le caractère particulier du public amené à contempler les futures tapisseries, et comment il avait utilisé le cadrage pour l'impressionner. Ainsi dans *La mort d'Ananias*, le groupe des apôtres a été recadré au sein d'une composition plus large pour que le spectateur situé derrière le groupe des chrétiens au premier plan soit confronté aussi directement qu'eux à la majesté et à la sévérité de Pierre⁷⁸. Le souci de Raphaël d'insister particulièrement sur l'importance des apôtres peut s'observer également dans la silhouette massive de Paul, renforcée par l'ampleur de la robe rouge. La motivation de cette accentuation rhétorique chez Raphaël vient probablement d'une réflexion sur le *medium* qu'est la tapisserie : même les tapisseries aussi efficacement mimétiques que celles de Bruxelles prévues pour ses cartons introduisent une forme d'interférence dans la communication picturale qui peut être contrée par une clarté du dessin et de la couleur plus assertive⁷⁹.

Le classicisme de Raphaël assume ainsi une dimension rhétorique assez originale dans l'histoire de la peinture et les procédés qu'il met en œuvre inspireront les artistes jusqu'au XVIII^e siècle. Nous ne nous avancerons pas à affirmer que ces qualités rhétoriques sont le fruit d'une influence directe et consciente des fréquentations humanistes de Raphaël. Nous nous contenterons de postuler que la mission rhétorique clairement assumée par les arts plastiques dans la Rome de Léon X s'insère dans un mouvement culturel très large et propre à ce milieu, et qui englobe également la littérature.

⁷⁵ Cf. J. K. Shearman, *Only connect*, p. 210.

⁷⁶ Raphaël, *La mort d'Ananias*, 1515, gouache sur papier montée sur toile, 385×440 cm, Londres, Victoria and Albert Museum. Voir annexe, illustration 14.

⁷⁷ Raphaël, *Saint Paul prêchant à Athènes*, 1515, gouache sur papier montée sur toile, 390×440 cm, Londres, Victoria and Albert Museum. Voir annexe, illustration 15.

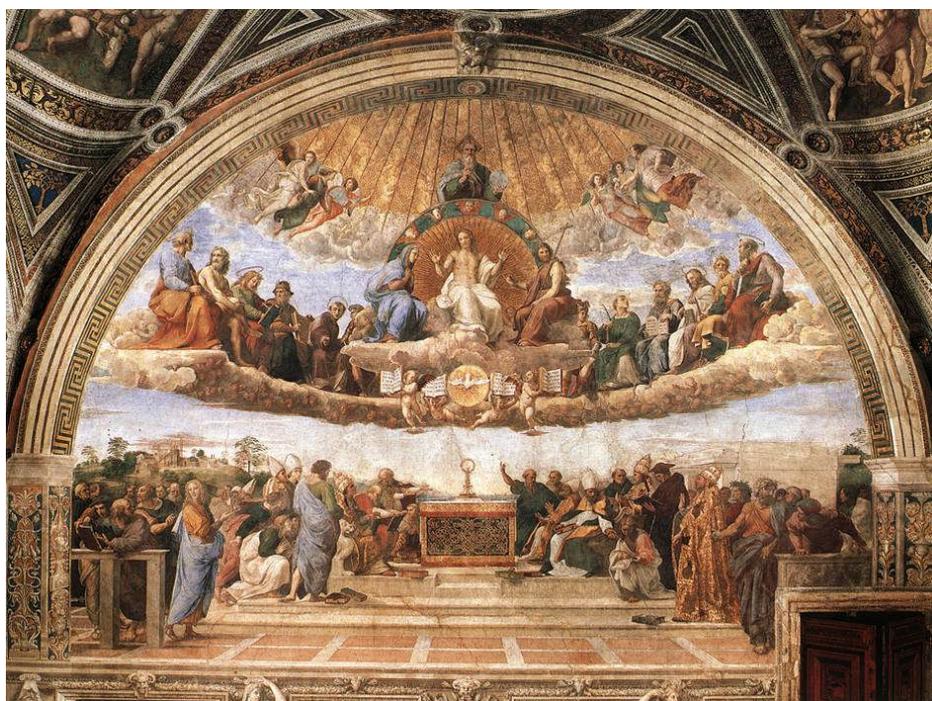
⁷⁸ Cf. J. K. Shearman, *Only connect*, p. 202-207.

⁷⁹ *Ibid.*, p.217.

ANNEXE – ICONOGRAPHIE



1. Raphaël, *L'école d'Athènes*. 1510. Fresque. Base 770 cm. Palais du Vatican, Chambre de la Signature.



2. Raphaël, *La Dispute du Saint Sacrement*. 1509. Fresque. Base 770 cm. Palais du Vatican, Chambre de la Signature.



3. Andrea Sansovino, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*. 1512. Marbre. Rome, église Sant'Agostino.



4. Raphaël, *Le Prophète Isaïe*. Vers 1512-1513. Fresque. 250x155 cm. Rome, église Sant'Agostino.



5. Raphaël, *Portrait de Jules II*. 1512. Tempera sur bois. 108,5x58 cm. Florence, Galerie des Offices.



6. Raphaël, *Portrait de Léon X entre deux cardinaux*. Vers 1518-1519. Huile sur bois. 154x119 cm. Florence, Musée des Offices.



7. Raphaël, *Portrait de Tommaso (« Fedra ») Inghirami*. Vers 1511-1512. Huile sur bois. 91562 cm. Florence, Palais Pitti.



8. Raphaël, *Portraits d'Andrea Navagero et d'Agostino Beazzano*. 1516. Huile sur toile. 765107 cm. Rome, Galerie Doria Pamphili.



9. Raphaël, *Portrait de Balthazar Castiglione*. 1514 ou 1515. Huile sur toile. 82567 cm. Paris, Musée du Louvre.



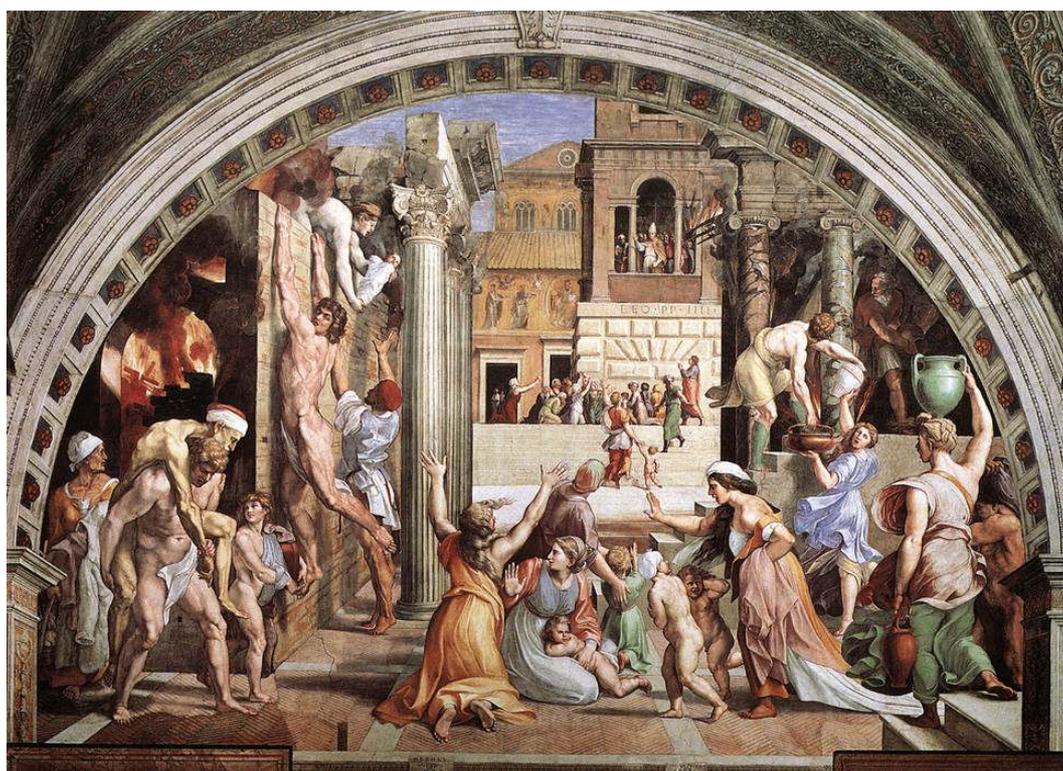
10. Raphaël, *Héliodore chassé du temple*. 1511-1512. Fresque. Base 750 cm. Palais du Vatican, Chambre d'Héliodore.



11. Raphaël, *Héliodore chassé du temple*.
Détail : Jules II et sa suite.



12. Raphaël, *La guérison du boîteux*. 1514-1515. Détrempe sur plusieurs feuilles de papier collées ensemble, montées sur toile. 3425536 cm. Londres, Victoria and Albert Museum.



13. Raphaël, *L'Incendie du bourg*. Vers 1514. Fresque. Base 670 cm. Palais du Vatican, Chambre de l'Incendie du bourg.



14. Raphaël, *La mort d'Ananias*. 1515. Détrempe sur plusieurs feuilles de papier collées ensemble, montées sur toile. 3855440 cm. Londres, Victoria and Albert museum.



15. Raphaël, *Saint Paul prêchant à Athènes*, 1515. Détrempe sur plusieurs feuilles de papier collées ensemble, montées sur toile. 3905440 cm. Londres, Victoria and Albert Museum.