



Jean-François
Corpataux

L'IMAGE
FÉCONDE

ART ET DYNASTIE
À LA RENAISSANCE

DROZ



LIBRAIRIE DROZ

Tous droits réservés par la Librairie Droz SA en vertu des règles de propriété intellectuelle applicables. Sans autorisation écrite de l'éditeur ou d'un organisme de gestion des droits d'auteur dûment habilité et sauf dans les cas prévus par la loi, l'œuvre ne peut être, en entier ou en partie, reproduite sous quelque forme que ce soit, ni adaptée, représentée, transférée ou cédée à des tiers.

Ce travail est sous licence Creative Commons Attribution - pas d'utilisation commerciale - pas de modification 2.5 Suisse License. Pour obtenir une copie de la licence visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/> ou envoyez une lettre à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Pour toutes informations supplémentaires, merci de contacter l'éditeur : droits@droz.org

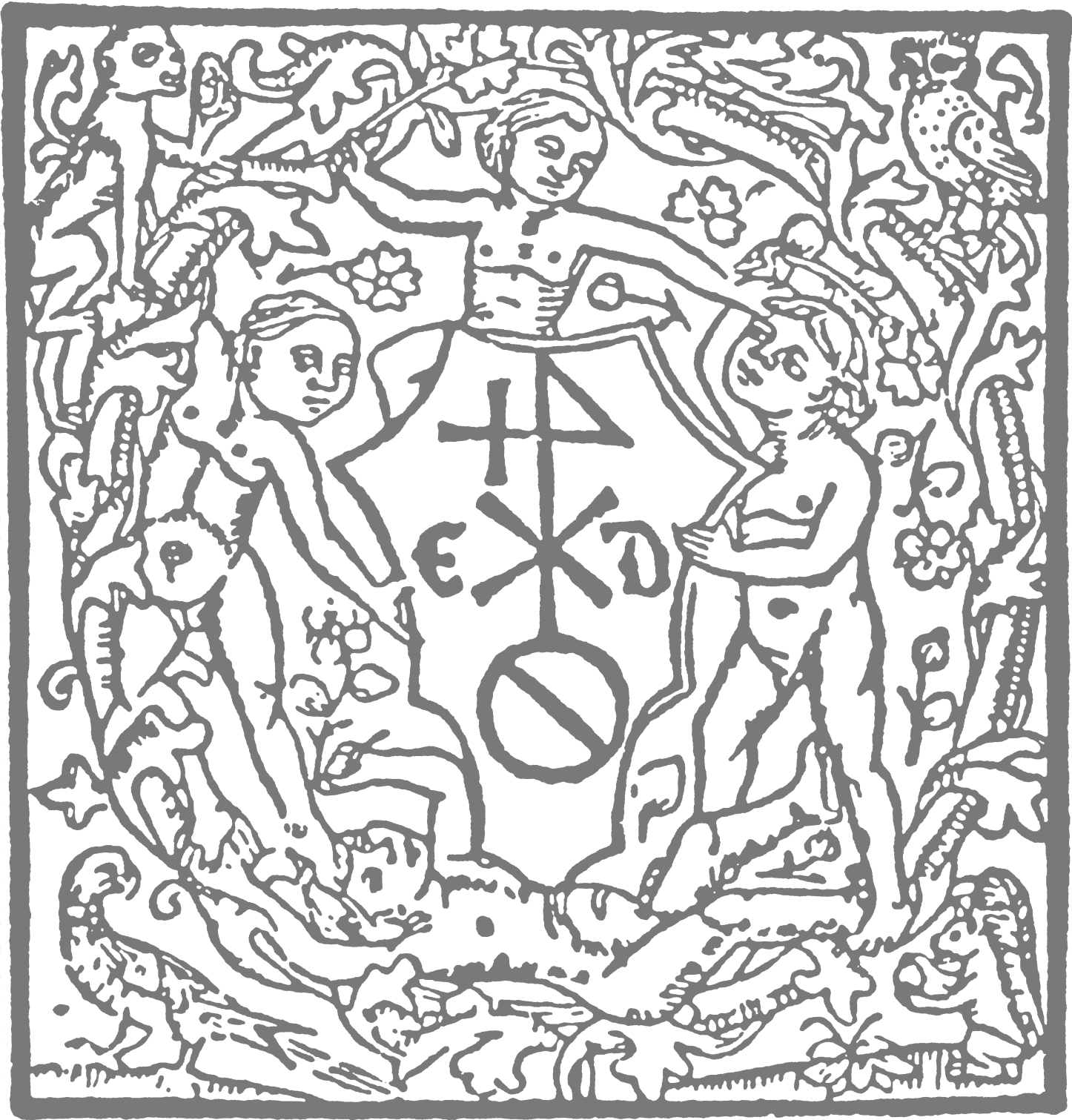
All rights reserved by Librairie Droz SA as proscribed by applicable intellectual property laws. Works may not, fully or in part, be reproduced in any form, nor adapted, represented, transferred or ceded to third parties without the written authorization of the publisher or a duly empowered organization of authors' rights management and except in instances provided for by law.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use - No modification 2.5 Suisse License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

For any additional information, please contact the publisher : rights@droz.org

Collection
ARS LONGA
n° 11

LIBRAIRIE DROZ
GENÈVE - PARIS



Jean-François Corpataux

L'IMAGE FÉCONDE

Art et dynastie
à la Renaissance

Préface d'Ulrich Pfisterer

DROZ

L'étape de la prépresse de cette publication a été soutenue par le
Fonds national suisse de la recherche scientifique



Édité par la Librairie Droz
11 rue Firmin-Massot
CH-1206 Genève - GE
www.droz.org

ISBN: 978-2-600-06426-2
ISBN PDF: 978-2-600-16426-9
DOI: 10.47421/droz64262
ISSN: 2235-1361

Maquette : Ingrid Allongé.
Mise en page: Emmanuel Dubois/3d2s, Issigeac, France.

Copyright 2023, Librairie Droz

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or translated in any forms, by print, photoprint, microfilm, microfiche or any other means without written permission.

PRÉFACE

Parmi les vastes questions que la jeune discipline de l'histoire de l'art formulait au début du xx^e siècle – sans pouvoir encore apporter de réponses vraiment complètes – figuraient celles du rapport entre art et érotisme, entre créativité et sexualité, à propos des images relevant de l'amour ou de la pornographie. En 1924, Ernst Kris et Otto Kurz, dans leur livre sur la *Légende de l'artiste*, faisaient ainsi référence à une « une tradition allant de l'Antiquité jusqu'aux temps modernes, qui considère l'œuvre comme l'“enfant” de l'artiste et conçoit le processus créateur sur le modèle de la vie sexuelle » (tr. fr. 2010, p. 115). Et Jean Seznec de caractériser le début de l'art de la Renaissance classique comme une révolution érotico-sensuelle : « Cet empire d'Aphrodite et de Bacchus, peuplé de nymphes et de satyres, dont les princesses sont l'Antiope du Corrège et l'Ariane du Titien, c'est vraiment un monde nouveau, retrouvé par-delà les siècles ; et la prédilection des artistes et des lettrés pour ces thèmes voluptueux atteste la révolution qui s'est accomplie dans les âmes » (*La survivance des dieux antiques*, 1940, tr. fr. 1980, p. 10-11).

Le thème de l'art et de l'érotisme a bien sûr toujours été un sujet d'intérêt, avant comme après, même s'il était souvent et parfois légitimement soupçonné de voyeurisme. Avec les débats sur le genre, le corps et la sexualité qui ont suivi 1968, les analyses en histoire de l'art gagnèrent en rigueur critique. Cependant, ce n'est que ces dernières années que l'on a tenté d'aborder le sujet de manière vraiment globale et dans une perspective historique, en considérant dans leur ensemble les dimensions suivantes : esthético-formelle, artistico-théorique, métaphorique, scientifico-médicale, sociale, psychologique, etc. C'est donc étonnamment lentement – après que David Freedberg ait consacré en 1989 déjà un chapitre à l'excitation sensuelle par l'image dans *The Power of Images* – que l'on s'aperçoit que, depuis la fin du xv^e siècle au moins, le pouvoir des œuvres picturales érotiques et sexuellement stimulantes était considéré comme une preuve essentielle d'un art particulièrement réussi, un pouvoir qui ne se mesurait pas seulement au plaisir individuel, mais auquel on attribuait aussi des effets très concrets, par exemple

sur le bien-être physique des spectateurs ou sur la forme d'un enfant. La perception et les effets de l'art érotique ne peuvent cependant pas être considérés uniquement comme un indicateur de qualité artistique. Les processus de création mêmes qui ont conduit à la naissance d'une œuvre d'art (qu'il s'agisse d'un texte ou de toute autre production humaine) et les dynamiques procréatrices de la nature, en particulier la sexualité et la reproduction, semblaient comparables sur un point crucial au début de l'ère moderne : les représentations, les modèles, voire les théories de ces deux domaines étaient censés s'éclairer mutuellement. L'amour, l'érotisme et la sexualité n'étaient donc pas des phénomènes marginaux, mais bien centraux dans l'art et la théorie de l'art du début de la période moderne.

Jean-François Corpataux fait progresser cette réflexion de manière décisive en analysant en profondeur, sous tous ces aspects, un exemple particulièrement révélateur, un « contexte procréateur » : à savoir les commandes d'œuvres d'art passées par Federico II Gonzaga de Mantoue dans le cadre élargi de son mariage, le 3 octobre 1531, avec Margherita Paleologa, parmi lesquelles figuraient éminemment – comme le soutient l'auteur – la série de peintures des *Amori di Giove* de Corrège. Cette focalisation lui permet de reconstruire et d'analyser, avec une précision et une densité de témoignages historiques rarement atteintes jusqu'ici, les contextes de création et de perception d'œuvres picturales au regard du champ d'idées relatif à la « pro-création ». Ainsi, la première partie de l'ouvrage est consacrée à l'extension du palais ducal de Mantoue (la *Palazzina*), construite et aménagée à l'occasion du mariage de Federico avec Margherita, pour laquelle il existe une documentation détaillée et surtout la correspondance de 1531 entre le duc et son *maestro di casa* Ippolito Calandra. La deuxième partie se concentre sur la série des *Amori di Giove* peinte par Corrège vers 1530/34 – donc en même temps que la construction de la *Palazzina*. Corpataux propose d'interpréter ces peintures des amours de Jupiter dans le contexte du mariage ducal (sans exclure totalement l'intention d'un

cadeau à l'empereur Charles Quint). Quel que soit le lieu envisagé à l'origine pour l'accrochage, à chacun de ces emplacements les tableaux auraient pu déployer leur efficacité « procréatrice », minutieusement étudiée par l'auteur, sur le couple nouvellement marié. Corpataux apportant toujours un regard global sur les arts, la littérature et les sciences de la Renaissance italienne, son interprétation de la situation mantouane vers 1525/35 aboutit en même temps à une présentation d'ensemble des idées relatives à la procréation dans le contexte des arts visuels et de la théorie de l'art de la Renaissance. Enfin c'est justement la situation à Mantoue avec le *Palazzo del Tè*, commencé peu de temps auparavant et aménagé en partie encore parallèlement à la *Palazzina*, qui rappelle que l'amour, l'érotisme et la sexualité n'étaient pas seulement des modèles pour les arts et leur conceptualisation au début de l'ère moderne, mais pouvaient aussi servir fondamentalement à l'autocompréhension et à l'autoreprésentation des puissants, notamment dans le sens d'une « érotique du pouvoir ». Ces différents domaines d'application d'un imaginaire ont permis et suscité d'autres transferts et parallélismes, avec toutes les « charges », pondérations et spécificités que cela implique – il suffit de penser à la célèbre anecdote de l'artiste antique d'Alexandre le Grand, Apelle, avec son échange de la bien-aimée contre une image aimée. Entre les grands domaines de la métaphore, du modèle et de la théorie, s'instaurent ainsi en rapport avec les arts des dynamiques complexes, avec leurs différentes formes de réalisation et leurs modes d'action dans le texte et l'image, avec leur sélection historique et leur pertinence parmi les différents domaines de référence disponibles pour une période donnée. Ce sont ces dynamiques et les relations entre leurs différents domaines d'application, issues d'un seul réseau de notions et de pensées – comme ce livre le fait apparaître pour les idées de « pro-création » – qui lancent un défi à toute future histoire de l'art (et de sa théorie) du début de l'époque moderne.

Ulrich Pfisterer

AVANT-PROPOS

Ce livre est la version quelque peu remaniée d'une thèse d'habilitation approuvée en 2017 par la Faculté des Lettres et des sciences humaines de l'Université de Fribourg. Le manuscrit de la thèse a été achevé en 2015-2016 au Département Histoire de l'art et archéologie de la même Université dans le cadre d'un subsidé « Ambizione » du Fonds national suisse de la recherche scientifique. Je suis heureux que ce travail, d'abord diffusé en Open Access par l'Université de Fribourg en 2019, soit enfin publié sous forme de véritable livre dans la Collection Ars Longa de la Librairie Droz. J'ai mené cette transformation en 2022 en marge de nouvelles recherches à l'Institut Dominique Barthélemy de l'Université de Fribourg. Le nombre de figures a été réduit et deux longues digressions sur Léonard de Vinci et Titien ont été retirées pour être remaniées et publiées séparément. À part cela, le contenu, la structure et la bibliographie de l'étude demeurent en grande partie inchangés. On a voulu conserver à cette œuvre son style d'origine, tout en allégeant le texte et en l'améliorant par endroits. À noter enfin que les citations apparaissent désormais intégralement en français, grâce aux traductions inédites de nombreuses sources écrites de la Renaissance italienne par Giorgia Sassi.

Cette étude n'aurait pas vu le jour sans le concours de nombreuses personnes et institutions. En premier lieu, je tiens à remercier mon maître Victor I. Stoichita pour son appui scientifique et ses encouragements depuis le début de mes recherches. L'une des premières phases de rédaction a été enrichie par le séminaire « Éros et magie dans l'art de la Renaissance » que j'ai eu le plaisir d'animer avec lui au semestre d'automne 2013 à l'Université de Fribourg. Toute ma gratitude va également à Henri Zerner, qui m'a transmis son avis éclairé au cours de conversations marquantes. Ses publications ont été pour moi une source d'inspiration inépuisable. Je remercie également Véronique Dasen pour la primeur de ses découvertes avant publication, ainsi que Michele Bacci, Barbara Baert, Monique Bersier, Dominic-Alain Boariu, Diane Bodart, Maria Carral, Anna Maria Coderch, Lilian Daum, Max Engammare, Diane Fleury, Joseph Gay, Julia

Gelshorn, Laura Giudici, Christine Göttler, Jérémie Koering, Kristina Herrmann Fiore, Miriam Koban, Massimo Leone, Alessandra Mascia, Sergiusz Michalski, Ulrich Pfisterer, Evelyne Perriard, Bertrand Prévost, Maria Portmann, Denis Ramelet, Giorgia Sassi, Adrian Schenker, Hans-Joachim Schmidt, Melinda Tacchi, Philippe Trinchon, Michel Weemans, pour les diverses aides qu'ils m'ont apportées. L'Université de Fribourg a financé mes recherches pendant que j'y travaillais comme assistant docteur de 2010 à 2015. Le Fonds national suisse de la recherche scientifique et la Boner Stiftung für Kunst und Kultur m'ont permis d'esquisser quelques chapitres à Harvard en 2011-2012. Enfin, il me tient à cœur de remercier mon épouse Beata pour son fidèle soutien tout au long de ces années.

Novembre-décembre 2022

À Victor I. Stoichita

Un ancien récit m’a appris qu’un grand de ce monde, qui n’était pas beau mais voulait avoir un bel enfant, fit peindre sur une tablette de bois un joli jeune homme différent de lui, et que, tandis qu’il s’unissait à sa femme, il lui disait de regarder cette figure du tableau.

Galien

INTRODUCTION

L'image féconde

Ce livre a pour but d'ouvrir une nouvelle perspective sur les relations multiples et variées entre création artistique et génération biologique à la Renaissance. Nous assistons actuellement à un formidable regain d'intérêt pour ces questions¹. Plus spécifiquement, notre intention est d'étudier ces interactions entre l'art et la vie à travers un filtre supplémentaire : l'efficacité des images et de l'imagination sur l'homme et la femme de la Renaissance, en particulier dans le contexte matrimonial et dynastique. Pour décrire la croyance inconditionnelle dans la capacité des images à exercer une forme d'influence sur le « spectateur » ou, en d'autres termes, dans la capacité des œuvres d'art à pénétrer le monde réel et à interagir avec lui, les historiens et anthropologues du xx^e et du début du xxi^e siècle ont utilisé différentes terminologies² : « magie »³, « approche empathique »⁴, « Power/pouvoir(s) »⁵, « Only Connect... »⁶, « Agency/agentivité »⁷, « imagination efficace »⁸, « efficace »⁹,

¹ BEGEMANN/WELLBERY 2002 ; PFISTERER 2005 ; FEHRENBACH 2005 ; ANSERMET 2007 ; DASEN 2007 ; GARRARD 2010 ; PFISTERER 2014. Pour le *topos* de l'animation, cf. STOICHITA 2008c et, pour la Renaissance en particulier, JACOBS 2005 ; FEHRENBACH 2021.

² Pour un aperçu : WOLF 2003.

³ KRIS/KURZ (1934) 2010, 77-87 ; BREDEKAMP 1995.

⁴ RINGBOM (1965) 1997, 10.

⁵ FREEDBERG (1989) 1998 ; MARIN 1993.

⁶ SHEARMAN 1992.

⁷ GELL (1998) 2009 ; BLOCH 1999.

⁸ SCHMITT 2002, 345-362.

⁹ GOLSENNE et alii, in : ALBERTI 2004, 31.

« efficacité symbolique »¹⁰, « performance »¹¹, « actions/actes d'image »¹², « Bildakt »¹³, « Wirkkraft des Bildes »¹⁴, etc. Tout en combinant plusieurs approches, nous privilégions la notion de « pouvoirs » au pluriel. Cela devrait faciliter une restitution de différents types de croyances ou de convictions associées à une même image ; avec, bien sûr, des variations plus ou moins fortes selon le public et le contexte, dans le temps et l'histoire, au fil des années et des siècles¹⁵.

Il s'agira donc des pouvoirs de l'image dans le cadre de la fécondité dynastique, de l'union conjugale à la conception et à la naissance des enfants. Comment les œuvres laissaient-elles des traces sur l'enfant à naître ? Qu'il s'agisse de superstitions populaires ou de concepts philosophiques, voire théologiques, de mythes fondateurs ou de considérations médicales, les anecdotes relatives à l'efficacité des images sur la conception, et en particulier sur la forme de l'embryon, ont été rassemblées dans un grand nombre d'études spécialisées¹⁶. Ces études sont principalement de nature historique, anthropologique, sociologique et ethnologique, et couvrent différentes périodes allant de l'Antiquité à l'époque moderne. Les recherches en histoire de l'art sont plus hétérogènes et moins systématiques. Le rôle joué par certaines œuvres d'art dans le contexte de la génération est en principe reconnu, mais il n'est généralement que brièvement évoqué¹⁷. Il existe également plusieurs études sur les *cassoni* (coffres de mariage) et les *deschi da parto* (plateaux d'accouchement) qui nous font mieux

comprendre ce type de puissance visuelle sur la procréation dynastique¹⁸. En ce qui concerne le rôle crucial des *quadri* (tableaux) dans ce domaine, quelques rares études établissent explicitement un lien entre les stratégies figuratives des images et l'efficacité potentielle des images sur la conception¹⁹. S'y ajoutent d'autres contributions sur le rôle de l'art en matière de fécondité, bien que les pouvoirs directs de l'image n'y soit guère un thème prédominant²⁰.

Cette réticence à étudier de manière plus systématique et détaillée les pouvoirs de l'image sur la génération provient peut-être de l'ancienne distinction entre représentations narratives et images cultuelles, cristallisée dans les célèbres déclarations de Grégoire le Grand²¹:

Autre chose est en effet d'adorer une peinture et autre chose d'apprendre par une scène représentée en peinture ce qu'il faut adorer. Car ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux analphabètes qui la regardent, puisque ces ignorants y voient ce qu'ils doivent imiter ; les peintures sont la lecture de ceux qui ne savent pas leurs lettres, de sorte qu'elles tiennent le rôle d'une lecture, surtout chez les païens²².

Sixten Ringbom a toutefois souligné l'existence d'une troisième voie, qu'il a qualifiée d'approche empathique :

Ici, l'attention se porte sur une attitude particulière du spectateur, attitude qui n'est ni une soif de savoir et de conseils, que l'on cherche à assouvir par la contemplation d'*historiae*, ni la vénération et l'adoration d'*imagines*, mais qui consiste en une profonde expérience affective. On considère que le but premier de l'image est de créer chez le spectateur un certain état psychologique, même si cette fonction, il convient de

¹⁰ PRÉVOST 2003.

¹¹ DIERKENS 2010.

¹² BARTHOLEYNS/GOLSENNE 2010.

¹³ BREDEKAMP 2010.

¹⁴ KRÜGER 2001, 128. Cf. aussi l'expression « Erlebniskraft » du même auteur ; KRÜGER 2001, 94.

¹⁵ ZERNER 2004.

¹⁶ VARIOT 1891 ; MEUNIER 1940 ; OLRİK 1986/1987 ; GOUREVITCH 1987 ; REEVE 1989 ; ZAMBELLI 1991, 53-75 ; PANCINO 1997 ; DONIGER/SPINNER 1998 ; COSTE 2000 ; FINUCCI 2001 ; DONIGER 2003 ; MAIRE 2004 ; DASEN 2009 ; PARK 2009, 123-131.

¹⁷ À titre d'exemple : GOFFEN 1987, 701-702 ; FREEDBERG (1989) 1998, 21-41 ; ARASSE 2000, 123-173.

¹⁸ GOMBRICH 1955 ; STOICHITA 1978 ; ROSAND 1993 ; MUSACCHIO 1997 ; MUSACCHIO 1999, 125-147. Pour une définition des *Cassoni* : THORNTON 1991, 192-204. Pour une définition des *Deschi da parto* : DÄUBLER-HAUSCHKE 2003.

¹⁹ Par exemple : MURPHY 2003, 161-193.

²⁰ Par exemple : COLANTUONO 2010, ici 245-259.

²¹ Sur cette distinction : RINGBOM 1997, 9-31, ici 9.

²² SAINT GRÉGOIRE, Ep., XI, 13 (P.L., 77, cols. 1128, 1129), cité d'après : RINGBOM 1997, 9.

l'ajouter, n'exclut pas nécessairement les deux autres fonctions que sont l'édification et l'adoration²³.

Une image est donc toujours autre chose qu'un texte ou une référence croisée à plusieurs sources écrites et bien plus qu'un simple reflet d'un contexte que nous y projetons à posteriori. Ce livre abordera la question de l'efficacité des images aux alentours de 1530, une époque où le *cassone* et la *spalliera* (panneau peint servant par exemple de dossier à un banc ou de tête de lit) semblent perdre leur aura pour être remplacés par des dispositifs dans lesquels le *quadro*, l'art et la personnalité de l'artiste prennent de plus en plus d'importance. Pour ce faire, nous avons fait appel à des travaux marquants de l'histoire de l'art²⁴ et à des catalogues d'expositions richement documentés²⁵, ainsi qu'à des contributions majeures sur la filiation et la génération à la Renaissance²⁶.

²³ RINGBOM 1997, 10.

²⁴ KLEIN 1970, 65-88 ; BAXANDALL 1985 ; SHEARMAN 1992 ; BODART 1998 ; STOICHITA 1999 ; KRÜGER 2001 ; BELTING 2006 ; STOICHITA 2008 ; STOICHITA 2008c ; KOERING 2013.

²⁵ CAT. Expo. *At Home in Renaissance Italy* 2006 ; CAT. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy* 2008.

²⁶ Par exemple : KLAPISCH-ZUBER 1990 ; GOFFEN 1997. L'approche pluridisciplinaire choisie a conduit à la consultation de tant d'ouvrages et d'articles qu'un grand nombre de références seront indiqués dans les notes de bas de page en fonction des thèmes abordés. La bibliographie ne prétend pas à l'exhaustivité en raison de la diversité des sujets qu'elle couvre, mais se limite dans la plupart des cas aux références effectivement consultées. Ceci étant précisé, on évitera à l'avenir l'expression « cf. par exemple » dans les notes. Un large corpus d'œuvres et de sources textuelles a été constitué. Cette richesse d'informations a permis un mélange complexe afin d'établir de nouvelles connexions et de proposer de nouvelles pistes de réflexion. La thèse d'habilitation, telle qu'elle a été publiée en Open Access en 2019, contenait 341 figures présentées sous la forme d'un atlas visant à proposer un discours poétique et expressif en complément du texte. Le nombre de figures a été réduit à 80 pour le présent livre à des fins éditoriales, mais les nombreuses sources écrites, mises en avant au fil des chapitres comme des vestiges du passé, ont été conservées, ce qui préserve au moins la dimension « chronique » du livre.

L'évidence visuelle

Notre discipline se renouvelle sans cesse car « c'est l'histoire, qui lui fournit le point de vue » et « l'art, qui lui fournit l'objet » (Robert Klein)²⁷. Henri Zerner écrit d'ailleurs : « J'ai peur qu'il n'y ait pas une bonne doctrine, une méthode, une façon sûre d'écrire l'histoire de l'art, et que nous soyons condamnés au bricolage »²⁸. La présente recherche s'inscrit également dans l'histoire, et plus particulièrement dans l'histoire personnelle d'un jeune chercheur qui pose plus ou moins consciemment les jalons d'explorations futures. Différentes méthodes, écoles et figures marquantes de l'histoire de l'art (Victor I. Stoichita et Henri Zerner, notamment) ont donc été retenues pour être intégrées dans une approche qui privilégie les intuitions personnelles et l'empirisme. Empirisme, oui, mais pas néopositivisme²⁹. Donner le plus de poids possible aux œuvres elles-mêmes, à leur évidence visuelle³⁰, comme nous le souhaitons, implique une part spéculative importante. Que peut nous apprendre l'art seul sur l'histoire et la société ?³¹ C'est l'accent mis sur l'évidence visuelle qui donne à ce travail interdisciplinaire sa place dans le champ de l'histoire de l'art. Le thème et la perspective pourraient en outre se référer à une « Bildanthropologie » (Hans Belting), à une « Bildwissenschaft » (Horst Bredekamp) ou même à une « Rezeptionsästhetik » (Martin Kemp). Au fond, l'approche envisagée est un peu de tout cela, mais avec un accent sur la dimension à la fois « art » et « histoire de l'art ». En effet, étant donné que le facteur artistique a joué un rôle très particulier dans la perception et la

²⁷ KLEIN 1970, 374.

²⁸ ZERNER 1997, 13.

²⁹ Je m'appuie ici sur : ZERNER 1997, 7-12.

³⁰ Pour la notion d'« évidence visuelle », je m'appuie essentiellement sur : ZERNER 1987. Cf. aussi les observations de Hans Belting dans « L'histoire de l'art est-elle finie ? » : BELTING 1989, 67-68 et les travaux de la Kolleg-Forscherguppe BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik (Sprecher : Peter Geimer et Klaus Krüger : <http://bildevidenz.de/>).

³¹ ZERNER 1987, 290.

compréhension des images à la Renaissance, nous disposons, en prolongeant délibérément l'héritage de Vasari³², d'un filtre précieux pour la compréhension de l'imaginaire qui nous occupe ici.

Par ailleurs, même en accordant la plus grande importance à l'évidence visuelle des images, le recours à un contexte historique est nécessaire à l'herméneutique. Par conséquent, une certaine circularité dans le raisonnement doit être adoptée sans hésitation, en d'autres termes un va-et-vient entre les œuvres étudiées et d'autres sources visuelles et textuelles, afin d'éclairer notre propos par des comparaisons³³. Mais plutôt que d'utiliser un contexte particulier comme simple explication des œuvres, nous essaierons autant que possible de recréer un imaginaire relativement large à travers des sources visuelles et textuelles qui, à première vue, n'ont peut-être que peu ou pas de rapport avec le contexte immédiat de l'œuvre ou du sujet étudié. En prenant le risque d'emprunter ces chemins sinueux, cette étude vise à donner le dernier mot aux œuvres et à faire émerger des traditions et des paradigmes aux confins de l'art et du vivant, qui sont passés inaperçus jusqu'à présent ou qui n'ont peut-être pas reçu suffisamment d'attention.

Microhistoire

Quelles étaient les fonctions multiples et variables des œuvres d'art à la Renaissance, répertoriées dans les inventaires des chambres à coucher et du reste des espaces privés ? Quel était leur usage concret dans un contexte matrimonial ? Il convient d'aborder ces questions de manière globale, extrêmement nuancée et en empruntant parfois des détours improbables³⁴. Pour y répondre, le recours à de nombreux exemples dans le

contexte d'un imaginaire tissé le plus serré possible nous semble indispensable. Pour y parvenir, nous avons choisi d'aller *in medias res* en essayant de clarifier des enjeux essentiels à l'aide d'un cas concret. Relier microhistoire et macrohistoire ? Carlo Ginzburg, par exemple, dans *Le Fromage et les vers*, parvient à reconstituer « l'univers d'un meunier au XVI^e siècle » en croisant les réflexions de Menocchio, personnage singulier et plus ou moins isolé, avec quelques-uns des principaux courants de pensée de l'époque³⁵. Il sera ici question de l'histoire de grandes figures, prestigieuses même, de l'art de la Renaissance. Nous utilisons donc le terme de microhistoire pour définir plutôt une séquence très courte et détaillée de la biographie d'un héros, connu ou non. La macrohistoire – thématique – se dégagera progressivement par la mise en évidence de certaines coïncidences chronologiques et par le rapprochement assez radical d'images, de sources textuelles et d'événements plus ou moins contemporains, même si, dans bien des cas, ces sources et ces événements sont indépendants les uns des autres ; c'est-à-dire qu'il ne semble pas y avoir, de prime abord, de relation de cause à effet, d'influence directe ou de proximité.

Cette approche sera suivie à la lettre. Une concentration sur l'essentiel pour approfondir cette macrohistoire se fera donc parfois au détriment d'une focalisation sur le cadre historique direct. Pour éviter de longues paraphrases ou des résumés qui pourraient nous empêcher d'accéder à des imaginaires insoupçonnés, les lecteurs intéressés pourront se rabattre sur la bibliographie. Par ailleurs, le terme « imaginaire », par rapport à celui de « macrohistoire », semble plus souple et plus pertinent pour décrire les mécanismes de la pensée visuelle qui régissent le présent sujet d'études, caractérisé par des faits d'images et d'imagination. Ce mot se prête également à l'évocation des couches latentes de croyances et de traditions révélées par des coïncidences d'époque récurrentes et qui doivent échapper aux « explications inacceptables, comme l'inconscient collectif, ou trop

³² BELTING 1989, chapitre II.

³³ KLEIN 1970, 372.

³⁴ Sur la coprésence de Vénus et de portraits : HIMMEL 2000.

³⁵ GINZBURG 2014.

faciles, comme le hasard »³⁶. En complément d'une anthropologie historique des images, où l'on tente de comprendre les expressions visuelles par des effets de survivance diachroniques, il s'agira également ici de mettre en évidence les mécanismes relatifs aux pouvoirs de l'image par des exemples ciblés sur une même période. Notre étude repose donc sur une approche dialectique, dans laquelle se produit un échange constant entre des exemples individuels et cette forme spécifique de macrohistoire, à la fois thématique, diachronique et synchronique. Entre un *cursus* et de nombreux *excursus*, les zooms choisis s'inscrivent nécessairement dans un imaginaire plus général, à la manière d'une *pars pro toto*. Les deux, le fragment et le tout, se dévoileront peu à peu tout au long de l'étude.

Ce travail se compose de deux parties. La première partie consiste en une analyse approfondie de l'intense correspondance entre Federico II Gonzaga et son chambellan Ippolito Calandra. Cet échange de lettres, daté d'octobre à novembre 1531, porte sur la finalisation des appartements nuptiaux pour le retour du prince à Mantoue avec sa nouvelle épouse Margherita Paleologa. Ces nombreuses lettres rendent possible une reconstitution de toute une iconosphère autour de la conviction de l'efficacité des images à la Renaissance. Dans la seconde partie, le fil conducteur sera constitué par un cycle d'œuvres et son étude détaillée. Il s'agira des *Amori di Giove* (les *Amours de Jupiter*) de Corrège, peints vers 1530-1534 pour le même Federico. La plupart des interprétations de ce cycle oscillent entre deux hypothèses : premièrement, une destination à l'empereur Charles Quint en guise de don, deuxièmement, un hommage à la maîtresse de Federico, Isabella Boschetti³⁷. Sans exclure totalement ces deux possibilités, la méthode adoptée, qui vise à exploiter jusqu'au bout les concordances chronologiques

entre deux événements habituellement considérés comme ayant lieu indépendamment, nous permettra d'envisager sérieusement une troisième possibilité, celle d'une fonction érotico-dynastique de l'ensemble des *Amori di Giove* de Corrège³⁸. Les deux parties de la présente étude s'articulent et se complètent comme les deux panneaux d'un diptyque. La première partie est plutôt abstraite, la seconde devient de plus en plus concrète, de sorte que la forte cohérence de l'ensemble devrait s'exprimer de plus en plus intensément jusqu'à la fin du livre.

Federico II Gonzaga est souvent décrit comme très sensuel³⁹, et l'image que l'on a de lui est marquée par le *Palazzo del Tè* construit par Giulio Romano. Cette facette de sa personnalité doit sans aucun doute être prise en compte. À la Renaissance, l'infidélité et les maîtresses, bien que théoriquement proscrites par l'Église, semblent être justifiées pour entretenir une certaine vitalité et performance du prince⁴⁰. De plus, à cette époque, l'Éros en général et les œuvres d'art érotiques en particulier contribuaient au prestige des puissants⁴¹. Mais il convient de garder à l'esprit que pour un prince catholique comme Federico, la sexualité était également liée au devoir conjugal et dynastique, dont les enjeux politiques et de pouvoir étaient primordiaux. En réinterprétant les *Amori di Giove* de Corrège au plus près de l'évidence visuelle et en tenant compte du rôle de l'image dans la procréation dynastique, tant sur le plan de l'Éros que de la forme de l'enfant à naître, on verra émerger un grand nombre de thèmes visuels et anthropologiques récurrents : la maison et le nom⁴², les stratégies formelles et sémantiques de continuité et de rupture, les contrastes entre la nature et

³⁶ GINZBURG 2014, 125.

³⁷ Article fondateur sur ce cycle : VERHEYEN 1966. En plus des monographies, plus récemment et avec une étude formelle et iconographique approfondie : FABIANSKI 2000.

³⁸ Cf. une contribution qui, par le biais d'une approche thématique consacrée aux Danaés de Gossaert à Rembrandt, évoque en passant, dans une note de bas de page, la haute probabilité d'une commande des *Amori di Giove* dans un contexte nuptial : SLUIJTER 1999, 10, note 22. Cf. aussi l'article de TAKANASHI 2009. Dans ces pages fort intéressantes, une thématique matrimoniale est également suggérée, mais au prix d'une exclusion du *Ganymède* de Corrège.

³⁹ « Mantoue le libertin » ARETINO 1988, 56.

⁴⁰ COLANTUONO 2010, 36.

⁴¹ PFISTERER 2016.

⁴² KLAPISCH-ZUBER 1990.

l'espace architectural, le paysage et le lit dynastique, le dehors et le dedans, l'anthropomorphisme (des formes en devenir), « l'automimésis » (le prolongement de l'artiste dans son œuvre), une sorte de condensation autour des représentations de Vénus, d'Éros et des quatre éléments.

Corrège

Dans une étude sur la réception des maîtres anciens⁴³, Hans Belting reproduit une photographie du salon Carré du Louvre prise peu après la disparition du portrait de *Mona Lisa* en 1911 (fig. 1)⁴⁴. L'espace vide sur le mur exprime indirectement l'aura supplémentaire que ce chef-d'œuvre avait acquise par son absence. Le vol de la Joconde augmenta sa renommée au point de faire de l'ombre aux autres tableaux du Louvre. Les tableaux qui l'entouraient pour former ensemble un corpus d'œuvres parfaites dans l'esprit du XIX^e siècle sont négligés dans cette photographie, car ils sont coupés par un cadrage qui se concentre sur le vide laissé par cette icône de l'art occidental. Sur la droite, par exemple, on ne voit qu'un fragment d'un tableau de Corrège, le *Mariage mystique de sainte Catherine devant saint Sébastien*. Cette présence, même partielle, aux côtés de la *Joconde* (absente) nous rappelle qu'au XIX^e siècle, Corrège était encore considéré comme l'« un des grands peintres canoniques » de la Renaissance, au même titre que Léonard de Vinci, Titien, Michel-Ange et Raphaël⁴⁵.

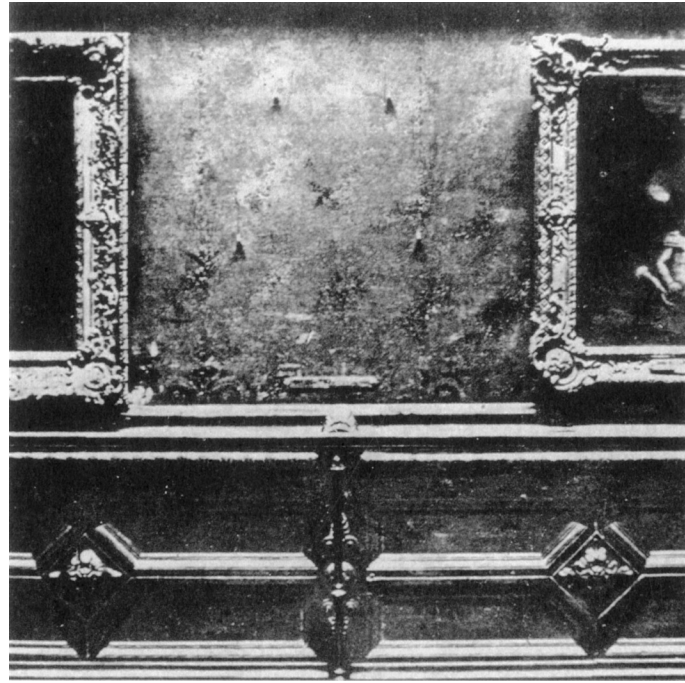


Fig. 1. Photographie du Salon Carré du Louvre, 22 août 1911, peu de temps après le vol de la Mona Lisa (Belting 2003, p. 358).

C'est aussi la *Joconde* qui a permis à Hans Belting d'articuler la première et la deuxième partie de son livre. Celles-ci sont consacrées respectivement aux XIX^e et XX^e siècles, deux siècles aux confins desquels se joue, entre autres, la disparition de Corrège dans l'imaginaire populaire. Mais si l'enthousiasme du public pour les œuvres de Corrège diminua au cours du XX^e siècle, l'intérêt des connaisseurs semble avoir pris le relais. Giovanni Morelli s'efforça de réaliser « la première reconstruction satisfaisante de l'œuvre de jeunesse de Corrège »⁴⁶. Plusieurs grandes monographies virent le jour⁴⁷. Des iconologues proposèrent différentes interprétations de la *Camera di San Paolo*, redécouverte par Anton Raphael Mengs à la fin du XVIII^e siècle⁴⁸. Cependant, à quelques exceptions près⁴⁹, Corrège est

⁴³ BELTING 2003, 355-382.

⁴⁴ Photographie du Salon Carré du Louvre, 22 août 1911, peu de temps après le vol de la Mona Lisa, in : Belting 2003, p. 358.

⁴⁵ ZERNER 1977, 5. Sur la fortune critique de Corrège, cf. aussi : SPAGNOLO 2005 ; HASKELL 2008.

⁴⁶ ZERNER 1997, 15.

⁴⁷ ZERNER/QUINTAVALLE 1977 ; GOULD 1976 ; EKSERDJIAN 1997.

⁴⁸ PANOFKY (1961) 1996.

⁴⁹ DAMISCH 1972.

encore négligé par l'histoire de l'art récente, tournée vers l'anthropologie et les sciences humaines en général⁵⁰.

Il peut y avoir plusieurs raisons à cette omission. Tout d'abord, le goût. Aujourd'hui, Corrège intéresse moins que Titien ou Michel-Ange par exemple. Deuxièmement, les sources. À l'exception de la *Vita* de Vasari, écrite une quinzaine d'années après la mort de l'artiste, il existe relativement peu de sources textuelles sur l'art de Corrège, du moins au Cinquecento. Cependant, cette rareté, qui fait hésiter, peut être considérée comme une incitation à se tourner encore davantage vers les seules évidences visuelles⁵¹. Comment « fonctionnent » les œuvres de Corrège ? C'est sur la base de cette réflexion que des hypothèses se dessineront peu à peu, qui pourraient, sans que cela soit forcément nécessaire, être confirmées par des éléments extérieurs en suivant la méthodologie présentée plus haut. Troisièmement, le style. On ne sait jamais dans quelle période stylistique placer cet artiste qui semble échapper à nos catégories, notamment à la traditionnelle opposition entre *colorito* vénitien et *disegno* florentin, si bien qu'on le considère, même inconsciemment, comme un « prébaroque ». Pourtant, comme l'a proposé Henri Zerner, auteur d'une brillante synthèse sur l'artiste, « il serait préférable de situer l'œuvre de Corrège dans le prolongement du classicisme »⁵².

Voir une image

L'hypothèse de base du présent travail découle de l'analyse nuancée de différents mécanismes de pensée relatifs à l'efficacité des images sur la génération. Plusieurs facteurs interdépendants doivent être pris en considération, et ce à travers une approche globale. Plutôt que de traiter

isolément les pouvoirs d'une œuvre ou d'un type d'œuvre d'art particulier, l'objectif est de considérer la coprésence de plusieurs types d'œuvres d'art dans un espace donné. Cela devrait contribuer à une meilleure compréhension des enjeux de perceptions, même à un niveau subliminal, pour chaque œuvre d'art en particulier. Comment saisir la portée de l'accrochage, dans une *camera*, non seulement d'une *Vénus*, mais aussi de portraits, d'un *Christ mort* et de miroirs ? Le défi scientifique réside précisément dans cette recherche simultanée. Quels pouvoirs ont été attribués aux différents tableaux ? Quelles sont les différences et les similitudes d'une œuvre à l'autre ? Quels sont les recoupements, les interactions et les synergies possibles ? Il semble bien que différents types de pouvoirs aient été ressentis, consciemment *et* inconsciemment, déterminés à la fois par les évidences visuelles (plus ou moins objectives) des œuvres et par les perceptions (plus ou moins subjectives) de ces mêmes œuvres par les « spectateurs ».

Les évidences visuelles se caractérisent *grosso modo* par le style, la matière, les formes et le contenu⁵³. Par conséquent, les pouvoirs de l'image peuvent être éprouvés à ces différents niveaux, avec des intensités variables. Parfois, ce sont les formes ou les matériaux qui dominant l'esprit du « spectateur ». Pensons ici au corps physique de l'œuvre d'art⁵⁴. Dans d'autres cas, il peut s'agir de la forme, de l'expression ou de la position des corps et des figures, indépendamment de leur identité. Il arrive aussi que ce soit le contenu sémantique, saisi par la compréhension du thème iconographique (profane ou sacré), qui prime sur tout le reste. Ou encore le style (individuel ou collectif), la présence de l'artiste (« c'est un Titien ! »), voire le format et les fonctions traditionnelles d'un support d'image, etc.

Les caractéristiques physiques d'une œuvre d'art, qu'il s'agisse de peinture, de sculpture ou d'architecture, évoluent inévitablement avec le temps, mais l'œuvre a également la particularité d'offrir simultanément toutes

⁵⁰ GOFFEN 2002 ; GARRARD 2010 ; RUVOLDT 2004. Titien est le contre-exemple par excellence de ces négligences. Les études thématiques sur les figures « de chair » du maître vénitien sont légion.

⁵¹ BAROLSKY 1993.

⁵² ZERNER 1977 ; ici ZERNER 1997, 75.

⁵³ SCHAPIRO 1982, 29-85.

⁵⁴ Sur le « corps physique » de l'œuvre : LENAIN 1999.

les propriétés de son évidence visuelle. La perception humaine, en revanche, se déroule dans le temps. C'est frappant pour la sculpture et l'architecture, où une perception plus globale nécessite une déambulation du « spectateur », mais c'est également vrai pour la peinture. Fondamentalement, il y a toujours un rapport de force entre l'œuvre et le « spectateur » qui la perçoit. Parfois, plusieurs éléments du tableau peuvent être perçus simultanément par une grande compression (dans l'œuvre elle-même et/ou dans l'acte de perception), mais en principe, il y a toujours un élément qui prédomine. Cela nécessite une étude au cas par cas, ouvrant ainsi à notre recherche un immense champ d'exploration. En outre, il est nécessaire, dans un premier temps, de faire la distinction entre l'intention de l'artiste et l'intention de l'œuvre, sachant que le pouvoir effectif de l'œuvre dépend à son tour de l'intention du « spectateur » (tout en étant conscient que le mot intention a un sens différent dans les trois cas). Ce n'est que dans un deuxième temps qu'il est possible d'envisager une systématisation et un regroupement en fonction des structures de pensée visuelle identifiées, que l'on peut qualifier d'imaginaires.

« Naître de l'image »

Dans la vision de l'époque, du moins pour un certain public, la présence des œuvres pouvait avoir une influence directe, immédiate, sur la forme de l'embryon. Selon d'autres mécanismes de pensée plus complexes, les œuvres étaient considérées comme un support permettant de conditionner l'imagination (et le corps) de la mère ou du couple au moment de la conception afin que la grossesse se déroule favorablement. Cette sensibilité aux images et à l'imaginaire dans le contexte de la procréation trouve ses racines dans l'Antiquité. Soranos d'Éphèse nous donne des exemples éloquentes

de cette croyance dans le premier livre de ses écrits sur les *Maladies des femmes* :

Il faut aussi dire que tel ou tel état d'âme apporte des changements dans les caractères du fœtus. Ainsi, des femmes qui, au cours d'un rapprochement sexuel, avaient vu des singes ont accouché d'êtres simiesques ; le tyran de Chypre, qui était contrefait, forçait sa femme à contempler, pendant les rapports, des statues admirables : il fut père de beaux enfants ! Les éleveurs de chevaux, pendant les saillies, placent des pursang devant les femelles. Pour éviter donc que le fœtus ne se forme sous des apparences hideuses, en raison des images étranges qui s'imposent à l'esprit dans l'ivresse, les femmes doivent arriver sobres au rapport sexuel ; de plus, il existe entre les mères et leurs enfants une certaine ressemblance non pas seulement physique mais aussi morale ; aussi est-il bon que le fœtus soit façonné à la ressemblance d'un esprit équilibré et non à celle d'un esprit que l'ivresse fait divaguer⁵⁵.

Une histoire de l'art ouverte et pluridisciplinaire, caractérisée en même temps par une attention accrue au décryptage du fonctionnement détaillé des images, peut apporter un éclairage nouveau sur ces imaginaires à la Renaissance, où diverses stratégies matérielles ou mentales en matière de création d'images ont accompagné la transmission de la vie. Nous verrons aussi comment la notion d'imagination est au cœur des conceptions théoriques sur la transmission d'une image au fœtus.

À la Renaissance, les mystères de la gestation, où le processus de formation d'un petit être se développant dans le ventre de sa mère est normalement caché à l'œil nu, ont fait l'objet de fascinantes spéculations anatomiques de la part de Léonard de Vinci⁵⁶. En raison de sa sensibilité aigüe pour le visuel, en tant qu'artiste, ce génie universel s'est également intéressé au pouvoir de l'imagination sur le fœtus :

⁵⁵ SORANOS 1988, 36.

⁵⁶ Sur l'embryologie de Léonard de Vinci : LAURENZA 2001, 95-126 ; LAURENZA 2009, 147-149.

Cette alimentation le sustente [l'enfant] exactement comme elle nourrit les autres parties de la mère – mains, pieds, et autres membres. Une âme unique gouverne les deux corps, et les désirs, frayeurs et souffrances sont communs à cette créature et à tous les autres membres animés. D'où il résulte qu'une chose désirée par la mère se trouve souvent marquée sur les parties de l'enfant que la mère recelait en elle à l'époque de son envie; et une soudaine frayeur tue à la fois mère et enfant⁵⁷.

Au vu de l'aphorisme *Ogni pittore dipinge sé* (tout peintre se peint lui-même), il n'y a qu'un pas à faire pour cerner un imaginaire où l'artiste, sans doute à des degrés divers de conscience et d'intention, était concrètement impliqué dans le réseau des croyances à l'efficacité des images, comme s'il avait pu influencer par ses propres *formes* la *formation* de l'embryon. Il en va de même pour l'intention des commanditaires et des collectionneurs. La procréation implique toujours un jeu de ressemblance entre ascendants et descendants. Des exclamations comme « il a le nez de son père! » ou « il a les yeux de sa mère! » sont des exemples frappants de cette réalité. Outre les traits de la mère et du père, il fallait donc aussi, par le biais de la contemplation des œuvres, compter indirectement avec les caractéristiques (physiques et/ou spirituelles) de l'artiste.

Cela permet d'accorder une plus grande importance aux enjeux stylistiques des œuvres et, ce faisant, de reconnaître les pouvoirs qui découlent de leur paternité ou de leur maternité. Comment fonctionnent réellement

ces images qui, quelle que soit la théorie de la vision, passent par le « sensus communis » (où se rencontrent les différentes sensations) avant de se retrouver dans le sang de l'homme et de la femme de la Renaissance, touchant ainsi aux aspects les plus intimes de la génération? Comment ces croyances à « l'image féconde » (qui persisteront jusqu'au XIX^e, voire au XX^e siècle) ont-elles inspiré la production d'œuvres d'art? Comment l'artiste, à son tour, consciemment ou non, est-il entré dans le réseau de la génération et dans la constellation père – mère – enfant à naître? Comment l'art agissait-il sur la nature, sur le corps et sur le processus même de la vie en devenir? De cette interaction entre l'art et la vie découle également une relation métaphorique entre création et procréation.

Selon les théories philosophiques dominantes de la Renaissance, les effets physiques d'une image sur le corps sont notamment obtenus par l'intermédiaire de l'imagination⁵⁸. L'imagination agit à son tour sur l'enveloppe physique de la personne et, dans le cas d'une femme enceinte, sur l'enfant qu'elle porte⁵⁹. Dans ce contexte, il est souvent question de perception, mais aussi d'action des images. Le *De pictura* d'Alberti (1435), texte clé, laisse entrevoir une certaine affinité entre le pouvoir artistique de l'œuvre d'art et la magie de l'icône, du talisman ou de l'idole⁶⁰. Contrairement à ce qui est parfois dit par habitude, le *quadro* moderne, l'« historia » albertienne, n'est pas une fenêtre. C'est une surface conçue comme telle, raison pour laquelle une peinture, dotée d'un corps physique, peut avoir un effet sur ceux qui la regardent :

Ensuite, il me plaît que dans l'histoire représentée il y ait quelqu'un qui attire l'attention des spectateurs sur ce qui se passe, que de la main il appelle le regard ou, comme s'il voulait que cette affaire fût secrète, qu'avec un visage farouche et des yeux menaçants il les dissuade d'avancer, ou qu'il indique là

⁵⁷ (Quaderni III 8 r.) Léonard de Vinci 2009, I, 182. « [A questo putto nō batte il core e nō alita perche alcōtinuo sta nellachqua esse alitassi anegerebbe ello alitare nō li e necessario perche luj e vjvificato e nutrito dalla vita e cibo della madre] jlquale cibo notricha non altre mēti tal creatura chellj sifaccj laltre mēbra della madre coe man piedj e altri mēbri e vna medesima anjma governa questi due corpi ellj desiderj elle paure e i dolori soncomunj sia essa creatura come attutti lial<tri> mēbri anjmatj e dj quj nasscie chella cosa desiderata dalla madre spesso sontrovate scolpite in quelle mēbra delfigliolo lequali tenasse medesima la madre neltēpo dj tal desiderio : e vn subita paura amazza lamadre el figliolo adū<que> cōclude che vna medesima anjma governa [li cor]pi e vnmedesimo notriscce due [corpi] » 198 recto IX, in : LÉONARD DE VINCI 1978-1981, II, 774. Cf. aussi : W. 19115a, in : LÉONARD DE VINCI 1970, II, 100-101.

⁵⁸ Pour une physiologie de l'image : KLEMM 2013.

⁵⁹ KLEIN 1970, 65-88.

⁶⁰ Pour les présentes lignes, je m'appuie sur l'introduction de Golsenne/Prévost, in : ALBERTI 2004, 11-37.

quelque danger ou quelque chose à admirer, ou encore que, par ses gestes, il t'invite à rire de concert ou à pleurer en même temps qu'eux (II, 42)⁶¹.

Outre les pouvoirs de l'œuvre d'art, les enveloppes architecturales seront elles aussi examinées et certains rituels de mariage de la Renaissance parfois évoqués, car ces éléments ont également contribué à façonner l'imaginaire des futurs parents. C'est là, entre autres, que pouvaient s'opérer des reprises et des déplacements de formes en vue de nouvelles synthèses.

Enfin, comment comprendre l'apparente contradiction soulevée précédemment, à savoir la présence dans une même chambre nuptiale à la fois d'œuvres érotiques et d'un *Christ mort*. Comme le rappelle Jörg Traeger, « la Renaissance était catholique »⁶². Les œuvres profanes et autres objets « païens » servaient sans doute à promouvoir l'amour et la fertilité dans un contexte dynastique où le mariage et la procréation avaient essentiellement un caractère politique, mais ces fonctions, lorsqu'elles étaient considérées dans ce même contexte, s'inscrivaient également dans un imaginaire religieux. Alors que la chair de l'embryon provenait des parents, on croyait généralement que l'âme rationnelle était envoyée par la sainte Trinité. Dans la tradition chrétienne, on considère en effet la procréation (« pro »-« création ») comme une collaboration entre Dieu et les parents. Les interférences entre création artistique et génération biologique, imaginaire qui sous-tend notre vaste recherche, viennent ainsi se greffer sur une coopération profondément vécue à l'époque entre procréation humaine et création divine. Ce paradigme d'une création/procréation humaine, artistique et divine trouve un ancrage significatif dans le livre de la Genèse : « Dieu *créa* l'homme à son image [...] homme et femme il les *créa*. Dieu les bénit et leur dit : “Soyez *féconds*, *multipliez*, emplissez la terre et soumettez-là” » (Gn 1, 27-28)⁶³. Le fond théorique et religieux sur l'âme de l'embryon dépasse d'ailleurs le cadre strict du mariage catholique. Toute génération humaine sans exception était concernée, y compris, bien entendu, la génération issue des relations du prince ou même de l'homme d'église avec ses maîtresses. Il suffit de penser aux « habitudes sexuelles, tout sauf chastes, de nombreux cardinaux de ces décennies : ceux-ci vivaient souvent entourés d'une progéniture plus ou moins nombreuse mais presque toujours dûment légitimée et même dotée de quelques bonnes rentes ecclésiastiques »⁶⁴. Les maîtresses elles-mêmes étaient parfois des femmes mariées, en l'occurrence Isabella Boschetti, qui fut le grand amour de Federico II Gonzaga.

⁶¹ ALBERTI 2004, 149.

⁶² TRAEGER 1997, ici 37.

⁶³ Cf. pour toutes les citations bibliques : La Bible 2009.

⁶⁴ GARIN 2002, 88.

PREMIÈRE PARTIE

AUTOUR DE LA *PALAZZINA DELLA* *PALEOLOGA*

La lettre aux dix tableaux

Au cours des mois d'octobre/novembre 1531, Federico II Gonzaga (1500-1540), cinquième marquis (1519) et premier duc (1530) de Mantoue, entretint une abondante correspondance avec Ippolito Calandra (1498-1535, ami d'enfance et « *maestro di casa* », chambellan)¹. Le contenu de cet échange portait principalement sur les travaux à réaliser à Mantoue avant le retour de Federico avec sa nouvelle épouse Margherita Paleologa de Montferrat (1510-1566, fille de Guglielmo IX Paleologo, marquis de Montferrat et descendant d'une branche cadette de l'ancienne famille impériale de Byzance). Pour les Gonzague, ce mariage était prestigieux, d'autant plus que Federico se vit ainsi attribuer le marquisat de Montferrat en 1536².

Federico II Gonzaga avait commandé au moins six mois auparavant à Giulio Romano une « *nova fabrica* »³ comme annexe au Castello di San Giorgio, afin d'aménager les chambres nuptiales sur le *Piano nobile* des deux bâtiments, reliés par un passage couvert et fermé de tous côtés⁴. Cependant, le 3 octobre 1531, jour du mariage à Casale Monferrato, Ippolito Calandra écrivit une lettre au duc dans laquelle il l'avertissait que la Palazzina Paleologa (nom donné au nouvel édifice au fil des siècles) ne serait probablement pas terminée à temps (« *che'l ditto castello non serrà finito a tempo* »)⁵. Après cette lettre, et malgré une autre missive plus rassurante et optimiste de Giulio Romano, « *superiore generale de le fabriche* »⁶, le duc exerça une forte pression tant sur Calandra⁷ que sur

¹ Sur Ippolito Calandra : REBECCHINI 2002, 157-159.

² Sur les négociations matrimoniales, les stratégies de Federico II Gonzaga et les interventions de l'Empereur et du Pape : BODART 2005, 23-27 ; HICKSON 2012, 99-110.

³ L'expression de « *fabrica nova* » est tirée d'un ordre de paiement daté du 30 janvier 1532 : « *Mandato di pagamento per lavori alla fabbrica nuova di castello* », in : FERRARI 1992, I, 492-493, ici 492.

⁴ Premières traces documentaires au mois de mai 1531. Lettre de Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, au podestà di Viadana, 8 mai 1531, in : FERRARI 1992, I, 377.

⁵ Lettre d'Ippolito Calandra à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, 3 octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 429-430. Trois jours plus tard, les nouvelles sont pires, mais Ippolito Calandra va ici plus dans les détails, ce qui est précieux pour notre compréhension de l'imaginaire des préparatifs : Lettre d'Ippolito Calandra à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, 6 octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 431-432.

⁶ Lettre de Giulio Romano à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, premier octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 427-428. Nous reprenons le titre de « *superiore generale de le fabriche* » d'un ordre de paiement du 11 décembre 1531 : *Mandato di pagamento per le fabbriche di castello*. ASMN, Autografi, b. 7, c. 415r., in : FERRARI 1992, I, 484-485, ici 484.

⁷ Lettre de Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, à Ippolito Calandra, 7 octobre 1531, Casale Monferrato, in : FERRARI 1992, I, 433.

son architecte⁸. Il débloqua des moyens financiers supplémentaires afin qu'ils « n'aient pas d'excuses » et pour que la restauration du *castello* ainsi que la construction de la « *palazzina* » puissent être achevées le plus rapidement possible : « *desidero che 'lavorer che si fa in castello li finisca con ogni prestezza* »⁹. Finalement, le nouveau couple ducal fit une entrée triomphale à Mantoue un mois et demi plus tard, le 16 novembre 1531, alors que les fresques intérieures de la « Palata » et d'autres aménagements ne furent achevés que dans le courant des années 1532 à 1533, ce qui serait principalement dû aux mauvaises conditions météorologiques de l'hiver 1531¹⁰. Le retour imminent du maître de maison avec son épouse a nécessité qu'une série de « *camerini* » à l'intérieur du Castello soient décorés et aménagés à la hâte en octobre/novembre 1531. La célèbre marquise Isabella d'Este (1474-1539), mère de Federico II Gonzaga, joua un rôle actif dans la supervision des préparatifs. La correspondance entre Federico et Ippolito Calandra contient d'innombrables détails importants à ce sujet. Dans une lettre du 28 octobre 1531, Ippolito énumère par exemple les tableaux qui devaient être accrochés dans deux pièces de l'appartement. Il s'agit d'une source textuelle précieuse qui nous informe de la réunion, dans un contexte conjugal et dynastique, d'une dizaine de tableaux de certains des artistes les plus emblématiques de la Renaissance :

Dans la chambre des Armes, lorsque les armes à refaire dans ladite salle auront été parfaitement réalisées, on commencera à placer des tableaux sous les belles corniches comme ornements. Les tableaux seront disposés, s'il plaît à Votre Excellence, de la manière dont j'écris : Le premier tableau qui sera placé dans la Chambre des Armes est ce grand tableau

que messire Giulio fera ; puis le tableau du Pape Léon ; le tableau de Votre Excellence qui a été fait par Titien, et aussi celui de Votre Excellence qui a été fait par Raphaël d'Urbino à Rome ; et ce tableau que Votre Excellence connaît, qui lui a été donné par un Vénitien, et qui représente une femme au *putto*, qui a été très loué par messire Giulio ; puis on mettra également une très belle peinture à l'huile de saint Jérôme faite en Flandre, que Votre Excellence a achetée et qui elle est belle. Et toutes les peintures susmentionnées ont été dorées et les bordures magnifiquement encadrées, ce qui est très beau à voir. Dans le cabinet où logera la très illustre Duchesse, se trouveront, s'il convient à Votre Excellence, six tableaux qui seront ornés et dorés, comme ces tableaux que Mantegna a peint du Christ en raccourci, et celui de saint Jérôme par messire Titien, et celui que Messire Giulio a fait de sainte Catherine, et celui de Léonard de Vinci que le Comte Nicolas a donné à Votre Excellence, qui feront tous de belles parures dans ladite pièce¹¹.

Ces lignes de la main d'Ippolito Calandra nous invitent à un voyage inédit dans les méandres de l'imaginaire dynastique de la Renaissance. Les multiples implications de ce dispositif d'exposition seront au cœur de cette première partie du livre. Une lecture attentive de cet extrait et d'autres lettres particulièrement significatives

⁸ Lettre de Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, à Giulio Romano, 7 octobre 1531, Casale Monferrato, in : FERRARI 1992, I, 432-433.
⁹ Lettre de Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, à Carlo Bologna, trésorier, 7 octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 434.
¹⁰ Une lettre d'Ippolito Calandra nous donne un repère quant à la fin des travaux : Lettre d'Ippolito Calandra à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, 3 décembre 1532, in : FERRARI 1992, I, 526.

¹¹ « La camera delle Arme vi è misso suso li cornisoni et sono bellissimi, finiti che siano le arme che se hanno da refare in ditta camara, cominciarano a metere suso li quadri per adornamenti, li quali serano a questo modo come scrivo, se li pare perhò a vostra excellentia: primo, ne la camara delle Arme se mete quello quadro grande che farà messer Iulio et il quadro di papa Leone, et il quadro di vostra excellentia che fece messer Ticiano, et anche quello che fece Rafaeolo da Urbino, a Roma, di vostra excellentia, et quello quadro che sa vostra excellentia, che già li donò uno venetiano a vostra excellentia, de quella donna con quello puttino, quale è molto lodato da messer Iulio, et anche se li mette uno bellissimo quadro di uno santo Hieronymo, fatto in Fiandra a olio, che già comprò vostra excellentia, quale è bello. E tutti li sopraditti quadri sono stati adorati, li soi cornisamenti benissimo cornisati, che fanno bellissimo vedere. Nel camarino dove alogiarà la illustrissima signora duchessa vi è da metere, s'el pare a vostra excellentia a farsi, sei quadri, quali tutti seranno benissimo aconzati et adorati, como quelli quadri che fece il Mantegna de quello Christo ch'è in scurto, et quello santo Hieronymo de messer Titiano, et quello che fece messer Iulio di la santa Caterina, et quello di Leonardo Vinci che donò il conte Nicola a vostra excellentia, quali tutti faranno bello adornamento in ditta camara. » Lettre d'Ippolito Calandra à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, Mantoue, 28 octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 464-466, ici 465. Tr. fr. Giorgia Sassi.

de la correspondance de Federico II Gonzaga avec Ippolito Calandra et Giulio Romano devrait contribuer à mettre au jour des traditions et paradigmes sous-jacents aux confins de différents imaginaires de l'époque : les croyances en la fécondité des images et de l'imagination sur la génération, les représentations matrimoniales et dynastiques, les questions de goût et de collections d'art, les théories philosophiques de l'amour et de la procréation, les prescriptions théologiques ou morales sur l'union conjugale, sur la procréation et sur la chasteté, etc. Cela nous permettra d'une part de faire connaître une couche culturelle qui touche à la certitude de l'efficacité des images à la Renaissance, et d'autre part de regrouper les sources visuelles et textuelles selon des thèmes récurrents. Quelques exemples : blason, nom, *casa*, *grotta*, cadre, miroir, regard à travers une fenêtre, lit, « reproduction », « multiplication », prolongement du père dans le fils, imaginaire des parents, mythes fondateurs de la fécondité, entrée de l'artiste dans le réseau de l'amour et de la génération, style, etc. Sur le plan méthodologique, ces défis seront abordés avec une forte sensibilité aux images et une approche anthropologique personnelle¹².

¹² Approche nourrie par : BELTING 2004 ; GELL 2009 ; STOICHITA 2008c.

CHAPITRE PREMIER

UN CASSONE MONUMENTAL



Fig. 2. La Palazzina della Paleologa, Mantoue, cliché pris avant la démolition de 1899 (Tafari 1998, p. 190, fig. 234).

Commençons par quelques points de repère indispensables pour comprendre l'aménagement de ces appartements nuptiaux. Bien que la Palazzina Paleologa ait été démolie en 1899 en raison de son mauvais état et apparemment dans le but de redonner au Castello di San Giorgio son aspect médiéval¹, nous pouvons nous faire une idée assez cohérente de ce bâtiment grâce aux éléments suivants : quelques sources textuelles se référant à l'élévation du bâtiment, plusieurs clichés photographiques pris avant la destruction du bâtiment (fig. 2)², le détail de l'une ou l'autre peinture ancienne de Mantoue, une série de plans approximatifs (fig. 3). La plupart des fresques intérieures ont été perdues, à l'exception de quelques-unes, comme celles de la Sala degli Armadi, du Camerino delle Stagioni et de la chapelle. Peu avant la démolition de la Palazzina en 1899, ces fresques, réalisées après 1531, ont été transférées dans le Castello médiéval, où elles sont encore visibles aujourd'hui.

Pour avoir une idée approximative des fresques à l'intérieur de la Palazzina, on peut également se référer

¹ Sur la Palazzina della Paleologa : YRIARTE 1895 ; GOMBRICH 1981, 79-82 ; HARTT 1981, 262-267 ; BERZAGHI 1985, 56 ; BELLUZZI 1998 ; ALGERI 2003, 346-347 ; BROWN 2005, 51-53 ; L'OCCASO 2011, 102-105 ; KOERING 2013, 24-26. Je dois l'expression de « cassone » à Hartt (1981, 263) qui l'emploie en raison des façades polychromes pour qualifier la perception que l'on pouvait avoir de la Palazzina : « The outer walls between the pilasters were painted, so that the little structure must have resembled a brilliant cassone rather than a work of architecture. » Cependant, dans cette analogie, nous allons beaucoup plus loin en termes de survivance structurelles et anthropologiques.

² Cf. également in : Cat. Expo. *Splendours of the Gonzaga* 1981, p. 76.

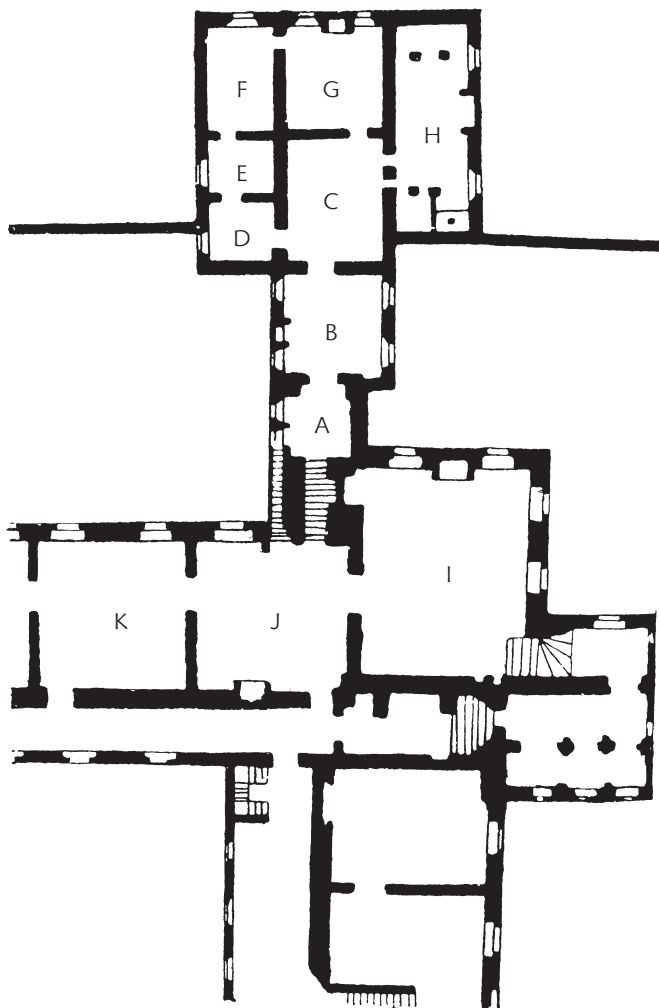


Fig. 3. Plan de la *Palazzina della Paleologa* et d'une partie du *Castello San Giorgio*, Mantoue.

A) Grotta d'Isabella d'Este B) Passage couvert C) Antichambre
D) Camerino delle Stagioni E) Camerino degli Armadi F) Chapelle
G) Camera delle Grottesche H) Loggia I) Armi J) Cappe K) Mezzo.
(d'après : Brown 2005, p. 115, fig. 51)



Fig. 4. Photographie de la *Palazzina della Paleologa* avant la démolition de 1899, Mantoue, Castello di San Giorgio (d'après : Brown 2005, p. 116, fig. 52).

(1518-1531)³. Cette dernière avait été mise en abyme dans une fresque de Polidoro da Caravaggio⁴, élève de Raphaël, dans la villa elle-même. Les ruines et les sarcophages transportent le « spectateur » dans un monde antique, tel qu'on se l'imaginait vers 1520-1530. Après qu'Isabella d'Este eut quitté la *Torretta di San Nicolò* du *Castello* en 1519 pour faire place nette à son fils Federico II Gonzaga, qui a succédé à son père Francesco II, la *Palazzina* fut construite dans le prolongement de cette tour (fig. 4), face au *Ponte San Giorgio*⁵. Ce lieu revêt donc une importance particulière. Il présente même une signification considérable pour les aspirations dynastiques du cinquième marquis et premier duc de Mantoue.

³ Sur ce nouveau style de villa : PRANDI 1954 ; HARTT 1981, 58-64 ; BELLI BARSALI 1983, 134-163 ; TAFURI et alii 1998, 72-77 et 148-150.

⁴ Polidoro da Caravaggio, *Découverte des livres sibyllins et de la tombe de Numa Pompilius*, vers 1524, fresque, Rome, Palazzo Zuccari, Bibliotheca Hertziana, autrefois à Rome, Villa Lante.

⁵ Isabella a déménagé dans le Cortile, où sa nouvelle Grotta et son nouveau studiolo ont été somptueusement aménagés. Sur la Grotta et le Studiolo d'Isabella d'Este : LIEBENWEIN 1977, 113-127 ; CAT. Expo. *Splendours of the Gonzaga* 1981, 51-63 ; BROWN 1985 ; CAT. Expo. *La prima donna del mondo* 1994, 145-187 ; CAMPBELL 2004 ; BROWN 2005.

à quelques photographies anciennes montrant des vues partielles. L'édifice, appelé « *nova fabrica* » ou « *Palata* » dans les premières sources écrites, avait été construit sur un plan rectangulaire dans la tradition récente des villas romaines, comme la Villa Madama (début de la construction : 1518) et la Villa Lante

Le nouveau et l'ancien

Il convient tout d'abord d'apprécier la portée symbolique de la juxtaposition des deux édifices, la Palazzina et le Castello di San Giorgio. Cette greffe devait créer un contraste saisissant entre le nouveau et l'ancien. Depuis le lac (*Lago di Mezzo*) et le *Ponte di San Giorgio*, la nouvelle façade classique se détachait de la forteresse médiévale, comme par surimposition. La Palazzina ayant été commandée en vue des noces de Federico II Gonzaga, cette opposition visuelle contribuait de fait et pour tous les sujets du prince à exprimer le désir de renouvellement générationnel au sein de la même dynastie, celle des Gonzague. Ce devoir de « reproduction » était impératif. Il fallait à tout prix engendrer un héritier légitime afin de préserver la lignée de la Maison et du Nom⁶. Federico II ayant eu des enfants naturels hors mariage, Isabella d'Este rappelait clairement dans ses dernières volontés la nécessité d'un héritier naturel et légitime : « *uno figliolo maschio legittimo, et naturale* »⁷. Mais la construction d'une nouvelle résidence s'inscrivait aussi dans le cadre des rites de passage caractéristiques du mariage à la Renaissance, marqués entre autres par le transfert de l'épouse depuis la maison du père vers celle de l'époux⁸.

La Grotta

Le symbolisme du présent et du passé au sein de la même lignée familiale se manifeste également dans l'utilisation de l'ancienne *Grotta* d'Isabella d'Este comme passage obligé entre le Castello et la Palazzina (fig. 4). Federico II Gonzaga insista pour que la galerie de liaison dans le

prolongement de la *Grotta* soit couverte. Un simple ponceau fut suggéré au prince (quitte à y ajouter des « jalousies » ou des murets « *per non essere veduto andare se non a chi pare mostrarsi* »⁹), mais il opta expressément pour un couloir fermé : « *vi dicemo che la volemo coperta ad ogni modo* »¹⁰. Cette commande était sans doute liée au besoin d'un certain confort de pouvoir se déplacer d'un bâtiment à l'autre à l'abri des intempéries. Néanmoins, les implications profondes de cette jonction résident peut-être dans la nécessité pour la Palazzina, demeure qui devait abriter et exprimer symboliquement une nouvelle étape générationnelle dans la lignée des Gonzague (ou même y contribuer métaphoriquement), de ne faire littéralement qu'un avec le Castello, berceau dynastique de la famille. À cet égard, Federico semble mettre en œuvre les prescriptions contenues dans le *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti (essentiellement rédigé entre 1440 et 1452, première édition en 1485) :

La demeure du roi présentera des parties totalement distinctes pour l'épouse, pour le mari et pour les serviteurs, de façon à offrir partout de quoi satisfaire non seulement l'utilité mais aussi la majesté, et à empêcher tout désordre dû à la nombreuse domesticité. Visée réellement difficile à atteindre, que tu ne peux guère réaliser sous un seul toit. On donnera donc à chacune des parties sa situation, son aire, l'étendue entière que recouvre son toit ainsi que son propre bâtiment. Mais ces parties distinctes seront reliées par un toit commun et des passages, de manière à ce que la cohorte des serviteurs et des domestiques, pressés d'accomplir leurs tâches, ne se présentent pas comme si on les appelait de quelque maison voisine, mais soient aussitôt sur place et disponibles. [...] La salle d'audience et les salles de banquet seront placées à l'endroit le plus prestigieux. Ce prestige leur sera conféré par une position élevée donnant à contempler la mer, des collines ou un vaste territoire. L'habitation de l'épouse sera

⁶ KLAPISCH-ZUBER 1990 ; Park 2009, 123-131.

⁷ Testamento originale di Isabella d'Este rogato dal notaio Odoardo Stivini, 22 décembre 1535, cité d'après : HICKSON 2012, 145.

⁸ KROHN 2008b, 60.

⁹ Lettre de Giulio Romano à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, 27 octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 463-464, ici 464.

¹⁰ Lettre de Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, à Giulio Romano, premier novembre 1531, in : FERRARI 1992, I, 469-470, ici 470.

entièrement séparée de celle du prince son mari, à l'exception de l'appartement le plus intime, avec la chambre conjugale, qui leur sera commun. L'ensemble de ces deux habitations sera fermé et protégé par une seule et même porte, par un seul et même portier (V, 2)¹¹.

Grâce à l'insistance répétée de Federico II Gonzaga dans la correspondance, tout y est : aussi bien le « propre bâtiment » pour l'épouse que « le toit commun et les passages ». La *Sala delle Armi* faisait probablement aussi partie des appartements de la Paleologa, mais hors de la *Palazzina*, à un endroit charnière du « *piano nobile* » du Castello. Cette pièce avait un statut particulier, comparable à celui des salles d'audience, qui étaient moins privées et se trouvaient, selon Alberti, « à l'endroit le plus prestigieux ». Les appartements personnels de Federico auront été réaménagés séparément au dernier étage du Castello¹².

Le désespoir de Giulio Romano, décrit par Ippolito Calandra, montre le grand défi que représentait la percée du mur épais de la *Grotta* (fig. 5), face à la fenêtre donnant sur le Lago di Mezzo. Cette fenêtre avait été agrandie et transformée en cadre de porte pour permettre le passage entre la *Grotta* et cette zone de galerie qui mène au nouveau bâtiment¹³ :

Mais messire Giulio se trouve en grandes difficultés pour faire cela et aussi le chemin pour aller de la Grotte aux chambres, car il voulait confier cette tâche au maître maçon Battista, parce qu'il est plus rapide, plus pratique et compétent que les autres, vu qu'il a déjà fait la petite chose pour la très illustre madame. Il semble que Maître Battista se soit offensé pour une raison que je ne peux pas connaître et qu'il soit parti il y a deux jours. Personne ne sait où il est allé [...]. Ensuite, nous avons le désagrément de cette eau maudite, cette montée soudaine est très effrayante¹⁴.

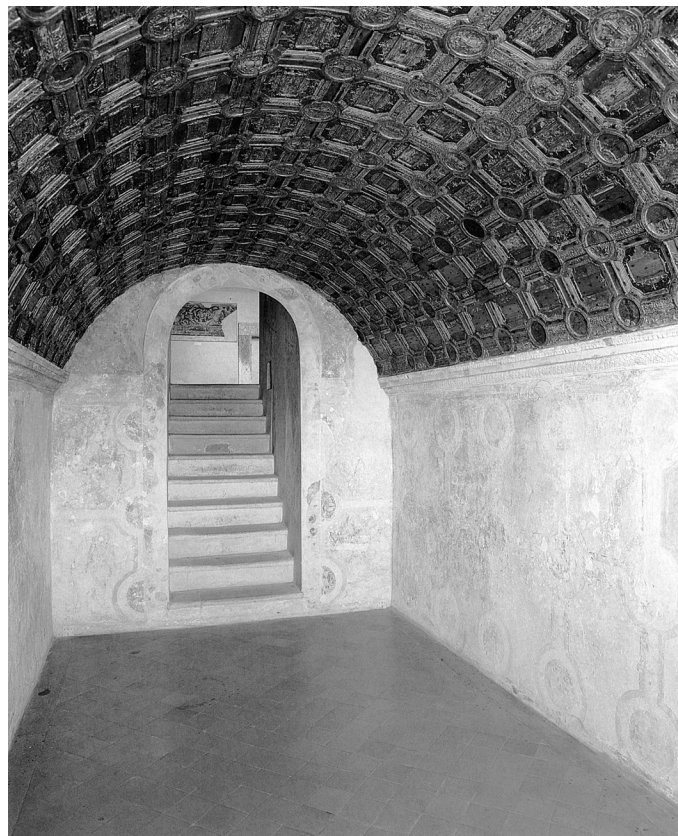


Fig. 5. La *Grotta* (d'Isabella d'Este), avec vue sur les escaliers ajoutés en 1531 et conduisant vers la *Camera delle Cappe* du Castello di San Giorgio, Mantoue (Cat. Expo. « La prima donna del mondo » 1994, p. 149).

Auparavant, l'accès à la *Grotta* se faisait par le côté, par la *Sala delle Armi*. Cet ancien escalier a été muré et l'accès à la *Grotta* se faisait désormais – comme aujourd'hui – par la *Camera delle Cappe*, en descendant l'escalier par le nouveau passage. Le mur fut épaissi pour que l'escalier puisse être flanqué du mur jusqu'au sol de la *Grotta*, ce qui réduisit les dimensions initiales de la *Grotta* de 1,40 m

¹¹ ALBERTI 2004b, 226-227.

¹² KOERING 2013, 26. Sur l'agencement et les fonctions des pièces à la Renaissance : THORNTON 1991, 283-320.

¹³ Sur ces modifications : BROWN 2005, 51-53.

¹⁴ « Ma messer Iulio se ritrova disperato per far questo et anche la strada per andare dalla Grota alle stancie, perché voleva dare questo carico a maestro Batista muratore, per

esser più presto et più pratico delli altri et anche per intender melio le cose, perché lui fu anche quello che fece la cosina di madama illustrissima; pare che esso maestro Batista si sia sdegnato, la causa non la posso intendere et già dui di si è partito et non si sapeva dove fusse andato [...]. Abbiamo poi il fastidio di questa acqua maledetta di questa sua subita cresciuta tanto grossa che ne fanno una grandissima paura [...]. » Lettre d'Ippolito Calandra à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, Mantoue, 30 octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 468-469. Tr. fr. Giorgia Sassi.

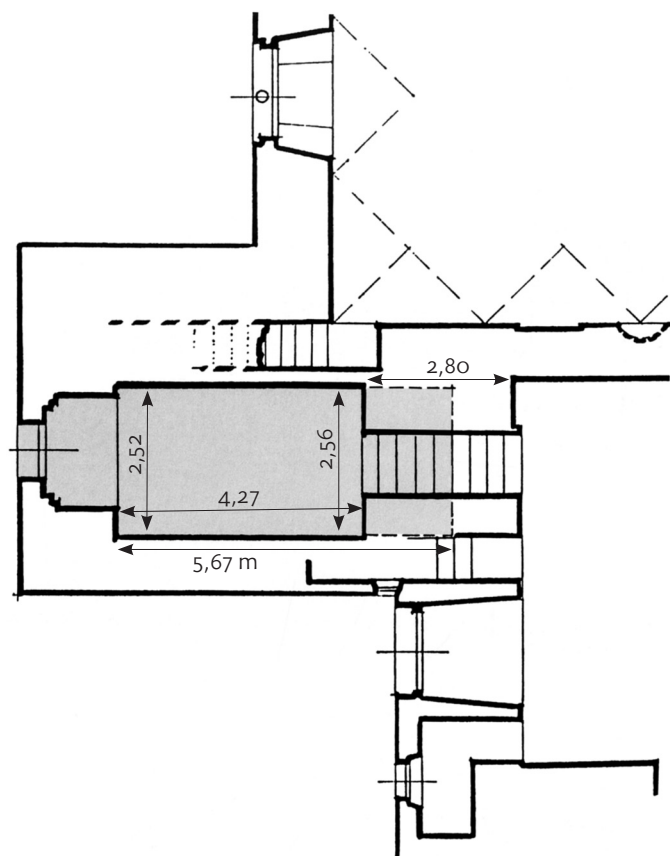


Fig. 6. Plan du Studiolo avec les dimensions d'avant la transformation (zone grise), Mantoue, Castello di San Giorgio (d'après : Brown 2005, p. 88, fig. 24).

(de 5,67 m à 4,27 m, fig. 6)¹⁵. Dans sa lettre du 2 novembre 1531, Ippolito Calandra revint sur ce travail complexe qui, comme il le promettait, serait achevé à temps : « *Il fare tuttavia la strata che se partirà da la Grotta per andare a ditte stancie nove, la quale dice sarà finita a tempo* »¹⁶. La conservation de la fameuse *Grotta* avec sa voûte en bois doré, où étaient conservées les *imprese* de la mère du prince, et l'intégration de cette pièce dans les nouveaux appartements allaient avoir un impact symbolique sur l'ensemble du complexe. La *Grotta* apparaît ainsi comme

un symptôme architectural, à la fois symbole et matrice de la continuité dynastique des Gonzague.

Dans le contexte nuptial qui est le nôtre, on peut constater que cette réaffectation s'est accompagnée de nombreuses métaphores liées aux rites de passage et d'initiation qui accompagnent l'héritage et la transmission du pouvoir¹⁷. Le besoin de continuité de la lignée masculine se double ici d'une transmission féminine. L'ancienne *prima donna*, mère de Federico II Gonzaga, passe le relais à sa belle-fille Margherita Paleologa. Bien que ce soient traditionnellement les hommes qui « sont et font les maisons », les femmes n'étant que des « hôtes passagers »¹⁸, nous sommes ici à une époque où une sorte « d'égalité » est reconnue entre les époux. L'un des plus ardents défenseurs des femmes est Cornelius Heinrich Agrippa von Nettesheim (1486-1535), qui fut, entre autres, un protégé du père de Margherita à la cour de Montferrat¹⁹.

Bien qu'Isabella d'Este ait quitté les lieux depuis longtemps, elle laissa une empreinte durable à la *Grotta*, ainsi qu'à l'ensemble du « piano nobile » du Castello di San Giorgio. Cet espace particulier a longtemps bénéficié de l'aura des prestigieuses collections qui y étaient conservées. De plus, dans son testament de 1535, Isabella d'Este nomma Margherita Paleologa gardienne des collections et des peintures du (nouveau) *Studiolo* et des antiquités de la (nouvelle) *Grotta* :

La personne vivante mentionnée ci-dessus veut que son unique héritier, après la mort de la très illustre Madame la Duchesse de Mantoue, jouisse, garde et administre, selon son plaisir et ses désirs, les choses de la Grotte, étant, cependant, la propriété et la domination du Seigneur Francesco premier né mentionné ci-dessus, ne faisant pas partie des autres enfants et descendants mâles légitimes et naturels du Seigneur Duc mentionné ci-dessus²⁰.

¹⁵ BROWN 2005, 49.

¹⁶ Lettre d'Ippolito Calandra à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, 2 novembre 1531, in : FERRARI 1992, I, 470-471, ici 470.

¹⁷ Sur les rites de passage : VAN GENNEP 1981.

¹⁸ KLAPISCH-ZUBER 1990, 249 ; PARK 2009, 125.

¹⁹ GARIN 2002, 340 ; AGRIPPA 1981, 19-20.

²⁰ « Le quale cose della Grotta vole che cusi in vita del soprascriptio su universal Herede, como dopoi la morte da Illustrissima Signora Duc[h] essa de Mantua suprascripta, le

Force est de constater que la marquise a pris toutes les précautions quant à la légitimité des héritiers :

Et si, en tout cas, le susdit Seigneur Federico Duc de Mantoue devait décéder sans enfants mâles légitimes et naturels comme ci-dessus, elle souhaite et ordonne à la susdite testatrice que son héritage, et ses biens, aillent au Très Illustre et Révérend Seigneur Ercole Cardinal et au Très Illustre Seigneur Ferrante ses fils susmentionnés, et aux enfants et descendants mâles légitimes et naturels dudit Seigneur Don Ferrante, comme ci-dessus²¹.

Le rayonnement de l'ancienne *Grotta* est attesté par des sources écrites au moins jusqu'à la fin du xvi^e siècle. L'expression « *camere della Grotta di Castello* » apparaît par exemple dans une lettre de 1562²². Cette désignation fait écho à celle de Giulio Romano dans une lettre à Federico II Gonzaga du 27 octobre 1531 :

Et en ce qui concerne la nouvelle construction, le lundi 29, on commencera la « rue de la Grotta » ; puisque les travaux commenceront d'ici la fin de ce mois, votre Excellence devrait avoir la bonté de me dire si vous voulez que cette voie soit couverte ou découverte, afin que les travaux de construction ne soient pas vains pendant ce mois et je ne cesserai pas de solliciter cette voie et les autres choses avec toute l'attention nécessaire. Je veux m'acharner avec rigueur et sévérité pour que Votre Excellence les trouve aussi bien rangés que possible : les dalles qui entouraient les parapets, les murs et les allées du

habbi a godere, et tenere in custodia et governo per suo diletto, et piacer, essendo però la proprietà et dominio del soprascritto Signore Francesco primogenito, et non li essendo lui delli altri figlioli et descendenti maschi del prefato Signore Duca legittimi et naturali como di sopra. » Testamento originale di Isabella d'Este rogato dal notaio Odoardo Stivini, 22 décembre 1535, cité d'après : HICKSON 2012, 139-150, ici 147-148 et 108. Tr. fr. Giorgia Sassi.

²¹ « Et quando cum[un]que manchasse el soprascritto Signore Federico Duca de Mantua senza figlioli maschi legittimi, et naturali, como de sopra, vole et ordina la detta Signora Testatrice che la sua heredità, et roba, vada all'Illustrissimo et Reverendissimo Signore Hercule Cardinale et Illustrissimo Signore Ferrante suoi figlioli soprascritti, et alli figlioli et descendenti maschi legittimi et naturali del ditto Signore Don Ferrante ut supra. » Testamento originale di Isabella d'Este rogato dal notaio Odoardo Stivini, 22 décembre 1535, cité d'après : HICKSON 2012, 139-150, ici 148 et 108. Tr. fr. Giorgia Sassi.

²² BROWN 2005, 51.

jardin qui, à cause du passage des charrettes, n'avaient pu être mis en œuvre ou terminés à l'époque²³.

Le 28 octobre 1531, Ippolito Calandra utilisait des termes similaires : « *et anche farà lavorar galiardamente in la fabrica nova et far quella via di muro partendosi da la Grotta, la quale fabrica anchora lei è in bonissimo termine, cussì dentro come di fora, benché* »²⁴. Pour éviter toute confusion, distinguons brièvement la « *via di muro* », qui ne fait probablement référence que ponctuellement à la « voie du mur », c'est-à-dire au « trou » dans le mur de la *Grotta* où devait être construit le nouvel escalier, et la « *Via de la Grotta* », qui semble faire référence à l'ensemble du projet – non seulement la « *Via di muro* » et la *Grotta*, mais aussi la galerie qui relie le Castello et la *Palazzina della Paleologa*. C'est ainsi que cette « grotte » devint, tant au sens littéral que métaphorique, un lieu incontournable au sein des appartements nuptiaux. Elle délimite l'entrée de « l'alcôve » de Margherita Paleologa tout en marquant solennellement la continuité dynastique.

Toutes ces modifications s'accompagnaient de déplacements symboliques et de transmissions à plusieurs niveaux, qui peuvent être brièvement résumés comme suit. Tout d'abord, la fonction première de la *Grotta* a changé, passant d'un antre dédié à l'abri des collections à un lieu de passage. Ensuite, deuxième niveau d'interprétation, cet espace, qui avait déjà une forte valeur symbolique pour Isabella d'Este (qui y passait forcément du temps pendant la gestation de ses huit enfants nés entre 1493 et 1508, dont Federico II Gonzaga, né en 1500), devait

²³ « Et circa alla fabrica nova lunedì che serrà alli 29 se cominziarà la via de la Grotta; in però che di sotto in questo mezo si cominziarà, vostra excellentia si degnarà farmi dare aviso se ditta via la vuol coperta o scoperta, perché la fabrica non restarà in questo mezo indarno e con sollicitudine questa via et le altre cose non cessarò di sollicitarle con ogni studio, a ben che da certe lastre d'intorno di sopra alli parapettie li muredelli e le vie dello giardino per causa delli carri comandati non si son possute a ttempo mettere ad opera, né finire, puro mi voglio sforzare che vostra excellentia li trovi più in ordine che fia possibile. » Lettre de Giulio Romano à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, 27 octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 463-464, ici 463. Tr. fr. Giorgia Sassi.

²⁴ Lettre d'Ippolito Calandra à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, 28 octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 464-466, ici 464.

garder quelque chose de son prestige éblouissant pour agir comme un « sur-corps » ou une « méga-matrice » sur l'imaginaire de Margherita Paleologa, nouvelle matrone des lieux. Enfin, la *Grotta* finit par devenir un passage sensible, une « zone sacrée »²⁵ dans le but, même inavoué, de « modeler » la nouvelle épouse de Federico sur le modèle d'Isabella d'Este, afin de lui faciliter, entre autres, le rôle de future mère des héritiers Gonzague, si Dieu le voulait.

Le motif et l'imaginaire de la grotte remonte à la plus haute Antiquité²⁶. Il y a bien sûr le célèbre mythe de la caverne de Platon²⁷. On peut également citer l'écrit fondateur sur *L'Antre des nymphes dans l'Odyssée* de Porphyre (III^e siècle):

Tout cela montre bien que les théologues ont considéré les antres comme un symbole du monde et des puissances encosmiques; mais ils en ont fait aussi [le symbole] de l'essence intelligible pour diverses raisons qui sont autres. Les antres figurent le monde sensible parce qu'ils sont obscurs, rocheux et humides et que le monde, à cause de la matière dont il est formé, résiste à la détermination et est fluide. Mais ils représentent aussi le monde intelligible parce qu'il ne tombe point sous le sens de la vue et à cause de la consistance et stabilité de l'essence. De même aussi les puissances particulières ne sont pas perceptibles, surtout quand elles sont jointes à la matière. C'est en considérant qu'ils sont de par leur nature spontanée pleins d'ombre et de ténèbres et creusés dans la pierre que l'on a pris les antres pour symboles; mais point du tout en considérant leur forme comme le croient quelques personnes; car tous les antres ne sont pas sphériques²⁸.

Cette dimension mystérieuse de la caverne, considérée comme une ouverture sur le monde intelligible, notamment en raison de son obscurité,

se retrouve à la Renaissance. Dans une note célèbre, Léonard de Vinci écrivait:

Entraîné par mon ardent désir, avide de voir toute la profusion des formes diverses et étranges produites par la nature ingénieuse (et après que je me fus un peu promené dans l'ombre des falaises), je parvins à l'entrée d'une grande grotte devant laquelle je demeurai un peu étonné et ignorant de ce dont il s'agissait. Le dos courbé en forme d'arc et la main lasse appuyée sur le genou, de la main droite je fis de l'ombre à mes paupières baissées et fermées [*sic*], me penchant tantôt à gauche, tantôt à droite pour voir si je pouvais reconnaître quelque chose à l'intérieur. Et comme cela m'était impossible en raison de l'obscurité qui y régnait ... deux choses s'éveillèrent immédiatement en moi, la peur et le désir: peur de la cavité sombre et inquiétante, désir de voir s'il se trouvait à l'intérieur quelque chose miraculeuse²⁹.

La grotte et les rochers sont des éléments récurrents dans les dessins et les peintures de l'artiste. Ils donnent à voir précisément « quelque chose de miraculeux » à travers « l'obscurité ». Dans la *Vierge aux rochers* en particulier, les rochers représentent une enveloppe qui prolonge physiquement et symboliquement le corps et même le « manteau protecteur » de la Vierge Marie³⁰. Dans l'*Adoration des Mages*, la forte lumière qui émane de l'Enfant, perceptible par contraste sur fond

²⁵ VAN GENNEP 1981.

²⁶ Sur l'imaginaire de la grotte dans l'Antiquité: USTINOVA 2009.

²⁷ PLATON, *La République*, VII, 515, in: PLATON 1940, 1102.

²⁸ PORPHYRE 1989, 70.

²⁹ « E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di uedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura, ragiratommi alquãto jfra gli ôbrosi scogli pervenni all' ètrata d'una grã caverna dinanzi alla quale restato alquãto stupefatto e jgniorante di tal cosa; piegato le mie rene in arco e ferma la staca mano sopra il ginocchio e colla destra mi feci tenebre alle abbassate e chive ciglia; e spesso piegãdomi in qua e in là per vedere dètro vi discernessi alcuna cosa, e questo vietatommi per la grãde oscurità, che là entro era, e stato alquãto, subito s'alse in me 2 cose, pavra e desiderio; paura per la minacciosa oscura spilonca, desiderio per vedere se là ètro fusse alcuna miracolosa cosa » Br. M. 155a, in: LEONARDO DA VINCI 1970, II, 324. Tr. fr.: ZÖLLNER 2007, 104.

³⁰ Léonard de Vinci, *Vierge aux Rochers*, 1483-1484/85, huile sur bois, transposée sur toile, 197,3 x 120 cm, Paris, Musée du Louvre. Sur le motif de la grotte dans la *Vierge aux Rochers* de Léonard de Vinci: COULIANO 1975; EMISON 1993. Sur l'assimilation de Marie à une montagne: BENZ 1953, 409-412.

de rochers, est soulignée par les gestes aposcopiques de certains adoreurs³¹.

Dans la tradition chrétienne, la grotte prend une nouvelle signification symbolique, mais elle est implicitement liée aux mythologies antiques, comme le culte de Mithra, né miraculeusement d'une grotte³². Dans l'imaginaire de la Renaissance en Italie, la grande valeur métaphorique du rocher se mesure en outre à sa récurrence dans les représentations de la *Nativité*³³, de Gentile da Fabriano à Giorgione³⁴, en passant par Botticelli. Un autre exemple, plus proche de la dynastie Gonzague, est l'*Adoration des rois* de Mantegna (vers 1460, fig. 7). Ce panneau a probablement été réalisé avec d'autres pour la chapelle de Ludovico III Gonzaga (1412-1478, l'arrière-grand-père de Federico II Gonzaga) dans le Castello di San Giorgio³⁵. Dans ce panneau, la Vierge à l'Enfant se détache avec une mandorle de Séraphins sur un fond noir défini par le trou profond de la grotte. Cette configuration remonte aux types byzantins, eux-mêmes inspirés par la grotte de la Nativité à Bethléem, où, au IV^e siècle, sainte Hélène, mère de l'empereur Constantin, fit construire une Basilique³⁶. La grotte de la Nativité et ses mystères sont mentionnés à plusieurs reprises dans les évangiles apocryphes, comme dans le Protévangile de Jacques (plus de cent cinquante manuscrits en grec du IV^e au XVI^e siècle)³⁷. Dans sa *Légende dorée* (1261-1266), Jacques de Voragine précise que « c'est chose miraculeuse que la mère du Christ ait

été vierge, après comme avant la naissance de son fils »³⁸. Sur le plan iconographique, le motif de la grotte permet ainsi à la fois de préserver et de manifester les secrets de cette miraculeuse délivrance³⁹. Bien qu'inspirée par des écrits apocryphes, la solution d'une grotte rend justice à cette naissance sacrée et immaculée. L'Évangile du Pseudo-Matthieu, qui a joué un rôle important dans la dévotion à travers de nombreuses adaptations en langues vernaculaires, met l'accent sur la lumière qui émane de la grotte :

[...] une grotte où régnait une obscurité complète, car elle était totalement privée de la lumière du jour. Mais, à l'entrée de Marie, toute la grotte se mit à briller d'une grande clarté, et, comme si le soleil y eût été, ainsi elle commença tout entière à produire une lumière éclatante, et, comme s'il eût été midi, ainsi une lumière divine éclairait cette grotte. Et cette lumière ne s'éteignit ni le jour ni la nuit, aussi longtemps que Marie y accoucha d'un fils, que des anges entourèrent pendant sa naissance, et qu'aussitôt né et debout sur ses pieds ils adorèrent en disant : « Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté » (13, 2)⁴⁰.

À une époque où Marie, Vierge et Mère, était un modèle pour les femmes dont la fonction principale était la maternité⁴¹ et où les accouchements étaient toujours un moment périlleux, la *Grotta* mantouane, à la voûte en bois doré, pouvait donc avoir, tant pour Isabella d'Este que pour Marguerita Paleologa, une aura lumineuse qui renvoyait à la grotte miraculeuse de la naissance pour encourager, entre autres, d'heureuses délivrances.

Le rayonnement de la *Grotta* d'Isabella en tant que lieu où étaient conservés de riches trésors de l'Antiquité pouvait en même temps susciter la survivance d'un imaginaire plus profane et mythologique, comme en

³¹ Léonard de Vinci, *Adoration des Mages*, 1481/82, huile sur bois, 243 x 246 cm, Florence, Galleria degli Uffizi. Sur le rôle de la lumière dans l'Adoration des Mages de Léonard de Vinci : FEHRENBACH 1997, 89-114.

³² Sur le symbole de la caverne chez Grégoire de Nysse : DANIÉLOU 1964.

³³ Sur le motif de la grotte dans les Nativités : BENZ 1953 ; VON DER OSTEN 1964 ; VON DER OSTEN 1967.

³⁴ Sur l'Adoration des Bergers de Giorgione : LUCCO 1997, 58-63 ; CAT. Expo. *Giorgione* 2004, 173-175 ; DAL POZZOLO 2009, 165-276.

³⁵ Sur l'Adoration des Mages de Mantegna : LIGHTBOWN 1986, 412-415 ; sur la grotte plus particulièrement : SICKEL 1994.

³⁶ BENZ 1953, 384.

³⁷ ÉCRITS APOCRYPHES 1997, 98. Cette description semble répondre à un extrait de l'Ancien Testament, dans le Livre de Josué : 10, 12-15. Les notions d'arrêt et d'immobilité des éléments de la nature reviennent au moment de la Mort du Christ. Cf. notamment Mt, 27,50-53.

³⁸ VORAGINE 1998, 39.

³⁹ Cf. par exemple la juxtaposition de deux images dans les *Meditationes Vitae Christi* (XIV^e siècle), avant et après la délivrance – Anonyme italien, Nativité (premier et second moment), in : *Meditationes Vitae Christi*, XIV^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. ital. 115 – in : DIDI-HUBERMAN 1995, 266-268.

⁴⁰ ÉCRITS APOCRYPHES 1997, 133.

⁴¹ GARIN 2002, 289-341.

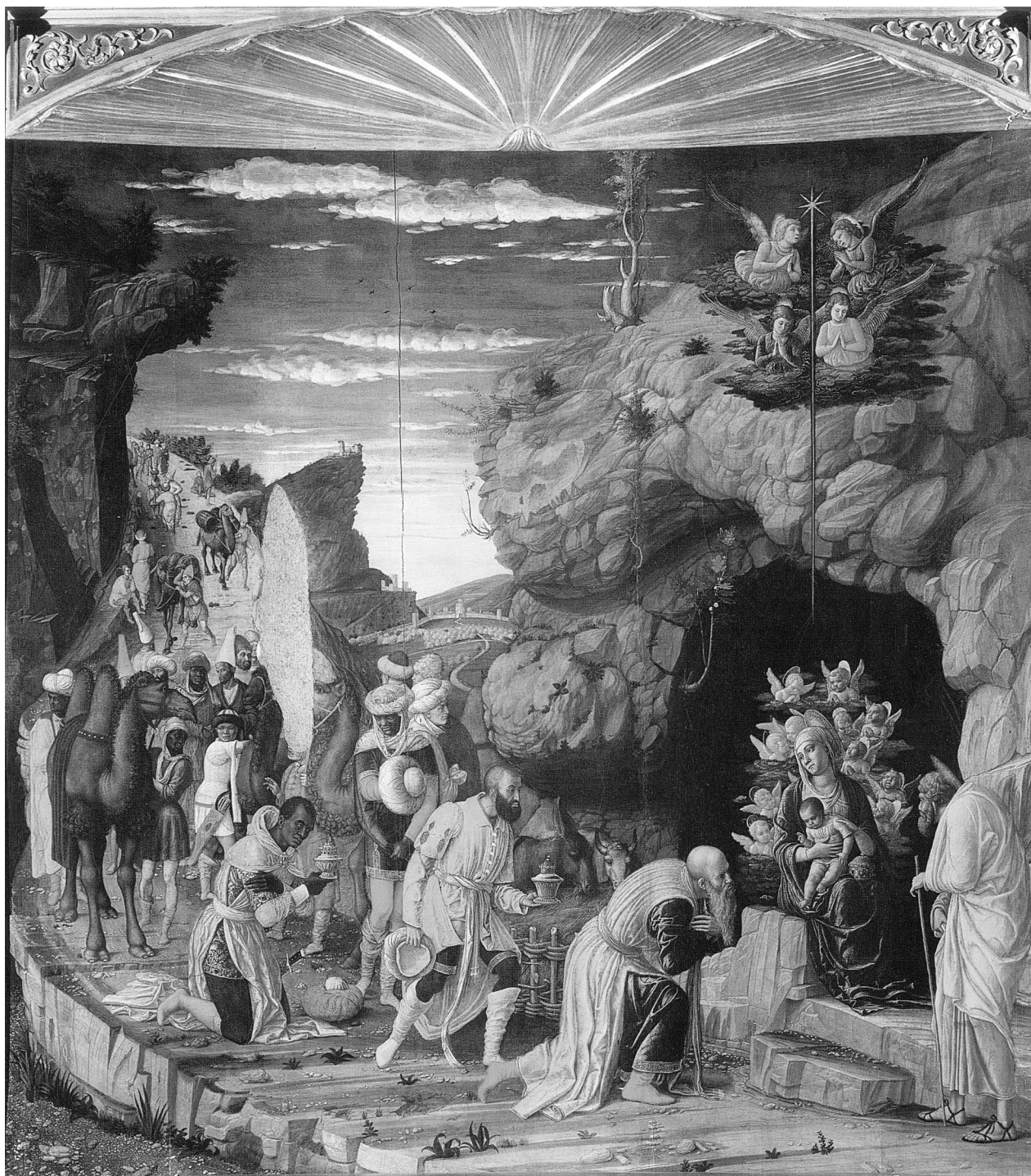


Fig. 7. Andrea Mantegna, *L'Adoration des Mages*, vers 1460-1464, tempera sur panneau, 76 × 76,5 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.

témoigne la description de Giovanni Betussi dans une adaptation du *De claris mulieribus de Boccace* (1545) :

À Mantoue, dans le palais de la forteresse, elle fit creuser sous terre, parmi quelques pierres, une salle qui s'appelait la « Grotta », qui s'appelle aujourd'hui la « Grotta di Madama » et qui existe encore, où, comme dans un cabinet beau et précieux bien décoré, elle y rassembla les images, les médailles et autres choses semblables les plus dignes, les plus rares et les plus anciennes, qu'elle pouvait trouver et avoir en possession et les plaçait là, tirant une grande satisfaction d'une si noble entreprise [...] ⁴².

Alors que Betussi semble décrire la nouvelle *Grotta* de la Corte Vecchia, Mario Equicola (1470-1525), tuteur puis secrétaire particulier d'Isabella d'Este, rédigea une description éloquente de la première *Grotta*, située dans le Castello, qui nous intéresse plus particulièrement ici. Bien que ce fragment de texte ait été supprimé dans la version finale du manuscrit du *Libro de natura de amore* (écrit vers 1509-1511, publié en 1525), il mérite d'être cité, au moins partiellement :

Cette célèbre ville des Gonzague est siège et sous la domination de la Marquise la Magnifique Déesse Isabella d'Este. Elle possède, par la grâce du ciel, tout ce qui est louable et spirituellement pur que l'on peut trouver dans les lettres latines et dans la musique la plus savante. Celui qui le nie est malveillant, celui qui l'affirme dit la vérité sans flatterie. Celle-ci, en plus d'autres habitations confortables pour elle-même, avec des statues anciennes et d'excellentes peintures ornées, fit construire une grotte, non pas semblable à celles du Cyclope homérique, non pas à celles de Virgile, non pas inférieure à celle qu'on dit être dans le Parnasse, mais plus impériale, plus précieuse et plus saine. Je sais avec certitude que si les muses voulaient vivre en Italie, elles la choisiraient

comme leur demeure perpétuelle, car elle est composée avec art dans chaque création d'un délice abondant. Elle reçoit la lumière plus à l'est qu'au sud et, satisfaite de son atmosphère, elle ne désire rien de plus ⁴³.

On est tout proche de la grotte de Diane, telle qu'elle apparaît dans les *Métamorphoses* d'Ovide (édition princeps : 1471), où les merveilles de l'art et de la nature se répondent et où la fécondité en puissance et la chasteté se rencontrent :

Là s'étendait une vallée qu'ombrageaient des épicéas et des cyprès à la cime pointue ; on nomme Gargaphie cet asile consacré à Diane, la déesse court vêtue ; dans la partie la plus retirée du bois s'ouvre un antre où rien n'est une création de l'art ; mais le génie de la nature a imité l'art ; elle seule avec la pierre ponce toute vive et avec le tuf léger y a formé une voûte sans apprêt. Sur la droite murmure une petite source, dont l'eau transparente remplit un large bassin entouré d'une bordure de gazon. C'est là que la déesse des forêts, quand elle était fatiguée de la chasse, avait coutume de répandre une rosée limpide sur son corps virginal (III, 155-164) ⁴⁴.

Une grotte apparaît également dans le *Parnasse* de Mantegna (1496-1497, fig. 8), commandé par Isabella d'Este pour décorer, avec d'autres peintures, le *Studiolo* situé juste au-dessus de la *Grotta* ⁴⁵.

⁴² « Fece fare in Mantova nel palazzo della rocca una stanza sotterra cavata tra certi sassi, la quale chiamò la Grotta et fin oggi di si dice la Grotta di Madama et ancho dura, dove a guisa d'un bellissimo et caro studio bene adornato vi fece racorre le più degne et rare antichità d'imagini di medaglie et d'altre cose simili, che puoté ritrovare et havere et ivi le pose, pigliando grandissimo contento d'una così honorata impresa [...] ». GIOVANNI Betussi, *Libro di M. Giovanni Boccaccio delle donne illustri* (Venise, 1545), 208r-208v. Cité d'après : CAMPBELL 2004, 321, note 37. Tr. fr. Giorgia Sassi.

⁴³ « De questa inclyta cità de Gonzagi sede et dominio è Marchesana la Magnificentissima Dia Isabella da Este. La quale unitamente possedendo quanto per gratia del celo in le altre laudabile et formoso se ritrova di lettere latine et musica scientissima. Chi questo nega è maligno, chi lo afferma è senza adulatione veridico. Questa ultra le altre habitationi per se commodissime, de antique statue et excellentissime picture ornate, ha facta fabricare una Grotta, non simile ad quella del Cyclope homericò, non ad le virgiliane, non inferiore ad quella la quale fabellano esser in Parnaso, ma più augusta veneranda et sana. So certo se le muse volissero in Italia habitare elegeriano questa per perpetua loro habitatione, per essere artificiosamente compostade omni generatione de delitie abundante. La luce più da oriente che da meridie piglia et del suo aere contenta, ultra non ne desidera. » « PANÉGYRIQUE » à la Grotta d'Isabella d'Este, in : Mario Equicola, *Libro de natura de amore*, autographe conservé à la Biblioteca Nazionale Universitaria, Turin, cod. N.III.10, fols 197r-198r. Cité d'après : KOLSKY 1989, 234-235. Tr. fr. Giorgia Sassi.

⁴⁴ OVIDE 1985, 74.

⁴⁵ Sur le Parnasse de Mantegna : DE NICOLÒ SALMAZO 1997, 116-118 ; LIGHTBOWN 1986, 442-443 ; CAT. Expo. *Mantegna* 2008, 332-333.



Fig. 8. Andrea Mantegna, *Mars et Vénus dit Le Parnasse*, 1496-1497, tempera sur toile, 159 × 192 cm (y compris les agrandissements de 12 cm dans la partie supérieure et de 5 cm sur les deux côtés), Paris, Musée du Louvre.

Bien que ces œuvres ne se trouvaient plus dans le *Castello* lorsque Margherita Paleologa prit possession des lieux (la mère de Federico II Gonzaga les emmena dans ses nouveaux quartiers), l'esprit de grotte a pu être retrouvé d'une manière particulière dans la Palazzina Paleologa, puisqu'une *Camera delle Grottesche* y fut

aménagée⁴⁶, située dans l'axe de la *Grotta*⁴⁷. Comme l'écrivit Giorgio Vasari dans sa *Vita* consacrée à Giovanni da Udine, le nom de *Grottesche* vient du fait que ces

⁴⁶ Détail de la *Camera delle Grottesche*, Mantoue, Palazzina della Paleologa, cliché pris avant la démolition de 1899, in: TAFURI et alii, 1998, p. 191, fig. 236.

⁴⁷ Sur les grottesques : DACOS 1969 ; CHASTEL 1988 ; CHASTEL 1996 ; MOREL 2001 ; ZAMPERINI 2007.

motifs de l'Antiquité ont été retrouvés dans la *Domus Aurea*, ensevelie sous des vestiges ultérieurs qui donnaient l'impression d'un monde souterrain. Il s'agit d'un texte clé sur la découverte et la reproduction artistique des grotesques à la Renaissance :

Peu après, alors qu'on faisait des fouilles à Saint-Pierre-aux-Liens dans les ruines et les vestiges antiques du palais de Titus pour y trouver des statues, on découvrit des salles souterraines entièrement recouvertes de grotesques, de petites figures et de scènes variées, avec des ornements de stucs au bas des parois. [...] Ces grotesques donc (appelées ainsi car on les avait trouvées dans des grottes) frappèrent profondément le cœur et l'esprit de Giovanni par l'art du dessin et le foisonnement d'inventions étranges dont elles témoignaient, par la délicatesse des stucs où s'inséraient des zones de couleurs différentes, avec de petites compositions historiées pleines de charme et d'élégance⁴⁸.

Les grotesques présentent par ailleurs de nombreuses affinités avec l'imagination. Faisant partie du *sensus communis*, l'imagination pouvait, conformément aux croyances de l'époque, exercer un pouvoir décisif sur le corps et sur la génération elle-même⁴⁹, en tant que « premier vêtement de l'âme ». En raison de leurs formes hybrides issues des règnes humain, animal et végétal, et de l'interdépendance entre l'art et la nature qu'ils expriment, les grotesques sont également révélateurs des mécanismes psychologiques et philosophiques qui entouraient la croyance aux pouvoirs de l'image sur la génération à la Renaissance. La *Camera delle Grottesche* de la *Palazzina* apparaît donc comme pendant « moderne » (selon les critères esthétiques de l'époque) de la *Grotta* d'Isabella. De plus, nous sommes à une époque où l'on imagine

que l'art lui-même est ressuscité de la terre, comme le suggère Vasari dans sa *Vita* de Giotto⁵⁰. Naissance et mort vont de pair, et bien que les artistes soient enfouis dans la terre, comme dans la dernière vignette des *Vite* de 1550, Vasari veut les préserver d'une seconde mort, celle de l'oubli⁵¹. On pourrait multiplier les parallèles établis autour du motif de la grotte et d'un monde tellurique entre l'art et la nature (qu'elle soit réelle ou métaphorique). Ces analogies reposent notamment sur les conceptions du rapport de l'homme au monde, du microcosme au macrocosme⁵², ce qui confère finalement au motif de la grotte la symbolique d'un utérus géant⁵³. Il y a là des analogies récurrentes entre corps de terre et corps de chair sur un fond érotique et mystique⁵⁴. La grotte symbolise le renouveau, la *Renaissance* de l'Antiquité, tout comme la résurrection du Christ du tombeau pour sauver l'humanité. La grotte apparaît ainsi comme la matrice d'une rêverie faite d'une infinité d'images et de représentations (en imagination)⁵⁵. Cette coalescence de mythes, de croyances et de légendes confère à la *Grotta* d'Isabella d'Este, qui abritait tant d'œuvres d'art et de bijoux, un statut encore plus spectaculaire et efficace. Dans cette grotte, transformée désormais en lieu de passage vers la *Villa Paleologa*, plusieurs « ombres » contribuaient ainsi à accroître l'importance symbolique du lieu. Aux exemples déjà mentionnés s'ajoute celui de la « Nature » qui « forge » en permanence – tantôt représentée par une figure féminine dans une forge, tantôt par un couple dans un lit⁵⁶ – et celui de la « Caverne de l'éternité » représentée dans une gravure de Bolognino Zaltieri (1571, fig. 9). Cette dernière image est un exemple frappant d'une génération miraculeuse

⁴⁸ « Non molto dopo cavandosi da San Piero in Vincola fra le ruine et anticaglie del palazzo di Tito per trovar figure, furono ritrovate alcune stanze sotterra, ricoperte tutte e piene di grotteschine, di figure piccole e di storie con alcuni ornamenti di stucchi bassi. [...] Queste grottesche adunque (che grottesche furono dette dell'essere state entro alle grotte ritrovate) fatte con tanto disegno, con sì varii e bizzarri capricci e con quegli ornamenti di stucchi sottili, tramezzati di varii campi di colori, con quelle storioline così belle e leggiadre, [...] » Cf. aussi la suite et fin de ce passage fascinant. Vasari 2009, 1104-1105. Tr. fr. : VASARI 2005, VIII, 342-343.

⁴⁹ Sur les grotesques et l'imagination à la Renaissance : MOREL 2001, 35-40.

⁵⁰ VASARI 2009, 149-150. Tr. fr. : VASARI 2005, 102.

⁵¹ Sur cette gravure : WARNKE 1977 ; DIDI-HUBERMAN 1990, 65-103.

⁵² LANEYRIE-DAGEN 2006, 231-245.

⁵³ BREDEKAMP 1981, 13.

⁵⁴ L'imaginaire de la grotte trouve un point culminant chez Courbet notamment : HOFMANN 1978.

⁵⁵ Sur les « rêveries » de la grotte : BACHELARD 2004b, 205-234.

⁵⁶ Sur « Nature dans sa forge » : MODERSOHN 1997 ; KRUSE 2003, 370-374.



Fig. 9. Bolognino Zaltieri, in : V. Cartari, *Imagini*, Venise, 1571 (Kemp 1969, fig. 3, p. 138).

de la grotte : à droite, un nourrisson émerge de la roche juste au-dessus de Mère Nature⁵⁷.

Création artistique, incarnation divine et reproduction humaine, animale, végétale et géologique se répondent dans cet imaginaire, à une époque où l'on imagine un univers fait de multiples correspondances et affinités, allant du plus petit élément aux astres⁵⁸. Les modifications autour de la *Grotta* de Mantoue, dans un contexte aux ambitions dynastiques aussi fortes, témoigne de cette

rencontre entre création et génération dans le creux d'un imaginaire à la fois caverneux (évoqué par la voûte et le nom de *Grotta*) et cultivé (le plafond à caissons, les dorures, les *imprese*, le *Castello*). L'espoir, qui ne doit pas être oublié, est que de cette grotte émerge un héritier légitime et naturel des Gonzague, un peu comme dans l'image du bébé de Zaltieri.

Plus encore, le caractère enveloppant et matriciel de la grotte participe des mythes d'origine de l'architecture, si l'on en croit le prologue du *De re aedificatoria* d'Alberti :

Certains ont prétendu que l'eau ou le feu furent à l'origine du développement des sociétés humaines. Pour ma part, considérant l'utilité et la nécessité du toit et du mur, je me persuaderai qu'ils ont joué un rôle bien plus important pour rapprocher les hommes les uns des autres et les maintenir unis. Cependant, nous ne devons pas seulement à l'architecte les refuges sûrs et agréables qu'il nous a procurés contre les ardeurs du soleil et les frimas de l'hiver (même si ces bienfaits ne sont pas minces), mais aussi, dans les domaines public et privé, d'innombrables inventions sans conteste fort utiles et toujours parfaitement adaptées aux usages de la vie. Combien de familles très respectables, ruinées par l'injustice du temps, notre cité et d'autres par le monde n'eussent-elles pas perdues, si leurs foyers paternels ne les avaient recueillies et réchauffées comme dans le sein de leurs ancêtres ! En son temps, on approuva hautement Dédale pour avoir aménagé à Sélinonte une grotte où s'exhalait et se concentrait une vapeur si tiède et si douce qu'elle provoquait une bienfaisante transpiration et guérissait les corps en leur procurant un extrême plaisir⁵⁹.

La remarque sur le symbolisme génératif des « foyers paternels [...] comme dans le sein de leurs ancêtres » précède la mention de la grotte de Dédale, qui a un effet réel sur le corps, les sens et l'état d'esprit des habitants. Il convient de rappeler ici que la métaphore biologique est déjà présente, de manière encore plus marquée, dans d'autres traités d'architecture. Filarete, par exemple, dans son *Trattato di Architettura* (vers 1465), compare

⁵⁷ Sur cette gravure : KEMP 1969 ; BREDEKAMP 1981, 13-14.

⁵⁸ GARIN 1969, 120-134.

⁵⁹ ALBERTI 2004b, 48. En latin : ALBERTI 1966, 9.

le processus de construction d'un bâtiment à la gestation d'un enfant dans le ventre de sa mère (entre sept et neuf mois) et à la croissance de l'enfant après sa naissance :

[...] le bâtiment ressemble à l'homme; donc si c'est le cas, il faut le générer et ensuite lui donner naissance comme l'homme. [...] l'édifice [...] naît ainsi comme la mère donne naissance à son enfant au bout de neuf mois, ou parfois sept mois, et le fait grandir avec ordre et sollicitude. [...] de la même manière que personne ne peut générer sans la femme un autre [être humain], de même, par similitude, le bâtiment ne peut pas être créé par [l'homme] seul, et de la même manière que sans la femme on ne peut pas créer [un autre être humain], ainsi celui qui veut construire a besoin de l'architecte et génère avec lui [le bâtiment], et ensuite l'architecte devra lui donner naissance, et une fois qu'il lui a donné naissance, l'architecte devient la mère du bâtiment. Mais avant de le mettre au monde, de même que la femme porte [l'enfant] dans son ventre pendant neuf ou sept mois [...] de même l'architecte doit imaginer et penser et le construire dans son esprit de plusieurs façons pendant neuf ou sept mois, et faire mentalement divers desseins [*disegni*] de la génération qu'il a faite avec son maître, selon sa volonté. Et de même que la femme, sans l'homme, ne peut rien engendrer, de même l'architecte est une mère qui porte cette génération, et selon sa volonté, lorsqu'il a élaboré [l'édifice] dans ses moindres détails, qu'il y a pondéré et réfléchi de diverses manières, il doit alors choisir celle qui est la plus confortable et la plus belle selon les accords passés avec le géniteur; et cela fait, lui donner naissance, c'est-à-dire produire un petit modèle en bois, construit et proportionné comme il sera construit, et le montrer au père. Et comme j'ai comparé l'architecte à la mère, il est donc nécessaire que [l'architecte] soit à la fois mère et nourrice. Et tout comme la mère est aimante envers le fils, il doit, avec amour et diligence, développer, perfectionner et construire [l'édifice], et, si possible, le laisser gouverner, afin qu'il ne tombe pas en ruine par manque. De même que la bonne mère aime son fils et, grâce à l'aide et au savoir de son père, veille à ce qu'il soit bien et heureux et lui donne un bon maître, afin qu'il grandisse vaillant et soit loué, de même le bon architecte doit s'efforcer de rendre son bâtiment beau et

bon; et comme la mère s'efforce de trouver de bons maîtres pour son fils, ainsi l'architecte doit trouver de bons maîtres, comme les maçons et tous les autres qui doivent y travailler, si le maître ne l'en empêche pas, sans la volonté duquel il serait comme la femme contre la volonté de son mari qui ne peut rien faire; ainsi c'est comme l'architecte [...] ⁶⁰.

Que la majeure partie de la *Palazzina Paleologa* ait été réalisée en sept/neuf mois (vers mai 1531 – novembre 1531) n'est peut-être qu'une coïncidence à laquelle il ne faut pas attacher trop d'importance. Cependant, notre association des métaphores biologiques et amoureuses du *Trattato di Architettura* de Filarete avec la construction de cette Villa (qui a fait l'objet d'un échange épistolaire intense entre le commanditaire et l'architecte) renforce considérablement les enjeux conjugaux mis en évidence précédemment. On retrouve en effet chez Filarete une

⁶⁰ « [...] lo edificio si rasomiglia a l'uomo; adunque se così è, è bisogno generare e poi partorire come l'uomo. [...] l'edificio [...] e così nasce sì come la madre partorisce il figliuolo in capo di nove mesi, o alcuna volta di sette mesi, e con buono ordine e sollecitudine farlo crescere. [...] che sì come niuno per sé solo non può generare senza la donna un altro, così eziandio a similitudine lo edificio per uno solo non può essere creato, e come senza la donna non si può fare, così colui che vuole edificare bisogna che abbia l'architetto e insieme collui ingenerarlo, e poi l'architetto partorirlo e poi, partorito che l'ha, l'architetto viene a essere la madre d'esso edificio. Ma innanzi che lo partorisca, come proprio la donna che nove o sette mesi in corpo la porta [...] così l'architetto debba nove o sette mesi fantasticare e pensare e rivoltarselo per la memoria in più modi, e fare varii disegni nella sua mente sopra al generamento che lui ha fatto col padrone, secondo la volontà sua. E così come la donna ancora senza l'uomo niente fa, così l'architetto è madre a portare questo ingeneramento, e secondo la sua volontà, quando l'ha bene ruminato e considerato e in molti modi pensato, debbe poi eleggere quello gli pare che sia più comodo e più bello secondo la terminazione del generante; e fatto questo, partorirlo, cioè farne uno disegno piccolo rilevato di legname, misurato e proporzionato come che ha a essere fatto poi, e mostrarlo al padre. E perché t'ho asomigliato l'architetto alla madre, così è bisogno che sia balia, e così bisogna che sia madre e balia. E sì come la madre è amorevole del figliuolo, così lui con quello amore e diligenza alevarlo e acrescerlo e fornirlo, se è possibile, se non lasciarlo ordinato, per modo che non perisca per suo mancamento. Sì come la buona madre vuole bene al suo figliuolo, e mediante l'aiuto e sapere del padre s'ingegna che sia da bene e che sia bello e d'alti buoni maestri, perché venga valente e che sia laudato, così il buono architetto si debba ingegnare di fare il suo edificio bello e buono; e come la madre s'ingegna di trovare buoni maestri al figliuolo, così l'architetto debba trovare buoni maestri, come son quelli da muro e tutti gli altri che hanno a lavorare, se già il padrone non gl'impedisce, senza la volontà del quale lui sarebbe come la donna che contra la volontà del marito non può fare alcuna cosa; così è proprio a similitudine l'architetto. [...] » FILARETE 1972, 39-45. Tr. fr. : Giorgia Sassi. Cf. également les autres passages tout aussi métaphoriques. Résumé en allemand : FILARETE 1890, 66-67.

atmosphère similaire à celle qui se dégage des lettres. Federico II Gonzaga (dont on se souvient des grandes dépenses et des exigences tranchées) et Giulio Romano (qui faisait part de ses difficultés concrètes, mais ne pouvait aller à l'encontre de la volonté du maître d'ouvrage) apparaissent respectivement comme le « père » et la « mère », et comme l'« amant » et « l'amante » de la « fabrica nova ». Ils contribuèrent ainsi, chacun dans son rôle, à « l'engendrement » et à « l'élévation » du petit palais qui devait à son tour abriter la conception, la gestation, la naissance et la croissance des futurs héritiers. Nous avons ici un exemple impressionnant du recours effectif à ces métaphores biologiques, qui ne sont pas restées confinées à des livres théoriques. Quelques mots encore sur Ippolito Calandra, un homme au goût très raffiné, qui était déjà responsable de la décoration de certaines pièces du Castello à la fin des années 1510⁶¹. Ce fidèle serviteur trouve lui aussi une sorte de justification dans la constellation qui se dessine à la lecture des lettres successives. Il semble non seulement devoir assurer la surveillance, mais aussi (et surtout) remplacer le « père »/« amant » pendant l'absence de Federico, afin d'assurer cette mise au monde architecturale jusqu'au retour de ce dernier avec sa nouvelle épouse.

La maison, le nom et les blasons

Les hypothèses avancées sur la croyance à l'efficacité de la grotte peuvent être étayées par la mise en évidence d'une dialectique entre l'intérieur et l'extérieur du nouveau bâtiment. Comme le montre un autre extrait de la fameuse lettre aux dix tableaux de Calandra du 28 octobre 1531, les façades de la Palazzina étaient abondamment décorées d'une architecture en trompe-

l'œil et de blasons polychromes tenus par des *putti* et autres figures allégoriques :

[...] à l'extérieur, il est peint depuis le dessous de la corniche jusqu'en bas, et c'est pareil que le mur du jardin, qui est une façade très belle à voir et qui donne sur San Giorgio, où il y a trois très grandes armes soutenues par diverses femmes et *putti*, très bien faites par Pessa et Fermo. Ces armoiries sont celles de Votre Excellence au milieu, celle de la très illustre Dame Duchesse à droite, liée à celle de Votre Excellence, puis au-dessus et en dessous de magnifiques frises, superbes à voir, et ainsi le reste est en train d'être peint, je suis sûr que tout plaira à Votre Excellence. Le reste du château n'est pas encore terminé, il manque un peu ; quant aux peintures à l'intérieur du château [...] ⁶².

« *Tre grandissima arme* » (« trois très grandes armes ») : au centre, les armoiries de Federico II Gonzaga (d'argent, à la croix de gueules cantonnée de quatre aigles de sable ; sur le tout écartelé : aux 1^{er} et 4^e de gueules au lion à la queue fourchée d'argent armé et lampassé d'or ; aux 2^e et 3^e fascé d'or et de sable⁶³). Comme les couleurs se sont perdues avec le temps (en plus de la destruction définitive de la Palazzina en 1899), il est fait référence ici à un carreau avec les armoiries de la famille Gonzague provenant du Castello di San Giorgio (fig. 10)⁶⁴. Ces armoiries étaient donc flanquées de celles de l'« *illustrissima signora duchessa* » (Margherita Paleologa). Suit l'expression « *ligata insieme con quella*

⁶² « [...] di fora via è dipinta tutta fino di sotto dal cornicione basso, ch'è uguale al muro dil giardino, quale fa uno bellissimo vedere quella facciata che guarda verso Sancto Zorzo, dove vi sono tre grandissime arme sostenute da diverse done et putini, molto bene fatto da Pessa et Fermo. Le quale arme sono quelle di vostra excellentia in meglio, da man drita quella della illustrissima signora duchessa, ligata insieme con quella di vostra excellentia, poi di sopra et di sotto bellissimi frisi che fa superbo vedere et cussi il resto si va dipingendo, che so certo che piacerà a vostra excellentia ogni cosa. Il resto dil castello non è finito anchora, ma poco vi manca; quanto sia al dipingere dentro al castello [...] » Lettre d'Ippolito Calandra à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, 28 octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 464-466, ici 464-465. Tr. fr. Giorgia Sassi.

⁶³ Sur l'héraldique et le blasonnement : GALBREATH/JÉQUIER 1978 ; PASTOUREAU 2009 ; NEUBECKER 1990. Je remercie M. Olivier Delacrétaiz, graphiste et héraldiste, pour le blasonnement de ces armoiries.

⁶⁴ Sur ce type de carreaux : CAT. Expo. *Splendours of the Gonzaga* 1981, 173 ; CAT. Expo. *La prima donna del mondo* 1994, 188-189 ; BROWN 2005, 90.

⁶¹ REBECCHINI 2002, 158-159.



Fig. 10. Atelier d'Antonio dei Fedeli (1459-1508), *Carreau* provenant du Castello di San Giorgio, aux armes de la famille Gonzaga, vers 1492-1494, terre-cuite émaillée, env. 24 × 24 cm, Milan, Castello Sforzesco (d'après : Brown 2005, p. 90, fig. 26).

di vostra excellentia », après quoi Calandra passe à autre chose, laissant planer quelque mystère quant à l'identité du troisième blason⁶⁵. Une interprétation possible du texte pourrait être qu'il s'agit en fait de la description de trois armoiries, mais abrégée, de sorte qu'il serait question des armoiries de Federico II Gonzaga et de Margherita Paleologa, avec un troisième écu réunissant les armoiries respectives des nouveaux époux, comme nous pouvons le voir sur une assiette ayant pour thème le mariage d'Alexandre et Roxane⁶⁶. Une autre lecture pourrait nous conduire à un blason d'alliance, dans lequel les armoiries de Federico et Margherita restent

dans leurs écus respectifs, mais sont liées entre elles (« *ligata insieme* ») pour symboliser l'union. De gauche à droite : un premier écu avec les armes de Federico, un deuxième écu avec les mêmes armes mais relié à un troisième écu avec les armes de la Paleologa. En même temps, la coutume selon laquelle les femmes étaient en principe destinées à porter les armoiries de leur père ou de leur mari soutient la première hypothèse⁶⁷.

Plusieurs ordres de paiement, bien que non exhaustifs, fournissent des détails supplémentaires sur la décoration des différentes façades. Ils mentionnent une série de *quadri* avec des figures, des *imprese* et des éléments architecturaux feints⁶⁸. Un document du 7 février 1532 mentionne la présence d'un quatrième écu, à nouveau avec les armes de Federico II Gonzaga :

[...] sur la façade du château de la nouvelle construction un grand carré au milieu de la façade avec deux figures de deux visages plus grands que nature, assis au-dessus des ornements de fenêtre supportant les armoiries de notre illustre seigneur, au-dessus desdites armoiries est peinte une tête de lion qui semble y être attachée, grande de plus de trois bras, reposant sur la corniche de la façade et supportant les armoiries susmentionnées comme des ceintures et des ornements sculptés dans le marbre autour des fenêtres. Et sur la façade susmentionnée, qui est la plus basse protégeant le jardin, est peinte une de ces figures en « *chiaroscuro* », peinte avec la technique de la fresque, plus grande que nature, en accord avec le susdit messire Giulio Romano [...] ⁶⁹.

⁶⁷ Cf. par exemple les portraits de Charles Quint enfant et de ses sœurs, où l'on peut voir que l'écu des sœurs ne se trouve qu'à moitié rempli. Maître de la Guilde de St-Georges (attr.), *Le futur Charles Quint à l'âge de deux ans avec ses sœurs Éléonore et Isabelle*, 1502, huile sur panneau, chaque panneau 36,5 x 18 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Sur les armoiries des filles et des femmes : PASTOUREAU 2009, 60-62.

⁶⁸ Mandato di pagamento per le fabbriche di castello, 11 décembre 1531, in : FERRARI 1992, I, 484-485. Mandato di pagamento per lavori alla fabbrica nuova di castello, 30 janvier 1532, in : FERRARI 1992, I, 492-493, ici 492.

⁶⁹ « [...] ne la facciata del castel de la fabrica nova uno quadro grande nel megio de la facciata com dui figuri più grandi dui volti del naturale, asentati in su li ornamenti de li fenestri che sostegano l'arma de l'illustrissimo signor domino nostro, de sopra de la dicta arma li è depinta una testa de leono quale è finta che li sia atacata, grandi più de tre braccia che poseno sul corniso de la facciata che sostegano la dicta arma como cintole et ornamenti finto di marmori attorno a le fenestri e in la dicta facciata ch'è più bassa che sostegano el giardino li è dipinto una de quelli figuri de chiaro e scuro più

⁶⁵ Sur les façades de la Palazzina : KOERING 2013, 263.

⁶⁶ Urbin, Francesco Xanto Avelli (signé), *Assiette aux armes de Frédéric II et de sa femme Marguerite Paléologue : Le Mariage d'Alexandre et de Roxane*, 1533, diamètre : 46,5 cm, Londres, Victoria & Albert Museum. Sur la vaisselle aux armes de Federico II Gonzaga et de Margherita Paleologa : CAT. Expo. *Splendours of the Gonzaga* 1981, 198-199.

Tous ces blasons à l'extérieur de la *Palazzina* confèrent sans aucun doute à l'édifice un statut familial et dynastique; le caractère d'écrin de l'édifice et le contexte nuptial nous font immédiatement penser à l'imaginaire des *cassoni*, ces fameux coffres de mariage. Mais avant d'approfondir cette idée, il convient d'attirer l'attention sur une correspondance décisive entre Federico II Gonzaga, Ippolito Calandra et Giulio Romano, dans laquelle le souci des armoiries est prédominant. Commençons par Ippolito Calandra. Lorsqu'il écrit à Federico II Gonzaga le 20 octobre pour le tenir au courant de l'avancement des travaux, il mentionne fièrement le programme des blasons qui seront peints dans la « *Camera de le Arme* » (*sic*):

[...] la Chambre des Armes est terminée et peinte en blanc jusqu'aux corniches et les armes ont toutes été refaites, sauf la grande au milieu, que messire Giulio n'a pas voulu déplacer. Les armes qui y ont été fabriquées sont au nombre de douze, trois de chaque côté, disposés de cette manière: les armoiries de l'Empereur au milieu de celles du Roi des Romains et du Roi de France; de l'autre côté, les armoiries du Duc de Milan, au milieu de celles du Duc de Ferrare et du Duc d'Urbino; de l'autre côté, les armoiries de la Duchesse et de votre Seigneurie liées ensemble, au milieu de celles de la Dame de Montferrat et de votre Dame [*sic*] mère; de l'autre côté, les armoiries de notre Seigneur le Cardinal au milieu de celles de votre Excellence et du Seigneur Ferrante. Cette pièce, avec les corniches si bien jointes, a très belle allure, et le vestiaire de la Dame-Duchesse est beau à voir, fini et doré de manière à être très beau, ainsi le reste du château s'adapte et s'arrange d'une manière qui, je pense, plaira à Votre Excellence. Deux armoires ont été faites pour la madame la duchesse, qui sont très belles et toutes les armoires sont disposées sur une circonférence, de la même façon que l'est celle de votre Excellence, mais ces armoires sont plus longues parce que les vêtements des femmes sont grands, mais sinon elles sont faites

grandi del naturale, coloriti tutti questi cossi in fresco, monta, d'acordo el suprascripto messer Iulio Romano [...] » Mandato di pagamento per lavori alla fabbrica nuova di castello, 7 février 1532, in: FERRARI 1992, I, 493-494. Tr. fr. Giorgia Sassi.

de la même façon, toutes encadrées, qui ont très belle allure et beaucoup de choses y seront placées⁷⁰.

Il s'agit vraisemblablement de la *Sala delle Armi* qui semble faire partie des appartements de la nouvelle duchesse et se trouve, on l'a dit, à un endroit stratégique du *piano nobile*. Cette grande pièce, déjà occupée par Isabella d'Este, est située en face de la célèbre *Camera degli Sposi* de Mantegna et jouxte le *Studiolo* et la *Grotta*. La réaction inattendue, bien que légitime, du duc de Mantoue, très irrité, ne s'est cependant pas fait attendre. Deux jours plus tard, il écrivit à Calandra :

Magnifico etc., nous avons lu votre lettre et appris avec plaisir ce que vous écrivez sur la manière dont les travaux ont été terminés, mais nous regrettons beaucoup que dans la Chambre des Armes d'autres armes que celles de notre maison aient été peintes, dites donc immédiatement à Giulio de les faire enlever sans délai et qu'on peigne les armes du très illustre seigneur notre père de bonne mémoire, avec un de ses insignes de chaque côté, les armes de notre mère madame avec un de ses insignes de chaque côté, nos armoiries avec un de nos insignes de chaque côté et les armoiries de la très excellente dame, la duchesse, notre épouse, au milieu de deux ou trois insignes de notre maison. Et que ce travail soit achevé sur-le-champ et que, l'ayant accompli, Giulio y mette tous les peintres, sans les renvoyer travailler ailleurs, travailler

⁷⁰ « [...] la camera de le Arme è finita et fatta bianca fina alli cornisoni, et le arme sono state tutte refatte, eccetto a quella granda di meggio, la quale messer Iulio non ha voluta movere. Le arme che vi sono state fatte sono dodeci, tre per faciata a questo modo: l'arma di l'imperatore in megio a quella dil re di Romani et dil re di Franza; da l'altra banda vi è l'arma di l' signor duca di Milano, in megio a quella dil duca di Ferrara et quella dil duca di Urbino; da l'altra banda vi è l'arma di la signora duchessa et di vostra signoria ligate insieme, in megio a quella di madama di Monferrato et di madama vosta [*sic*] madre; da l'altra banda vi è l'arma dil signor cardinale nostro in megio a quella di vostra excellentia et quella dil signor Ferrante. La quale camara con li cornisoni cussi belli atacati sta molto bene, et fa uno bellissimo vedere il camarino della signora duchessa, finito et adorato, quale sta molto bene et cussi il resto dil castello si va adatando et aconciando che penso piacerà a vostra excellentia. Il si è fatto due guardarobbe per la signora duchessa, quale sono molto belle et fatoli tutti li suoi armarii a circo, fatti a la fogia dil guardarobba di vostra excellentia, ma li armarii sono più longhi per rispetto delle veste de le done che sono grande, ma dil resto è fatti a ditta fogia tutti cornisati, quali stano molto bene et robba assai vi starà alogata. » Lettre d'Ippolito Calandra à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, 20 octobre 1531, in: FERRARI 1992, I, 457-458. Tr. fr. Giorgia Sassi.

dans la nouvelle construction afin de l'achever, et qu'il fasse faire la voie en pierre pour aller de la Grotta à la nouvelle construction, car nous ne voulons pas d'une voie en bois, comme nous l'avons déjà écrit, et qu'il ne manque pas de sollicitude pour que tout soit terminé⁷¹.

« *La casa nostra* » – « Notre maison » ! – Cette expression cristallise à elle seule tous les enjeux dynastiques de la société féodale⁷². Le problème du passage reliant le Castello à la *Palazzina della Paleologa* est également évoqué, ce qui montre la cohérence des idées de Federico II Gonzaga : « *perché non volemo che se vaddi per quella via fatta de legname* ». Le lendemain, après une probable nuit blanche, voulant s'assurer que les armes des autres maisons soient enlevées le plus rapidement possible, Federico écrivit également directement à Giulio Romano :

Noble etc., nous avons entendu dire que dans la Chambre des Armes, il y a les armes de nombreux seigneurs différents, ce que je regrette beaucoup, et nous voulons donc que vous les fassiez enlever et peindre : dans un quadrant, les armoiries de notre père de bonne mémoire, avec un insigne qui lui est propre de chaque côté ; dans l'autre quadrant, les armoiries de notre madame mère entre deux de ses insignes ; dans le troisième quadrant, nos propres armoiries avec deux de nos insignes, un de chaque côté ; dans le dernier quadrant, les armoiries de madame la Duchesse notre épouse, entre deux des insignes

de notre famille, faites-les donc compléter immédiatement. Nous voulons aussi que vous fassiez de pierre la voie de la Grotta pour aller à la construction nouvelle, car je n'aime pas que nous passions par l'escalier en bois qui est là maintenant, et une fois que la Chambre des Armes sera terminée, mettez tous les peintres au travail sur la construction nouvelle, afin qu'elle soit terminée et ne manquez pas de sollicitude, car le trésorier ne vous laissera pas manquer de ce dont vous avez besoin. De Casal, 24 octobre 1531⁷³

Les protestations passionnées de Federico pour bannir les « Armes » des autres familles suggèrent que cet « espace vital » devait être exclusivement consacré aux liens entre les ascendants et les descendants de la maison des Gonzague. Cette « consécration » se manifeste notamment par la présence des armoiries de Margherita Paleologa, qui marquent son entrée dans la maison (au sens propre comme au sens figuré). La piété filiale transparait avec force dans cet honneur qui n'est accordé qu'aux ancêtres, tout comme la conscience de devoir s'inscrire dans cette lignée et la perpétuer. Sur le terreau des revendications en matière de blasons familiaux, s'ajoute la fonction d'écrin pour les peintures de certaines *camere* qui, du fait de la coprésence de plusieurs images, jouent un rôle déterminant de matrice imaginaire ou de grotte métaphorique et fertile pour influencer concrètement sur la gestation de la progéniture. Il y a ici plus que des analogies entre la *Palazzina della*

⁷¹ « Magnifice et cetera, havemo vista la littera vostra et con piacere inteso quanto ne scrivete circa li lavoreri come finiti, ma molto ni [sic] spiace che ne la camera de le Arme siano stati dipinte altre arme che quelle di casa nostra, perhò subito dite a Iulio che le facci levare via incontinent e li faci dipingere l'arma del signore illustrissimo nostro patre di bona memoria, con una de le sue imprese da ogni canto, l'arma di madama nostra matre con una impresa de le sue da ogni canto, l'arma nostra con una de le nostre imprese da ogni canto e l'arma de la eccellentissima signora duchessa nostra consorte, in meggio a due, tre imprese de la casa nostra, e che subito si fornisha et che, fornita quella, Iulio metti tutti li pictori senza rimandarli ad altro loco ad lavorare nella fabrica nova per fornirla, et ch'el facci fare la via per andare per la Grotta alla fabrica nova di muro, perché non volemo che se vaddi per quella via fatta de legname, come ancor li scrivemo, et che non manchi di sollicitudine per far fornire ogni cosa. Casali, XXIII octobre 1531. » Lettre de Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, à Ippolito Calandra, 23 octobre 1531, Casale Monferrato, in : FERRARI 1992, I, 459-460. Tr. fr. Giorgia Sassi.

⁷² Je m'appuie ici en partie sur le titre de l'ouvrage clé de : KLAPISCH-ZUBER 1990.

⁷³ « Nobilis et cetera, havemo inteso che nella camera da le Arme sono fate armi de tanti diversi signori, il che me spiace assai, perhò volemo che le faciate levare et farli dipingere: in una quadra l'arma dil signor nostro patre di bona memoria, con una impresa da ogni canto de le sue; in l'altra quadra l'arma di madama nostra matre in mezzo a due de le sue imprese; in la terza quadra l'arma nostra con due de nostre imprese, una da ogni canto; in l'ultima quadra l'arma de la signora duchessa nostra consorte, in mezzo a due de le imprese de la casa nostra, perhò fatile subito fornire. Volemo ancor che fati fare la via per la Grotta di muro per andare alla fabrica nova, perché non ni piace che si vadi per quella scala di legni che vi è hora; et fornita la camera de l'Arme meteti tutti li pictori ad lavorare ad essa fabrica nova, sì che la si finisca ancor lei et non manchi di ogni sollicitudine, che 'l thesorero non vi mancherà dil bisogno. Da Casal, alli XXIII octobre 1531. » Lettre de Federico II Gonzaga, à Giulio Romano, 24 octobre 1531, Casale Monferrato, in : FERRARI 1992, I, 460. Tr. fr. Giorgia Sassi.

Paleologa et l'univers visuel des *cassoni*⁷⁴. La structure de ce dispositif architectural, avec son réseau d'armoires familiales, semble provenir des mêmes couches de croyances qui se sont cristallisées autour des coffres de mariage dans la *Vita* de Dello Delli de Giorgio Vasari :

[...] à cette époque, l'usage voulait qu'on mît dans les chambres, pour servir de coffres, de grandes caisses en bois ressemblant à des cercueils, avec des couvercles de différentes formes ; tout le monde tenait à en faire peindre. On représentait des scènes sur le devant de ces coffres, sur les côtés et parfois ailleurs ; on y plaçait les armes ou les emblèmes de la famille. Les sujets peints sur le devant étaient généralement tirés d'Ovide et d'autres poètes, ou d'historiens grecs et latins, mais on y voyait aussi des chasses, des joutes, des épisodes de romans courtois ou autres, au goût de chacun. L'intérieur était capitonné de toile ou de drap, selon le rang et la richesse de ceux qui les commandaient, pour mieux y conserver les vêtements ou autres choses précieuses. On ne décorait pas seulement les coffres, mais aussi les banquettes, leurs dossiers, les encadrements de boiserie et les différentes pièces d'ameublement qui composaient alors les somptueux décors des chambres dont on peut voir d'innombrables exemples à Florence. Cette mode persista de longues années et les meilleurs artistes ne dédaignaient pas, comme certains le feraient aujourd'hui, de peindre et dorer ce genre de meubles. [...] Certains sont si attachés à ces souvenirs anciens, magnifiques et prestigieux qu'ils n'ont pas voulu les remplacer par nos décors modernes⁷⁵.

⁷⁴ Sur les *cassoni* : SCHUBRING 1923 ; GOMBRICH 1955 ; STOICHITA 1978 ; POPE-HENNESSY 1980 ; WITTHOFT 1982 ; KLAPISCH-ZUBER 1995 ; BASKINS 1998 ; LESBROS 2006 ; PAOLINI 2006.

⁷⁵ « [...] usando in que' tempi per le camere de' cittadini cassoni grandi di legname a uso di sepolture e con altre varie fogge ne' coperchi, niuno era che i detti cassoni non facesse dipignere; et oltre alle storie che si facevano nel corpo dinanzi e nelle teste, in sui cantoni e tallora altrove, si facevano fare l'arme o vero insegne delle casate. E le storie, che nel corpo dinanzi si facevano, erano per lo più di favole tolte da Ovidio e da altri poeti, o vero storie raccontate dagli istorici greci o latini, e similmente cacce, giostre, novelle d'amore et altre cose somiglianti, secondo che meglio amava ciascuno. Il didentro poi si foderava di tele o di drappi, secondo il grado e potere di coloro che gli facevano fare, per meglio conservarvi dentro le veste di drappo et altre cose preziose. E, che è più, si dipignevano in cotai maniera non solamente i cassoni, ma i lettucci, le spalliere, le cornici che ricignevano intorno e altri così fatti ornamenti da camera, che in que' tempi magnificamente si usavano, come infiniti per tutta la

Le regard porté sur les *cassoni* et autres *spalliere* est ici celui d'un historien. L'évocation à la fois de l'extérieur et de l'intérieur des *cassoni* semble être anticipée par une comparaison, à première vue surprenante, entre ces coffres et les cercueils. L'analogie formelle, caractérisée par un récipient avec un couvercle, met en évidence l'importance anthropologique du coffre de mariage. Il semble qu'il était aussi important que le cercueil contenant le corps du défunt, car tous deux apparaissent comme des objets symboliques correspondant respectivement au début et à la fin d'une vie. Alors que le coffre de mariage servait généralement à conserver les vêtements et autres objets de la mariée – et une partie de la dot – lors de son entrée dans la maison de son mari, les cercueils contenant la dépouille d'un membre de la *casata* symbolisaient la fin d'une vie terrestre, dans une lignée destinée à se prolonger.

Vasari constate également que les artistes ont désormais un rapport différent à ces meubles, en ce sens qu'ils sont plus réticents à les peindre. Au sein des familles, comme par exemple au sein de la famille de Laurent de Médicis (citée par Vasari), ils ont cependant continué à être choyés avec dévotion ; non seulement pour leur valeur en tant qu'objet de collection, mais plus encore pour leur ancrage familial et leur implication, même indirecte, dans tout ce qui relève de la chambre à coucher, en tant que reliques du passé et témoins muets mais efficaces de la continuité de la dynastie. Il y a donc un certain hommage aux ancêtres, sous-jacent mais très profond, comme si la chair des descendants avait été imprégnée par ces *cassoni*. Enfin, le clivage qui s'est accentué jusqu'au milieu du Cinquecento entre cet attachement aux objets anciens et la distance des peintres illustres vis-à-vis de cet art désormais mineur a conduit à de nouvelles formes de création où l'art (et les artistes « modernes »), les armes

città se ne possono vedere. E per molti anni fu di sorte questa cosa in uso, che eziandio i più eccellenti pittori in così fatti lavori si esercitavano, senza vergognarsi, come oggi molti farebbono, di dipignere e mettere d'oro simili cose. [...] E ci sono alcuni che attenendosi a quelle usanze vecchie, magnifiche veramente et orrevolissime, non hanno sì fatte cose levate per dar luogo agl'ornamenti et usanze moderne. » VASARI 2009, 282-283. Tr. fr. : VASARI 2005, III, 63-64.

et les emblèmes de la famille, les signes et les symboles de la *casa* ont continué d'entrer en émulation, mais d'une autre manière.

La villa commandée par Federico II Gonzaga est un exemple éloquent de ces déplacements au niveau architectural (la *Grotta*, la *Palazzina*), car on y voit survivre de manière symptomatique les éléments qui caractérisent le *cassone* traditionnel : les rapports multiples et variés entre l'extérieur et l'intérieur, l'importance des blasons de la *casa*, etc. Les images et le recours (direct ou indirect) aux « *più eccellenti pittori* » continuent d'y jouer un rôle central. Mais une diversification des supports visuels permet au tableau de chevalet de jouer un rôle de plus en plus important. À Mantoue, ce changement se traduit par l'importance accordée à l'accrochage soigneusement préparé des peintures d'artistes canoniques dans les *Camere* nuptiales. La fameuse lettre aux dix tableaux d'Ippolito Calandra est donc à lire dans le contexte de ces bouleversements esthétiques. Un jour avant que cette lettre ne soit écrite, Giulio Romano en écrivait une autre :

Très Excellent Monsieur et toujours mon maître le plus observé, le 28 j'ai été réprimandé avec deux lettres de votre Excellence pour que la Chambre des Armes soit complètement terminée, et nous voulions commencer à l'orner avec des sièges et des peintures, mais elle sera immédiatement réaménagée selon les instructions de votre Excellence, je croyais que votre Excellence était informée de chaque aspect par le Cavalieri, qui a évalué et décidé comment réaliser les armes susmentionnées. Et en ce qui concerne la nouvelle construction, le lundi 29, on commencera la voie de la *Grotta* ; et comme les travaux commenceront dans le courant de ce mois, Votre Excellence voudra bien me faire savoir si vous voulez la voie couverte ou découverte [...] ⁷⁶.

Dans une dynamique de condensation surprenante, ces lignes nous révèlent un dispositif complexe et soigneusement préparé, en évoquant à la fois les *spalliere*, les *arme*, les *quadri*... et même la voie de la *Grotta*. Voyons maintenant ce qu'il en est des *quadri*.

⁷⁶ « Excellentissimo signore e sempre mio patrone osservandissimo, alli 28 da vostra excellentia son stato per doi littere avisato e ancora che la camera de le Arme sia finita del tutto, e volevamo comenzare ad adornare de spalliere et de quadri, non di meno subito serrà riconciata seconda la comissione de vostra excellentia, ben credevo che vostra signoria fossi informata del tutto dal Cavalieri, lo quale per suo iuditio forno fatte ditte arme. Et circa alla fabrica nova lunedì che serrà alli 29 se cominziarà la via de la Grotta; in però che di sotto in questo mezo si cominziarà, vostra excellentia si degnarà farmi dare aviso se ditta via la vuol coperta o scoperta [...] » Lettre de Giulio Romano à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, 27 octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 463-464, ici 463. Tr. fr. Giorgia Sassi.

CHAPITRE II

ART, IMAGINATION ET DESCENDANCE

La lettre d’Ippolito Calandra relative aux dix tableaux canoniques représente, il convient de le souligner, un témoignage exceptionnel pour la compréhension du rôle de l’art dans un contexte dynastique¹. Il est question de deux pièces : la « *camera delle Arme* » (la « salle des armes », cette dénomination fait probablement référence à la présence des signes symboliques et héraldiques de la famille) et le « *camarino dove alogiarà la illustrissima signora duchessa* » (la chambre de l’épouse de Federico II Gonzaga, Margherita Paleologa). La première pièce est probablement identique à la *Sala delle Armi* du Castello di San Giorgio, que nous avons déjà mentionnée. L’emplacement de la seconde pièce reste un mystère : elle était probablement prévue dans la « *nova fabrica* », mais comme les fresques ont été reportées à l’année suivante, il est peut-être plus vraisemblable que cette pièce ait été aménagée à ce moment-là au sein du Castello. Pour plus de clarté, les peintures citées sont présentées sous forme de liste numérotée.

Dans la « Chambre des Armes » :

1. « ce grand tableau que messire Giulio fera »²
2. « le tableau du Pape Léon »³
3. « le tableau de Votre Excellence qui a été fait par Titien »⁴
4. « celui de Votre Excellence qui a été fait par Raphaël d’Urbino à Rome »⁵

¹ Cf. la lettre citée au début de la première partie de la présente étude. Tr. fr. Giorgia Sassi.

² « quello quadro grande che farà messer Iulio ».

³ « il quadro di papa Leone ».

⁴ « il quadro di vostra excellentia che fece messer Ticiano ».

⁵ « quello che fece Rafaello da Urbino, a Roma, di vostra excellentia ».

- 5. « ce tableau que Votre Excellence connaît, qui lui a été donné par un Vénitien, et qui représente une femme au *putto*, qui a été très loué par messire Giulio »⁶
- 6. « une très belle peinture à l'huile de saint Jérôme faite en Flandre, que Votre Excellence a achetée et qui est belle »⁷
- « Dans le cabinet où logera la très illustre Duchesse » :
- 7. « comme ces tableaux que Mantegna a peints du Christ en raccourci »⁸
- 8. « celui de saint Jérôme par messire Titien »⁹
- 9. « celui que Messire Giulio a fait de sainte Catherine »¹⁰
- 10. « celui de Léonard de Vinci que le Comte Nicolas a donné à Votre Excellence »¹¹

Dans ce qui suit, ces épithètes seront reprises l'une après l'autre, avec pour chacune d'entre elles une indication des liens possibles avec un certain nombre de tableaux encore existants et connus. En prenant l'ensemble de la lettre comme ancrage et fil conducteur, nous procédons à l'inverse des notices ponctuelles de catalogues ou de monographies d'artistes, qui font souvent référence à Calandra, mais généralement dans le but premier, soit d'identifier la provenance d'une œuvre particulière, soit de retracer l'histoire d'un tableau passé d'une collection à une autre¹². Sur la base de ces notices, et en lien avec d'autres lectures et interprétations, les différentes sections tenteront de saisir et de restituer le plus fidèlement possible l'imaginaire qui a présidé à la coprésence, à l'agencement et à l'interaction, voire au « dialogue intertextuel »¹³ de ces œuvres dans les appartements nuptiaux du couple ducal de Mantoue.

⁶ « quello quadro che sa vostra excellentia, che già li donò uno venetiano a vostra excellentia, de quella donna con quello puttino, quale è molto lodato da messer Iulio ».

⁷ « uno bellissimo quadro di uno santo Hieronymo, fatto in Fiandra a olio, che già comprò vostra excellentia, quale è bello ».

⁸ « como quelli quadri che fece il Mantegna de quello Christo ch'è in scurto ».

⁹ « quello santo Hieronymo de messer Titiano ».

¹⁰ « quello che fece messer Iulio di la santa Caterina ».

¹¹ « quello di Leonardo Vinci che donò il conte Nicola a vostra excellentia ».

¹² Pour une focalisation des notices sur la collection Gonzaga : CAT. Expo. *Gonzaga – la Celeste Galeria* 2002. Pour un essai de reconstitution à partir du noyau d'œuvres cité par Calandra : AGOSTI 1995, note 15 et l'introduction de l'article de BROWN 1981.

¹³ Ouvrage clé : STOICHITA 1999.

Les moindres nuances des propos de Calandra feront l'objet d'une attention particulière. Pour mieux comprendre les différentes fonctions attribuées, peut-être même inconsciemment, à chaque œuvre, nous nous appuyerons entre autres sur l'« Art Nexus » (« Le réseau de l'art ») d'Alfred Gell¹⁴ et sur les « Considérations sur les fondements de l'iconographie » de Robert Klein¹⁵.

« Ce grand tableau que messire Giulio fera »¹⁶

Il s'agit ici de Giulio Romano, brillant élève et collaborateur de Raphaël, héritier de l'atelier du maître et peintre de cour de Federico II Gonzaga depuis 1524¹⁷. Les circonstances dans lesquelles le peintre est arrivé à Mantoue et le rôle joué par les intermédiaires sont rapportés, avec quelques différences, dans les deux éditions des *Vite* de Vasari. Dans la *Torrentiniana* de 1550, il est fait mention de l'intervention de l'Arétin (1492-1556) :

Son esprit et ses capacités l'avaient rendu célèbre, sa renommée et son caractère aimable firent qu'il (Jules Romain) fut remarqué par Frédéric Gonzague à Rome. Son grand ami, l'Arétin, qui était aussi ami de Jules Romain et amateur de talent, l'accueillit avec grâce et continuelle louange, n'ayant de cesse qu'il ne le conduisît à Mantoue au service de Frédéric¹⁸.

¹⁴ GELL 2009.

¹⁵ KLEIN 1970, 353-374.

¹⁶ « quello quadro grande che farà messer Iulio ».

¹⁷ Sur Giulio Romano : HARTT 1981 ; GOMBRICH 1981 ; CAT. Expo. *Fürstenthöfe der Renaissance* 1989 ; TAFURI 1998. Sur les circonstances détaillées du départ de Giulio Romano pour Mantoue : HARTT 1981, 67-68.

¹⁸ « Era questo ingegno tanto celebrato di nome e di grado, che la sua fama e dolcezza di natura fu cagione che, sendo per suoi bisogni capitato a Roma Federigo Gonzaga, primo Duca di Mantova, amicissimo di Messer Pietro Aretino, et egli domestico di Giulio, in tanta grazia lo raccolse per essere amatore delle virtù, che non cessò di accarezzarlo, sì che lo condusse in Mantova a' suoi servigi. » VASARI 1991, 831. Tr. fr. : VASARI 2005, VII, 196, note 40.

Dans l'édition révisée et considérablement augmentée de 1568, l'Arétin disparaît et c'est à Baldassare Castiglione (1478-1529) que revient le mérite d'avoir convaincu l'artiste :

Ses grandes qualités firent qu'après la mort de Raphaël, Jules Romain fut considéré comme le meilleur artiste d'Italie. Le comte Baldassarre Castiglione, alors ambassadeur à Rome de Frédéric Gonzague, marquis de Mantoue et, comme nous l'avons déjà dit, son grand ami, reçut de son maître l'ordre de lui procurer un architecte pour les besoins de son palais et de sa ville ; le comte, à force de prières et de promesses, reçut du peintre une réponse positive s'il obtenait congé du pape : celui-ci acquis, le comte, qui partait pour Mantoue avec un message du pape pour l'empereur, emmena Jules Romain avec lui¹⁹.

L'identification de cette première œuvre est difficile car manquent des données iconographiques ou indications sur le genre. S'agit-il d'un portrait, d'un sujet religieux ou profane ? Bien que le sujet de l'œuvre ne soit pas précisé, le verbe « faire » conjugué au futur (« *che farà* ») nous donne un indice encourageant : il s'agissait sans doute d'une commande liée aux noces de Federico. L'œuvre a donc probablement été réalisée dans un contexte nuptial, en vue de prendre place parmi les peintures exceptionnelles mentionnées par Calandra. Cela a dû être un grand défi pour Giulio Romano, à une époque où il ne peignait presque plus de tableaux de chevalet et où, en tant qu'artiste universel qu'il était devenu, il se concentrait sur la direction d'équipes d'artistes, comme il l'avait appris de Raphaël. La commande est d'autant plus singulière que Federico

avait pris l'habitude d'acheter de nombreuses toiles de Titien²⁰, mais aussi, ce que l'on évoque généralement moins, de Corrège.

Il est difficile de savoir si la commande a été exécutée ou non. Le thème avait-il un rapport avec la coutume de commander un portrait des jeunes époux lors du mariage ?²¹ La lettre mentionnant deux portraits de Federico, nous avons peut-être affaire ici à la commande, soit d'un double portrait, soit d'un portrait de Margherita Paleologa seule, éventuellement en tant que pendant de l'un des portraits du mari. Cette hypothèse peut être sérieusement envisagée si l'on suit une autre piste concernant la position de cette œuvre dans l'énumération de Calandra :

1. « ce grand tableau que messire Giulio fera »²²
2. « le tableau du Pape Léon »²³
3. « le tableau de Votre Excellence qui a été fait par Titien »²⁴
4. « celui de Votre Excellence qui a été fait par Raphaël d'Urbino à Rome »²⁵.

Première observation : étant donné que le tableau commandé occupait la première place, il devait avoir une certaine importance. Deuxième observation : compte tenu du fait que les trois tableaux suivants sont des portraits, on pourrait provisoirement supposer que le premier tableau devait l'être également. Cela conduirait à une série de portraits : un tableau du pape, deux de Federico et un quatrième d'une personne qui reste à identifier. L'hypothèse d'une série de portraits a du sens dans une « *camera delle Arme* », où les visages représentés peuvent être associés aux emblèmes héraldiques du plafond. Le portrait et les blasons sont en effet deux formes d'expression complémentaires d'un individu : le « corps individuel »

¹⁹ « Per le quali sue ottime qualità, essendo Giulio dopo la morte di Raffaello per lo migliore artefice d'Italia celebrato, il conte Baldassarre Castiglioni, che allora era in Roma ambasciadore di Federigo Gonzaga, marchese di Mantova et amicissimo come s'è detto di Giulio, essendogli dal marchese suo signore comandato che procacciasse di mandargli un architetto per servirsene ne' bisogni del suo palagio e della città, e particolarmente che arebbe avuto carissimo Giulio, tanto adoperò il conte con prieghi e con promesse, che Giulio disse che andrebbe ogni volta, pur che ciò fusse con licenza di papa Clemente. La quale licenza ottenuta, nell'andare il conte a Mantova, per quindi poi andare, mandato dal Papa, all'imperadore, menò Giulio seco, [...] » VASARI 2009, 871. Tr. fr. : VASARI 2005, VII, 177.

²⁰ Sur les rapports entre Federico II Gonzaga et Titien : BODART 1998.

²¹ Sur la tradition du portrait de mariage : HINZ 1974 ; FAHY 2008.

²² « quello quadro grande che farà messer Iulio ».

²³ « il quadro di papa Leone ».

²⁴ « il quadro di vostra excellentia che fece messer Ticiano ».

²⁵ « quello che fece Rafaelo da Urbino, a Roma, di vostra excellentia ».

et le « corps généalogique »²⁶. Ensemble, ils forment les deux faces d'une médaille, soit en recto et verso de certains panneaux, soit par le biais d'un panneau et d'un couvercle, soit par une juxtaposition. Cet agencement dans la *Sala delle Armi*, basé sur différents blasons et portraits, s'inscrit dans un renouvellement moderne des espaces et des supports artistiques. Ici, les peintures de portraits (*quadri*) font système avec les blasons, qui sont représentés selon une conception figurative particulière : en tant que fresque sur la voûte. Ce dialogue entre portraits et blasons devait faire de ce lieu le digne pendant de la fameuse *Camera degli Sposi* de Mantegna, où les questions de pouvoir dynastique étaient déjà traitées, mais selon une logique de représentation différente²⁷.

Admettons qu'il s'agisse d'un portrait de Margherita Paleologa, la nouvelle épouse du duc de Mantoue. Cette hypothèse, qui ne peut cependant pas être définitivement confirmée, nous amène à examiner de plus près un tableau attribué à Giulio Romano, sur lequel on croit aujourd'hui reconnaître la nouvelle duchesse (vers 1531-1533, fig. 11), après avoir longtemps pensé qu'il s'agissait d'Isabella d'Este²⁸. La jeune et nouvelle matrone se trouve au premier plan dans une position de trois-quarts qui rappelle le portrait présumé de Jeanne d'Aragon (1518)²⁹, tant par son ampleur et ses proportions que par sa conception de l'espace. Giulio

Romano connaissait bien ce célèbre portrait, puisqu'il a joué un rôle important dans son exécution dans l'atelier de Raphaël³⁰.

La Paleologa porte une robe composée d'entrelacs noirs bordés de fil d'or. Les nœuds revêtent en soi des pouvoirs anthropologiques considérables³¹. Ils étaient censés protéger la personne du mauvais œil³², ce qui explique parfois leur présence récurrente dans les vêtements et les portraits de l'époque. Les nœuds semblent ici se déployer à la surface de l'œuvre et se confondre avec elle. Cette stratégie figurative confère du poids au caractère magique des nœuds. L'efficacité apotropaïque des nœuds est encore renforcée par leur emplacement sur la frontière esthétique du portrait, comme une grille ornementale quasi magique à travers laquelle le regard du « spectateur », bienveillant ou non, peut être filtré pour préserver un corps appelé à porter en son sein les enfants de Federico II Gonzaga. Les spécialistes estiment que le portrait a été réalisé entre 1531 et 1533. Margherita Paleologa est-elle déjà enceinte du premier fils qu'elle donnera à son mari le 10 mars 1533 ? La robe de nœuds en guise de protection serait un indice de la mise en image de cette maternité déjà entamée ou du moins espérée. De plus, le noir et l'or rappellent les couleurs des armoiries de la famille Gonzague (« fascé d'or et de sable »). Enfin, les nœuds pourraient également faire référence aux « *fantasie del Vinci* » inventées par Nicolò da Correggio vers 1493, qui faisaient partie des emblèmes ou devises d'Isabella d'Este³³. Ce serait un autre moyen d'exprimer l'investiture de la duchesse en tant que nouvelle maîtresse des lieux.

²⁶ Sur l'exemple qui suit et les dialectiques entre le portrait et les armoiries : BELTING 2004, 153-181, ici 155.

²⁷ Sur la Camera degli Sposi : LIGHTBOWN 1986, 98-117 ; DE NICOLÒ SALMAZO 1997, 70-93 ; VENTURA 2006, 19-29 ; CAT. Expo. *Mantegna* 2008, 181-182 ; ARASSE 2009b, 90-131.

²⁸ Sur le Portrait de Margherita Paleologa : CAT. Expo. *Splendours of the Gonzaga* 1981, 160-162 ; HARTT 1981, 82-84 ; WHITAKER/CLAYTON 2007, 136-138 ; HICKSON 2012, 99-110. Certaines contributions tentent déjà un rapprochement avec la lettre de Calandra. Un des seuls portraits assurés de Margherita Paleologa est de profil, de plus réalisé à un âge avancé : CAT. Expo. *Splendours of the Gonzaga* 1981, 181. Cf. aussi la copie tardive d'un double-portrait de Federico II et de son épouse : CAT. Expo. *Gonzaga* 2015, 149.

²⁹ Giulio Romano, *Portrait présumé de Jeanne d'Aragon*, 1518, huile sur bois transposée sur toile, 120 x 95 cm, Paris, Musée du Louvre. Sur le Portrait présumé de Jeanne d'Aragon : BÉGUIN 1984, 54-56 et 73 ; COX-REARICK 1995, 214-217 ; OBERHUBER 1999, 248 ; MEYER ZUR CAPELLEN 2001-2008, III, 150-155.

³⁰ Un autre portrait a probablement également joué un rôle important : celui d'Isabella d'Este, réalisé par Titien vers 1525-29 et connu aujourd'hui par une copie de Rubens (vers 1605) – Pierre Paul Rubens d'après Titien, *Portrait d'Isabella d'Este*, vers 1525-1529 / vers 1605, huile sur toile, 102 x 82 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Sur ce portrait de Titien/Rubens : CAT. Expo. *La prima donna del mondo* 1994, 114-117 ; CAT. EXPO. *Gonzaga – la Celeste Galeria* 2002, 178.

³¹ Sur les pouvoirs apotropaïques des nœuds : ZISCHKA 1977 ; ELIADE 1980, 130-175 ; BETTINI 2013, 69-82. Pour une anthropologie des nœuds : COOMARASWAMY 1944 ; STOICHITA 2008c, 219.

³² Sur le mauvais œil : SELIGMANN 1985.

³³ WHITAKER/CLAYTON 2007, 136 ; ARASSE 2003, 134.



Fig. 11. Giulio Romano, *Portrait de Margherita Paleologa*, vers 1531-1533, huile sur panneau, 115,5 × 90,5 cm, Windsor, Royal Collection.

Notez également la coiffe aux cheveux attachés : il s'agit là d'un port de tête très codifié, destiné en premier lieu aux femmes mariées, contrairement aux jeunes filles dont les boucles sont généralement dénouées, dans l'attente d'un mari ou de l'entrée dans les ordres³⁴. Or, il semble qu'il y ait à cet égard une émulation particulière entre la Paleologa et Isabella d'Este³⁵. En 1534, la marquise envoya un portrait de jeunesse d'elle-même à Titien pour qu'il en peigne un nouveau en reprenant les traits de l'ancien. L'œuvre achevée arriva à Mantoue en 1536³⁶ et Isabella d'Este s'exprima sur le tableau dans une lettre datée du 29 mai de la même année : « Nous aimons notre portrait de la main de Titien de telle sorte que nous doutons de ne pas avoir été, à l'âge qu'il nous représente, de cette beauté qu'il contient en lui-même »³⁷. La marquise de Mantoue se félicita de la réussite de cette image et se demanda si elle était vraiment si belle. Il s'agit bien sûr d'une question rhétorique, mais la concordance temporelle entre la commande d'un tel portrait de jeunesse en 1534 (la marquise de Mantoue avait une soixantaine d'années !) et la réalisation du portrait de sa belle-fille en 1531-1533 pourrait également s'expliquer par une certaine nostalgie d'Isabella d'Este pour son corps jeune et fécond, renforcée par la présence de Margherita Paleologa au Castello. En effet, nous y retrouvons également les nœuds – bien que plus discrets – et la fameuse coiffure, la *fogia di testa*³⁸, qu'Isabella d'Este avait elle-même promue. Nous touchons ici à des implications qui dépassent le cadre de ce livre, même s'il y a précisément aussi des enjeux relatifs aux rapports entre création et génération. L'artiste, ici Titien,

témoigne de sa capacité à faire réapparaître la jeunesse, à « ré-engender » en quelque sorte le corps d'Isabella par une sublimation picturale.

Une autre caractéristique importante du portrait présumé de la Paleologa est la présence d'un objet de dévotion. Il s'agit peut-être du chapelet que Margherita a reçu en cadeau de mariage de Federico II Gonzaga³⁹. Margherita tient une perle de ce chapelet entre le pouce et l'index de la main droite. Ce geste nous renvoie non seulement à la méditation d'un mystère – joyeux, douloureux ou glorieux – de la vie du Christ, comme c'était l'usage, mais aussi et surtout à la récitation d'un *Ave Maria* particulier⁴⁰. Cet accessoire⁴¹ est significatif dans la mesure où il apparaît comme une indication de l'activité spirituelle de la personne représentée. En effet, nous pouvons voir l'expression du visage de la Paleologa, mais toute une constellation de signes contribue à nous faire entrer dans l'imaginaire intime du personnage. Le détail de la pierre de lapis-lazuli permet ainsi de relier de manière très efficace les apparences du corps et les activités intérieures de l'esprit. À cette époque, le chapelet était très répandu. Parmi les nombreux portraits où il apparaît, l'une des modalités les plus éloquentes, au-delà d'une éventuelle fonction décorative, se trouve dans le portrait de Giovanna Tornabuoni par Domenico Ghirlandaio⁴². Ici, la tête de profil se détache sur la partie du chapelet qui est restée voilée, ce qui ne peut être un hasard. Il s'agit en effet d'un portrait post-mortem en l'honneur de Giovanna, morte alors qu'elle était probablement enceinte de son deuxième enfant. Juste au-dessous, au fond de la niche, se trouve une inscription destinée à attirer l'attention du « spectateur » sur la difficulté de représenter le caractère d'une

³⁴ Sur la symbolique des cheveux attachés à la Renaissance : KÖRNER 2006, 267.

³⁵ Une comparaison de notre portrait avec celui de Titien/Rubens (1525-1529/vers 1605) révèle une reprise ponctuelle de cette coiffure.

³⁶ Titien, *Portrait d'Isabella d'Este*, 1536, huile sur toile, 102 × 64 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Sur ce portrait d'Isabella d'Este : WETHEY 1971, 95-86 ; CAT. Expo. *La prima donna del mondo* 1994, 111-113 ; PEDROCCO 2000, 170 ; POPE-HENNESSY 2004, 80.

³⁷ « Il ritratto nostro di man di Titiano ne piace di sorte che dubitiamo di non esser stata in quell'etade ch'egli rappresenta di quella beltà che in sè contiene » LUZIO 1974, 223 ; POPE-HENNESSY 2004, 80. Tr. fr. Giorgia Sassi.

³⁸ LUZIO 1974, 226-228 ; WHITAKER/CLAYTON 2007, 136.

³⁹ WHITAKER/CLAYTON 2007, 136. On trouve des chapelets similaires, mais non identiques, dans un portrait de Federico et dans celui d'Isabella d'Este par Titien/Rubens.

⁴⁰ Pour une histoire du Rosaire et de l'Ave Maria : SCHENKER 1986 ; HEINZ 1990 ; LE ROSAIRE 2012.

⁴¹ Sur les enjeux de l'« accessoire » dans le portrait au XVI^e siècle : KATHKE 1997.

⁴² Sur ce portrait de Ghirlandaio : POPE-HENNESSY 1966, 24-28 ; SHEARMAN 1992, 108-112.

personne : « Ars utinam mores animumque effingere posses Pulchrior in terris nulla tabella foret ». « Art : si seulement tu pouvais représenter les mœurs et l'esprit » – ou « l'âme » – « Il n'y aurait de plus belle peinture sur terre »⁴³. L'emplacement du chapelet juste au-dessus de l'inscription et sa disposition particulière, comme s'il devait entrer dans la tête de la femme portraiturée, ne sont que quelques-uns des éléments susceptibles de dévoiler l'une des nombreuses facettes de la personnalité profonde de Giovanna.

Concentrons-nous encore sur l'arrière-plan du portrait de la Paleologa. Le fond neutre s'ouvre sur une embrasure et deux marches qui mènent à un espace éclairé. Le second cadre est une *mise en abyme* du premier, ce qui crée un effet d'emboîtement⁴⁴. Trois figures féminines, parmi lesquelles on a voulu reconnaître Isabella d'Este elle-même⁴⁵, franchissent un seuil en direction du « spectateur ». En fait, la figure portant un voile pourrait être considérée comme une répétition de la Paleologa elle-même, ce qui renforcerait encore le caractère initiatique d'un rituel d'entrée et de présentation nuptiale. Une dame de compagnie ou une servante vêtue de vert tient un rideau de la même couleur, bien que plus sombre. Sa tête se détache précisément des moulures du cadre d'entrée. Cette disposition permet d'assimiler métaphoriquement la jeune fille à une « figure-cadre ». Elle a une fonction clé dans les transgressions qui s'opèrent entre les différents espaces⁴⁶. Un dessin du Louvre la montre isolée de tout contexte, mais avec ce même rideau⁴⁷. Sur le plan théorique, il ne peut s'agir que d'une *Ninfa* conceptualisée par Aby Warburg, souvent associée aux bords des images⁴⁸, notamment dans des contextes de génération, comme par exemple chez Ghirlandaio dans

la *Naissance de Jean-Baptiste* de la Cappella Tornabuoni, où une *Ninfa* canéphore émerge d'une embrasure à droite. Les motifs de l'escalier et de la porte en arrière-plan, ainsi que le thème de la visite, sont également très répandus dans l'iconographie chrétienne⁴⁹.

Dans le portrait de la Paleologa, quelle que soit l'identification de ces figures-« filtre » ou -« écho » à l'arrière-plan, elles rappellent le thème de la visite par l'intrusion dans un espace sacré. La succession de *camere* et d'encadrements de porte, ainsi que la présence du rideau et des marches, font penser au passage de la *Grotta* à la Palazzina della Paleologa⁵⁰. Mais plutôt que d'y voir une référence explicite, disons que dans les deux cas, cette séquence de plusieurs espaces dans la profondeur exprime visuellement des enjeux récurrents autour du mariage et de la procréation. Ceux-ci se caractérisent par des continuités et des discontinuités dynastiques liées au statut particulier des femmes, qui « sont les hôtes passagers des *case*, ces maisons matérielles et symboliques »⁵¹. La mère de Federico II Gonzaga fut également soumise à ces exigences, malgré son rayonnement exceptionnel. Elle « sortit » de la maison d'Este pour entrer dans la maison des Gonzague. Margherita Paleologa, on l'a vu, « sortit » de la maison des Paleologue à Casale Monferrato et « entra » dans la maison des Gonzague à Mantoue en novembre 1531. À cette occasion, Giulio Romano érigea un arc de triomphe. Un dessin préparatoire témoigne de la présence de figures allégoriques avec la

⁴³ SHEARMAN 1992, 112.

⁴⁴ Sur les enjeux intertextuels et méta-artistiques des cadres : STOICHITA 1999.

⁴⁵ Pour l'état de la recherche : WHITAKER/CLAYTON 2007, 136.

⁴⁶ Sur ces figures filtres : STOICHITA 1999, 95-99.

⁴⁷ Giulio Romano, *Femme debout, soulevant une draperie*, vers 1531-1533, plume et encre brune, lavis brun, 23,3 x 15,8 cm, Paris, Musée du Louvre. Sur ce dessin de Giulio Romano : CAT. Expo. *Splendours of the Gonzaga* 1981, 162 ; HARTT 1981, 82-84.

⁴⁸ Sur la *Ninfa* d'Aby Warburg, par exemple : BAERT 2014 ; DIDI-HUBERMAN 2002 ; DIDI-HUBERMAN 2002b ; PRÉVOST 2013.

⁴⁹ Cf. notamment : Domenico Ghirlandaio, *La Naissance de Marie*, 1486-90, Fresque, 450 cm, Florence, Cappella Tornabuoni, Santa Maria Novella.

⁵⁰ Cf. chapitre I.

⁵¹ « [...] Aux yeux des contemporains, leurs mouvements par rapport aux *case* déterminent avec plus de véacité leur personnalité sociale que ne le fait leur appartenance aux groupes lignagers. C'est par leurs « entrées » et leurs « sorties » physiques de la « maison » que leurs familles d'origine ou d'alliance comptabilisent la contribution des femmes à la grandeur de la *casa*. Le mariage qui les fait sortir de la maison et du lignage paternels, le veuvage qui les y fait souvent rentrer, ces va-et-vient incessants des épouses entre les *case* introduisent une réelle indétermination dans la manière de les désigner : il y faut une référence masculine, et c'est donc par rapport à son père ou à son mari, même défunts, qu'on parlera d'une femme. Il est clair que la référence au seul nom du lignage où elle est née ou dans lequel elle s'est mariée l'affecterait d'un signe permanent que sa mobilité personnelle lui interdit. » KLAPISCH-ZUBER 1990, 249-250.

corne d'abondance et autres, jusqu'à la *mise en abyme* du Castello et des clés dans le fond d'une allée présidée peut-être par Zeus et Junon⁵². Les lettres de cette époque fournissent de nombreux détails sur ce sujet ; lisons par exemple les lignes que Giulio Romano écrit à Federico le 9 octobre 1531 :

Et parce qu'il ne semble pas très commode ou de bon augure de laisser la duchesse entrer pour la première fois par l'arrière du château, avec une calèche, vous pourriez passer par la place San Pietro et peut-être qu'ils pourraient d'abord entrer dans la cathédrale et ensuite passer par la porte principale en calèche. Et si tout cela ou une partie de ce que j'ai écrit plaît à votre Excellence, ou si elle a une meilleure idée, votre Excellence daignera me faire prendre des dispositions et je les exécuterai avec l'aide de messer Carlo, sinon je serai bloqué. Rien d'autre, que Dieu très haut soit toujours prié de les protéger et de les faire jouir d'un long bonheur, avec tout son état et avec l'accroissement du statut et des enfants avec lesquels nous vivrons, avec mes descendants toujours dans leur servitude et leur fidélité et qu'il en soit ainsi pendant mille ans, + et je leur baise les mains + et à eux je me confie humblement et leur baise la main. Le 9 octobre MDXXXI. De votre humble et fidèle serviteur Giulio Romano⁵³.

Cet extrait illustre le soin avec lequel la première entrée en scène de la nouvelle duchesse a été planifiée. Les figures dépeintes dans le portrait de Margherita

Paleologa, quelle que soit leur identité, condensent précisément l'imaginaire des « maisons matérielles et symboliques » en même temps que « l'entrée » et « la sortie » des femmes dans un contexte dynastique.

« Le tableau du Pape Léon »⁵⁴

La deuxième œuvre mentionnée dans la lettre de Calandra est un portrait du souverain pontife Léon X (1513-1521, Giovanni de' Medici, 1475-1521). Comme nous le verrons, il s'agit en toute probabilité de la copie d'un tableau de Raphaël représentant le pape en compagnie des cardinaux Giulio de' Medici et Luigi Rossi (1517-1518, fig. 12)⁵⁵. Il peut sembler surprenant que le nom de l'artiste ne soit pas précisé dans la lettre. Cependant, plusieurs raisons interdépendantes peuvent expliquer cette omission. Une possibilité serait que Federico II Gonzaga ne possédait qu'un seul portrait du pape. Calandra aurait alors jugé inutile de mentionner l'auteur du tableau. Il se pourrait aussi qu'il s'agisse du portrait le plus prestigieux du pape dans la collection du prince. Mais plus riche de conséquences, la désignation du tableau par le nom du modèle (sans mentionner le nom de l'artiste ou du copiste) semble surtout provenir, pour Calandra et Gonzaga⁵⁶, d'un niveau de signification plus profond, où le « prototype » (le modèle) prend le pas sur « l'artiste »⁵⁷. En suivant ce point de vue, on peut admettre que l'aura du pape devait s'exercer au-delà de tout support et de toute représentation. Nous sommes ici en présence d'une modalité particulière de l'image papale, qui fonctionne comme un double et doit être

⁵² Giulio Romano, *Étude d'une partie de la façade d'un arc de triomphe*, 1531, plume et lavis, 24,3 × 21,2 cm, Paris, Musée du Louvre. Pour des développements : HARTT 1981, 267-269.

⁵³ « E perché non pare molto conveniente né buono augurio entrare per la prima volta alla signora duchessa da rivero del castello, così in carretta si poteria passare per la piazza di San Pietro, e forse puono entrare nel domo prima e poi venire per la porta principale del castello propio in carretta. E se 'l tutto + chi +, o parte di quello ch'io ò scritto a vostra excellentia o altro miglior parere li paressi, quella si degnarà farmi dare adviso e io essequirò con lo aiuto di messer Carlo, altramente restarò in pacciato. Non altro, l'altissimo Idio sia sempre pregata che li conservi e lassi godere con logna felicità, con tutto il suo stato e con accrescimento di stato e di figlioli alli quali mi, con li mei descendentì sempre in sua servitù e fideltà vivano e mille anni siano, + e li baso le mane + e humilmente me 'lli recomando e li baso la mano. Alli IX de octobre MDXXXI. Di vostra excellentia humil e fidel servitore Iulio Romano. » Lettre de Giulio Romano à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, 9 octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 439-440. Tr. fr. Giorgia Sassi.

⁵⁴ « il quadro di papa Leone ».

⁵⁵ Andrea del Sarto, copie du Portrait de Léon X et des cardinaux Giulio de' Medici et Luigi Rossi de Raphaël, huile sur bois, 161 × 119 cm, Naples, Museo di Capodimonte. Sur ce triple-portrait de Raphaël : DUSSLER 1966, 34 ; OBERHUBER 1999, 204-208 ; MEYER ZUR CAPELLEN 2001-2008, III, 162-167 ; TALVACCHIA 2007, 116-117 ; LE FOLL 2012, 268-269. Cf. également NOVA 2016, 129-132.

⁵⁶ Pour la méthode, je m'appuie ici sur : KLEIN 1970, 358-359.

⁵⁷ Pour les notions auxquelles je me rattache : GELL 2009.



Fig. 12. Raphaël, *Portrait de Léon X et des cardinaux Giulio de' Medici et Luigi de' Rossi*, 1518-1519, huile sur bois, 154 × 119 cm, Florence, Galleria degli Uffizzi.

vénérée en l'absence de Sa Sainteté⁵⁸, ce qui confère finalement une nuance particulière à l'efficacité de ce portrait.

Cette hypothèse n'exclut pas une implication quant au rayonnement de l'artiste. Au contraire, la thèse de la présence/absence du pape s'en trouve renforcée. Raphaël a réalisé un portrait si ressemblant que ne mentionner que le modèle pour désigner son « double » revient indirectement à en faire l'éloge. C'est lui, le Pape ! Il est immédiatement reconnaissable, ce qui est dû à la conception et au style vivants de l'œuvre. De ce point de vue, la description de Vasari est symptomatique :

À Rome, il fit un tableau de bonnes dimensions avec les portraits du pape Léon, du cardinal Jules de Médicis et du cardinal de' Rossi : on ne dirait pas de la peinture mais de la ronde-bosse. Le velours a son lustre, on croit entendre le froissement du damas brillant qui revêt le Pape, la doublure en fourrure est souple et moelleuse, l'or et la soie sont d'une incroyable vérité. Le livre en parchemin enluminé est plus vrai que nature. On ne peut dire la beauté de la sonnette d'argent ciselé. Dans la boule plaquée d'or du fauteuil se reflètent comme dans un miroir, si grande est sa clarté, l'éclairage de la fenêtre, les épaules du pape et les murs de la pièce. Ces détails sont exécutés avec un tel soin qu'il est et sera impossible à aucun maître de faire mieux. Le pape acquit à grand prix ce tableau qui est toujours à Florence, dans la garde-robe du duc⁵⁹.

⁵⁸ Sur la présence/absence du personnage portraituré : PARTRIDGE/STARN 1980 ; FREEDMAN 1995, 102 ; BODART 2011, 310-322.

⁵⁹ « Fece in Roma un quadro di buona grandezza, nel quale ritrasse Papa Leone, il Cardinale Giulio de' Medici et il Cardinale de' Rossi, nel quale si veggono non finte, ma di rilievo tonde le figure; quivi è il velluto che ha il pelo, il domasco addosso a quel papa, che suona e lustra; e le pelli della fodera son morbide e vive, gli ori e le sete contrafatti sí, che non colori ma oro e seta paiono. Vi è un libro di carta pecora miniato che più vivo si mostra che la vivacità, un campanello d'argento lavorato che maraviglia è a voler dire quelle parti che vi sono. Ma fra l'altre una palla della seggiola brunita e d'oro nella quale, a guisa di specchio, si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi delle finestre, le spalle del papa et il rigirare delle stanze; e sono tutte queste cose condotte con tanta diligenza, che credasi pure e sicuramente che maestro nessuno di questo meglio non faccia, né abbia a fare. La quale opera fu cagione che il papa di premio grande lo rimunerò, e questo quadro si trova ancora in Fiorenza nella guardaroba del duca. » VASARI 1991, 628-629. Tr. fr. : VASARI 2005, V, 212.

En comparant cette huile sur bois à une ronde-bosse (« *non finte, ma di rilievo tonde le figure* »), cette perception de l'œuvre met notamment en avant un « effet de ressemblance »⁶⁰ qui s'inscrit dans la longue et riche tradition du pouvoir d'imitation reconnu aux artistes⁶¹. Le recours à la « multisensorialité »⁶² met en évidence le rendu « plus vrai que nature » du tissu (« *che più vivo si mostra che la vivacità* ») : « *Il domasco addosso a quel papa, che suona e lustra* » : le damas ne fait pas que briller, il « résonne », c'est-à-dire qu'on croit entendre le froissement des plis. Dans l'*ekphrasis* de Vasari, l'éloge de la *mimesis* se concentre principalement sur les « parerga »⁶³, sur ce qui accompagne et entoure les visages⁶⁴. Ce constat apparemment banal nous permet en fait de mesurer la complexité des enjeux qui sont ici à l'œuvre. Ceux-ci apparaissent clairement à la lumière de l'antique légende des raisins de Zeuxis et du rideau de Parrhasios, citée par Pline l'Ancien au livre XXXV de son *Histoire naturelle*⁶⁵ :

[...] Parrhasius. On raconte que ce dernier entra en compétition avec Zeuxis : celui-ci avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d'eux sur la scène ; mais l'autre présenta un rideau peint avec une telle perfection que Zeuxis, tout gonflé d'orgueil à cause du jugement des oiseaux, demanda qu'on se décidât à enlever le rideau pour montrer la peinture, puis, ayant compris son erreur, il céda la palme à son rival avec une modestie pleine de franchise, car, s'il avait personnellement, disait-il, trompé les oiseaux, Parrhasius l'avait trompé, lui, un artiste (HN, XXXV, 65)⁶⁶.

⁶⁰ ZERNER 1993.

⁶¹ KRIS/KURZ 2010, 69-77 ; PERES 1990.

⁶² Pour une approche « synesthésique » de l'art : NORDENFALK 1985 ; STOICHITA 2008 ; RIEDMATTEN 2015.

⁶³ Sur les « parerga » : WARBURG 2003b, 53-100 ; ENDRES 2005 ; STOICHITA 1999, 35-52 ; STOICHITA 2008c, 114, 219-221 ; DEGLER 2015 ; CORPATAUX 2022.

⁶⁴ La bibliographie sur les enjeux du portrait à la Renaissance est considérable. Parmi les ouvrages consultés : BOEHM 1985 ; KATHKE 1997 et BODART 2011, avec de nombreuses références.

⁶⁵ Sur la légende des raisins de Zeuxis et ses survivances : KÖRNER 1990 ; KRIS/KURZ 2010, 69-70.

⁶⁶ PLINIE L'ANCIEN 1985, 65.

Voilà une anecdote qui se réfère à une modalité extrême dans laquelle le « parergon » (ce qui vient à l'œuvre) recouvre entièrement ou même se confond avec l'« ergon » (l'œuvre)⁶⁷. En même temps, nous allons voir dans ce qui suit l'exemple d'une peinture dans laquelle un certain équilibre se crée entre l'« ergon » et le « parergon » :

On rapporte que Zeuxis peignit également, plus tard, un enfant portant des raisins : des oiseaux étant venus voler auprès de ces derniers, en colère contre son œuvre, il s'avança et dit, avec la même franchise : « J'ai mieux peint les raisins que l'enfant, car, si je l'avais aussi parfaitement réussi, les oiseaux auraient dû avoir peur » (HN, XXXV, 66)⁶⁸.

Le pouvoir illusionniste de la peinture de Zeuxis nous aide à comprendre l'ekphrasis vasarienne du « *quadro di papa Leone* » par l'importance qu'elle accorde aux éléments « secondaires », sorte de « pars pro toto » dans la perception visuelle, afin de louer l'œuvre dans son ensemble.

La tradition picturale du portrait papal atteignit l'un de ses points culminants avec celui de Paul III par Titien (1545-1546)⁶⁹. Grâce à la touche caractéristique du maître vénitien, la matière des tissus, par exemple, est rendue avec un mimétisme extraordinaire, ce qui renforce encore l'effet de ressemblance de la physionomie. Une anecdote célèbre de Vasari est souvent citée comme exemple de perception de l'œuvre comme double du pape⁷⁰. En élargissant cette citation, on parvient à un éclairage inattendu. C'est en s'adressant à Benedetto Varchi à propos du fameux *paragone* entre peinture et sculpture que Vasari évoqua ce qui allait bientôt devenir un exemple clé de la magie de l'image (1547) :

La peinture peut encore faire le portrait ressemblant de personnes vivantes, d'après nature. Dans ce domaine, nous avons vu souvent bon nombre de nos regards égarés, comme il en advint par exemple avec le portrait du Pape Paul III, lequel fut placé sur une terrasse au soleil afin d'être verni : nombreux furent ceux qui, le voyant au passage et le croyant là en personne lui faisaient un signe de tête. Ceci ne peut arriver au sculpteur. Et, parce que le dessin est père de ces deux arts, que peindre c'est aussi dessiner, il nous appartient plus qu'à eux ; compte tenu de ce que beaucoup de sculpteurs travaillent excellemment mais ne dessinent nullement sur le papier et qu'une infinité de peintres qui ne savent pas dessiner, quand ils ont un tableau à faire, s'il est peint par un grand maître, en calquent les contours et imitent la couleur de façon tellement identique que nombreux sont ceux qui s'y tromperaient. En effet, étant donné qu'ils ne possèdent pas l'art du dessin, ils ne peuvent pas le faire par eux-mêmes, car c'est du dessin que provient la difficulté de l'art⁷¹.

L'émulation entre art et nature se déplace ici vers une opposition théorique entre la peinture et la sculpture, où le « *disegno* » prend toute son importance. Les « *pittori che non han disegno* », les peintres qui n'ont pas ce savoir-faire, peuvent reproduire les contours de l'original et imiter si bien les matières que beaucoup se laissent tromper. Remarquablement, l'idée de copie apparaît également dans les *Vite* de Vasari concernant le même portrait :

⁶⁷ Pour cette méthode d'analyse : STOICHITA 1999, 35-52.

⁶⁸ PLINIE L'ANCIEN 1985, 65.

⁶⁹ Titien, *Portrait de Paul III*, 1543, huile sur toile, 137 × 88,8 cm, Naples, Gallerie Nazionali di Capodimonte. Sur le Portrait de Paul III : WETHEY 1971, 122-124 ; PEDROCCO 2000, 190 ; HUMFREY 2007, 138.

⁷⁰ Par exemple : KRIS/KURZ 2010, 70. En lien avec la réception du Portrait de Paul III en particulier : FREEDMAN 1995, 97-102.

⁷¹ « Appresso, il ritrare le persone vive di naturale, somigliando, dove aviamo visto ingannar molti occhi a' di nostri : come nel ritratto di papa Paolo terzo, messo per vernicarsi in su un terrazzo al sole, il quale da molti che passavano veduto, credendolo vivo gli facevon di capo ; che questo a sculture non veddi mai fare. E perché il disegno è madre di ognuna di queste arte, essendo il dipignere disegnare, è più nostro che loro, atteso che molti scoltori eccellentemente operano che non disegnano in carta niente, et infiniti pittori che non han disegno, come hanno a fare un quadro, se è da eccellente maestro dipinto, lucidando i contorni e' llo contrafanno di colorito, sì simile a quello, che molti ingannati si sono ; che da per essi, non avendo disegno, far non lo potriano, nascendo questo dalla difficoltà dell'arte. » « [...] Da Firenze alli XII di febbraio MDXLVII [1547] / Il vostro GIORGIO VASARI d'Arezzo. » Benedetto Varchi, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* (1546), in : BAROCCHI 1960, 62. Tr. fr. : FALLAY D'ESTE 1992, 120-123.

L'année où le pape Paul III se rendit à Bologne et de là à Ferrare, Titien rejoignit la cour et fit son portrait, une très belle œuvre, qu'il répéta pour le cardinal Santa Fiore. Ces deux portraits, forts bien payés par le pape, se trouvent à Rome, l'un dans la garde-robe du cardinal Farnèse, l'autre chez les héritiers du cardinal Santa Fiore. Il en a été tiré de nombreuses copies répandues dans toute l'Italie⁷².

La réalisation de répliques d'œuvres était courante à la Renaissance⁷³; souvent au sein de l'atelier du maître lui-même, où certaines peintures étaient produites en série, ce qui contribuait à la formation des jeunes artistes. Relisons ici le conseil de Cennino Cennini au *Capitolo XXVII* de son *Libro dell'Arte*, écrit vers 1400 : « *Come ti de' ingiegniare di ritrarre e disegnare di meno maestri che puo'* », « Comment tu dois t'appliquer à copier et à dessiner d'après le plus petit nombre possible de maître ». Cennini insiste sur l'imitation d'un seul maître, de sorte que le disciple, habitué à un même style et pour peu qu'il soit doté de « fantasia » puisse développer sa propre « maniera »⁷⁴ :

[...] prends la peine et le plaisir de reproduire toujours les meilleures choses que tu puisses trouver, sorties de la main des grands maîtres. Et si tu es dans un endroit où il y a eu beaucoup de bons maîtres, tant mieux pour toi. Mais je te donne ce conseil : aie soin de prendre toujours le meilleur et celui qui a la plus grande renommée. Et si tu continues, de jour en jour, il sera contre nature que tu n'acquiesces pas quelque chose de sa manière et de son style ; car, si tu entreprends de copier aujourd'hui ce maître, demain celui-là, tu n'auras la manière ni de l'un ni de l'autre et tu deviendras forcément capricieux, du fait que ton esprit sera ébranlé par toutes ces façons. Aujourd'hui tu veux travailler comme

celui-ci, demain, comme cet autre, et ainsi tu ne possèderas parfaitement aucune de ces manières. Si tu suis les pas d'un seul, en le pratiquant continuellement, ton intelligence sera bien grossière si tu n'en retires quelque nourriture. Il t'arrivera ceci : si la nature t'a accordé un tant soit peu d'imagination, tu en viendras à acquérir une manière qui te sera propre et qui ne pourra qu'être bonne ; car ta main ne saurait récolter des épines, quand ton esprit a toujours été habitué à cueillir des fleurs⁷⁵.

Ces observations sur l'imitation et la reproduction d'œuvres d'art nous amènent à examiner de plus près les circonstances de l'entrée du « *quadro di papa Leone* » dans les collections de Federico II Gonzaga. Comme nous le verrons, la portée de cette expression reflète des enjeux encore plus profonds qu'il n'y paraissait. Federico avait en effet tenté d'obtenir le portrait de Raphaël. Plusieurs sources écrites nous apprennent que c'est le pape Clément VII lui-même (1523-1534, Jules de Médicis, né en 1474) qui fut prié par Federico de lui céder le portrait de son cousin Léon X à Florence⁷⁶. Une lettre de Francesco Gonzaga à Federico II Gonzaga, datée de Rome le 12 décembre 1524, nous révèle en outre que l'Aretino servit d'intermédiaire :

Messire Pietro Aretino m'a dit qu'il s'est entretenu avec Sa Sainteté au sujet du tableau qui doit être envoyé à Votre Excellence, et que Sa Sainteté a fait écrire à Florence qu'un

⁷² « L'anno che papa Paulo Terzo andò a Bologna e di lì a Ferrara, Tiziano andato alla corte ritrasse il detto Papa, che fu opera bellissima, e da quello un altro al cardinale Santa Fiore ; i quali ambidue, che gli furono molto bene pagati dal Papa, sono in Roma, uno nella guardaroba del cardinale Farnese e l'altro appresso gl'eredi di detto cardinale Santa Fiore. E da questi poi ne sono state cavate molte copie, che sono sparse per Italia. » VASARI 2009, 1290-1291. Tr. fr. : VASARI 2005, X, 28.

⁷³ Sur la production « en série » de tableaux à la Renaissance : LOH 2007.

⁷⁴ Sur les notions de « mimesis » et de « fantasia » : KEMP 1977.

⁷⁵ « [...] affatchati e diletati di ritrar sempre le miglior chose che trovar puoi, per mano fatte di gran maestri. E sse se' in luogho dove molti buon maestri sieno stati, tanto meglio a tte, ma per chonsiglio io ti do : ghuarda di pigliar sempre il miglior e quello che à maggior fama ; e seghuitando di di in di "quello tale", contra natura sarà che a tte non vengha preso di suo' maniera e di suo' aria, però che se tti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantastichetto, per amor che ciaschuna maniera ti stracierà la mente. Ora vo' fare a modo di questo, doman di quello altro, e chosi nessuno n'arai perfetto. Se seghuiti l'andar d'uno, pe' chontinovo uxo ben sarà lo intelletto grosso che non ne pigli qualche cibo ; poi a tte interverrà che sse punto di fantasia la natura t'arà concieduto, verrai a pigliare huna maniera propia per te, e non potrà essere altro che buona, perché la mano, lo intelletto tuo essendo sempre huso di pigliare fiori, mal saprebbe ttorre spina. » CENNINI 2009, 80. Tr. fr. : CENNINI 1991, 73-74.

⁷⁶ Sur la copie de l'œuvre réalisée par Andrea del Sarto : FREEDBERG 1963, 131-133 ; SHEARMAN 1965, I, 125-126 et II, 265-266 ; NATALI/CECCHI 1992, 100-101 ; SHEARMAN 2003, I, 782-784.

certain excellent peintre devait en faire un portrait, pour le garder en mémoire du Pape Léon ; et aussitôt fait, Sa Sainteté a ordonné que celui de la main de Raphaël d'Urbino soit envoyé à Votre Excellence⁷⁷.

L'idée d'une copie était, comme nous le voyons, immédiatement apparue et Federico pouvait donc être conscient qu'un double du fameux « double » du pape serait réalisé. Le 21 (mai ?) 1525, l'Aretino écrit à Federico pour le tenir au courant : « Et encore hier soir, Notre Sainteté m'a dit que le tableau de Raphaël était presque copié à Florence, et qu'il l'enverrait immédiatement à Votre Excellence »⁷⁸. Le 6 août de la même année, un autre correspondant livre le message suivant : « Messer Ottaviano de' Medici, gouverneur du seigneur Ippolito, dit que dans deux jours il doit lui envoyer un tableau de Raphaël d'Urbino, où sont peints le Pape Léon et Sa Sainteté le Cardinal et le très Révérend de' Rossi »⁷⁹. Ces lettres donnent donc à penser que Federico recevrait l'original.

Il est néanmoins établi que le prince de Mantoue n'a finalement reçu que la copie d'Andrea del Sarto ; les circonstances ont été relatées en détail, de manière quelque peu romanesque, par Giorgio Vasari :

Frédéric II, duc de Mantoue, passant par Florence pour aller rendre hommage au pape Clément VII, vit chez les Médicis, au-dessus d'une porte, un portrait peint par Raphaël du pape Léon X entre le cardinal Jules de Médicis et le cardinal

de' Rossi. Il lui plut énormément et, comme tout amateur de belle peinture, il désira le posséder ; il arriva à Rome où, le moment venu, il le demanda au pape Clément qui le lui offrit volontiers ; le Magnifique Ottoviano, tuteur d'Hippolyte et d'Alexandre, fut prié de l'emballer et de le faire porter à Mantoue, ce qui lui déplut fortement, car il n'aurait pas voulu priver Florence d'un tel chef-d'œuvre. Il s'étonna que le pape s'en soit défait si facilement ; il répondit néanmoins qu'il ne manquerait pas de satisfaire le désir du duc, mais, le cadre étant en mauvais état, il en faisait faire un neuf ; dès qu'il serait doré, il enverrait sans faute le tableau à Mantoue. Ayant ainsi ménagé, comme on dit, la chèvre et le chou, messire Ottaviano fit venir secrètement Andrea, lui dit ce qu'il en était et que le seul remède était de faire une copie très soignée, de l'envoyer au duc et de garder en grand secret le tableau de Raphaël. Andrea promit de faire de son mieux ; il fit tailler un panneau absolument semblable qu'il peignit en cachette chez messire Ottaviano. Il s'y appliqua si bien que celui-ci, pourtant grand connaisseur en matière d'art, ne pouvait distinguer l'original de la copie, Andrea ayant reproduit jusqu'aux taches de saleté. On cacha donc l'œuvre de Raphaël et on envoya à Mantoue celle d'Andrea, dans un cadre identique. Le duc en fut enchanté, d'autant plus que Jules Romain, peintre élève de Raphaël, l'admira beaucoup, sans s'apercevoir de la substitution. Il aurait continué à le croire de Raphaël si Giorgio Vasari n'était venu à Mantoue : protégé de messire Ottaviano, il avait vu dans son enfance Andrea travailler au tableau et il s'aperçut de la supercherie. Jules en effet accueillit Vasari avec mille politesses et lui montra, après beaucoup d'objets anciens et de peintures, le tableau comme le plus beau de tous. « L'œuvre est très belle dit Giorgio, mais elle n'est pas de Raphaël. » « Comment cela ? répliqua Jules, je me serais trompé, moi, qui reconnais mes propres touches ? » « Vous les avez oubliées, suggéra Giorgio, parce que ceci est d'Andrea del Sarto ; pour le prouver, voici une marque (il la montra) qui a été faite à Florence afin d'éviter de les confondre. » Entendant cela, Jules fit retourner le tableau, vit la marque, haussa les épaules et dit : « Je ne l'estime pas moins que s'il était de Raphaël et même plus encore, parce que c'est une chose surnaturelle qu'un homme soit assez remarquable

⁷⁷ « [...] Messer Pietro Aretino me ha ditto havere parlato cum N. S.re sopra il quadro che si ha ad mandare a V. Ex.tia, e che S. Santità ha fatto scrivere a Firenze che subito un certo pictore li eccellente debba farne un retratto, per tenere quello in memoria di Papa Leone; e subito fatto, S. Santità ha commissio che quello di man de Raphaele da Urbino sii mandato a V. Ex.tia. [...] » Lettre de Francesco Gonzaga (Rome) à Federico II Gonzaga (Mantoue), 12 décembre 1524, in : SHEARMAN 2003, I, 786-787, ici 786. Tr. fr. Giorgia Sassi.

⁷⁸ « E pure hiersera N. S. me disse che l'quadro di Raphaelo è quasi copiato in Firenze, e che subito a V. S. Ex.ma lo manderà. » Lettre de l'Arétin (Rome) à Federico II Gonzaga (Mantoue), 21 (mai ?), 1525, in : SHEARMAN 2003, I, 794. Tr. fr. Giorgia Sassi.

⁷⁹ « Messer Octaviano di Medisi, ghovernatore del S.re Ypolito, dice che fra due giorni gli debbe mandare un quadro di Raffaello da Urbino, dove è picto Papa Leone e Sua Santità Cardinale et el Rev.mo de' Rossi. » Lettre de Giovanni Borromeo (Florence) à Federico II Gonzaga (Mantoue), 6 août 1525, in : SHEARMAN 2003, I, 797-798 ici 797. Tr. fr. Giorgia Sassi.

pour copier la manière d'un autre au point de parvenir à une imitation aussi parfaite »⁸⁰.

Non seulement Federico II Gonzaga, mais aussi Giulio Romano, l'élève le plus doué de Raphaël, auraient été trompés. Vasari exagère et rapporte probablement une version révisée des événements. L'anecdote a cependant une valeur symbolique, car elle met en évidence l'interchangeabilité (Vasari parle d'un « risque de confusion » – « *perché si scambiavano in Fiorenza quando eglino erano insieme* ») entre une œuvre et sa copie, le copiste ayant imité jusqu'aux « taches de saleté » : « *contrafatto sino alle macchie del sudicio com'era in quello* ». Lorsque Giulio Romano apprit la

⁸⁰ « Era in casa Medici in Fiorenza quel ritratto di Papa Leone et il Cardinal Giulio de' Medici col reverendissimo Rossi fatto dal grazioso Raffaello d'Urbino, il quale a Federigo secondo Duca di Mantova ne l' suo passare da Fiorenza, che andava a visitare Clemente VII, vedendolo sopra una porta, piacque sì straordinariamente, che pensò farselo suo, massime ch'egli era vaghissimo delle pitture eccellenti; e ne l' suo visitare il papa, gnene chiese in dono, e da Clemente gli fu largito liberalissimamente. Scrissero adunque i secretarii a Fiorenza al Magnifico Ottaviano de' Medici, che governava il Magnifico Ippolito et il duca Alessandro, che lo incassassi e lo facessi portare a Mantova. Rincrebbe grandissimamente a messere Ottaviano il privar Fiorenza d'una pittura tale, né si poteva accordare che il papa l'avesse corsa così di subito, e li rispose che non mancherebbe servire il duca, ma che l'ornamento era cattivo e già s'era ordinato farne fare uno, et era mezzo fatto, che come egli era messo d'oro, lo mandarebbe sicurissimamente a Mantova. E subito M'esser Ottaviano, mandato per Andrea, che sapeva quanto e' valeva nella pittura, segretamente li disse come il quadro doveva partire, ma che non ci era altro rimedio che contraffarne un simile con ogni diligenza, e farne presente al duca, con ritenere nascosto quel di Raffaello. Promesse Andrea di farlo, e con prestezza fatto fare un quadro simile, fu d'Andrea in casa di M'esser Ottaviano segretamente lavorato; et in quello si affaticò Andrea talmente, che M'esser Ottaviano, intendentissimo in quella arte, quando fur finiti, non li conosceva, avendo Andrea contrafatto fino alle macchie del sudicio com'era in quello. Così nascosto quel di Raffaello, in uno ornamento simile fu mandato a Mantova salvo; per il che restò satisfattissimo il Duca Federigo per averne lodato Giulio Romano discepolo di Raffaello, il quale credendolo certamente di sua mano, sté in quella opinione di molti anni. Avvenne che un che sté con Andrea mentre si fé questa opera e creatura di M'esser Ottaviano, capitò a Mantova, dove gli fu da Giulio fatto molte carezze e mostrogli l'anticaglia e le pitture sue, e da lui in ultimo come reliquia li fu mostro questo quadro. Per il che nel guardarlo lo amico di Giulio li disse: "È una bella opera, ma non è quella di Raffaello". "Come non? – disse Giulio – non lo so io, che riconosco i colpi che vi lavorai su?" "Voi ne gli avete dimenticati – rispose l'amico – che questo è di mano d'Andrea del Sarto e, per segno di ciò, v'è dietro un contrasegno, che fu fatto, perché si scambiavano in Fiorenza quando eglino erano insieme". Volse far rivoltare il quadro Giulio e, così visto il contrasegno, si strinse nelle spalle e disse queste parole: "Io non lo tengo da meno, che di man di Raffaello, anzi certo da più, perché è cosa fuori di natura, a un che sia eccellente, imitar la maniera d'un altro e farla simile a lui" ». VASARI 1991, 717-718. Tr. fr. : VASARI 2005, VI, 74-75.

supercherie, il aurait surenchéri : « Je ne l'estime pas moins que s'il était de Raphaël et même plus encore, parce que c'est une chose surnaturelle qu'un homme soit assez remarquable pour copier la manière d'un autre au point de parvenir à une imitation aussi parfaite ». Le double de l'œuvre (ici le nouvel « indice », pour reprendre une expression d'Alfred Gell) va ici jusqu'à supplanter l'original, le « prototype ». Cependant, à Mantoue, où l'on avait développé un goût très sûr, on s'en est probablement rendu compte plus tôt. Cela pourrait expliquer pourquoi Calandra préférait parler plus prudemment d'un « *quadro di papa Leone* » en octobre 1531, plutôt que d'une œuvre de Raphaël. Quoiqu'il en soit, cette description donne du poids au personnage représenté, le pape, de sorte que le degré d'efficacité de cette copie devait être mesuré précisément par le degré de référence aux prototypes, à savoir le vrai pape et le « *disegno* » original de Raphaël. Il est de plus intéressant de noter que Federico ne mentionne pas Raphaël dans sa lettre de remerciement à Ottaviano de Medici du 26 août 1525 – l'ambiguïté semble donc être programmatique :

Nous avons reçu le beau panneau que Votre Magnificence a envoyé sur les ordres de Notre Sainteté, dans lequel sont peintes, et si bien exprimées qu'elles semblent vivantes, l'image de la très heureuse mémoire du pape Léon, celle de Notre Sainteté et celle du Très Révérend Cardinal di Rossi de bonne mémoire. Ce panneau nous a été très agréable à bien des égards, et nous nous sentons également redevables à Votre Magnificence d'avoir si volontiers exécuté la volonté de Notre Sainteté, comme l'a rapporté Giovanni Borromei, notre résident à Florence. Nous en remercions, vous offrant, et en tout ce qui peut vous être utile, une œuvre assurée⁸¹.

⁸¹ « [...] Havemo hauto la bellissima tavola che V. Magnificenza ne ha mandato de commissione di N. S., dove sono depinte, e così ben expresse che pareno vive, la imagine de la felicissima memoria di Papa Leone, quella di N. S. e quella del Rev. mo Cardinale di Rossi di bona memoria. La quale tavola a noi è stata gratissima per molti rispetti, e perché ne sentino anche obligo alla M. V. per havere così voluntieri exequito la voluntà di N. S., come ne ha referto lo spectabile Giovanni Borromei nostro residente in Fiorenza. Ne la ringratiamo, offerendonele, se in cosa alcuna li potemo fare commodò, opra cer[tissima?]. [...] » Lettre de Federico II Gonzaga

Enfin, la présence du « pape Léon » (sur la copie d'Andrea del Sarto) dans les appartements nuptiaux à Mantoue en octobre/novembre 1531 fait écho à l'une des premières fonctions du « même » tableau (l'original de Raphaël), bien que cette fonction n'ait pas été prévue au moment de la commande. Cette coïncidence transparaît dans les premières sources écrites qui mentionnent ce portrait dans le cadre des préparatifs du mariage de Lorenzo di Piero de' Medici et Madeleine de La Tour d'Auvergne le 7 septembre 1518. Dans une lettre du 8 septembre 1518 décrivant les festivités au Palazzo Medici, nous apprenons que ce portrait, qui revêt lui-même un caractère familial et dynastique indéniable, était accroché au-dessus de la table d'honneur : « Je dois vous dire au sujet de la peinture de Notre Sainteté et des Révérendissimes Mgr de Médicis et Rossi, le Duc l'a fait placer au-dessus de la table où la Duchesse et les autres seigneurs mangeaient, au milieu, ce qui a vraiment égayé le tout »⁸². Quelques jours plus tôt, deux autres lettres faisaient état de l'urgence de transporter l'œuvre de Rome à Florence : « Quant au tableau : demain matin il sera en route et arrivera le plus tôt possible, ce qui ne fera pas moins de quatre jours, car il n'y avait pas d'autre moyen, comme le constatera Votre Seigneurie quand elle le regardera de ses propres yeux, car l'envoyer avec les chevaux de la manière dont Votre Seigneurie le dit n'était pas possible »⁸³. Plus détaillé le lendemain :

(Mantoue) à Ottaviano de' Medici (Florence), 26 août 1525, in : SHEARMAN 2003, I, 799. Tr. fr. Giorgia Sassi. Cf. aussi la lettre d'Ottaviano de' Medici à Federico II Gonzaga datée du 18 août 1525, où Raphaël n'est pas non plus cité, in : SHEARMAN 2003, I, 798-799.

⁸² « Hovvi a dire che la pictura di N. S. e Mons. Rev.mo de' Medici e Rossi, el Duca la fece mettere sopra alla tavola dove mangiava la Duchessa e li altri signori in mezo, che veramente rallegrava ogni cosa. » Les lignes qui précèdent cet extrait nous font ressentir l'ambiance des festivités. Lettre d'Alfonsina Orsini-Medici (Florence) à Giovanni da Poppi (Rome), 8 septembre 1518, in : SHEARMAN 2003, I, 366-367. Tr. fr. Giorgia Sassi.

⁸³ « Quanto al quadro: domattina sarà ad chamino e veria il più presto può, che non seranno meno di quattro giorni ché altro modo non c'era, chome V. S. vedrà quando lo vedrà in viso, ché ad mandare per chavalli in quella forma che V. S. dice non era possibile. » Lettre de Benedetto Buondelmonti (Rome) à Goro Gheri et au Duc Lorenzo (Florence), premier septembre 1518, in : SHEARMAN 2003, I, 364-365, ici 365. Tr. fr. Giorgia Sassi.

Le présent transporteur sera Luigi, l'apprenti de Raffaello di Vitale, par qui j'envoie le tableau dans lequel Notre Sainteté est représenté, auquel Luigi vous devez donner douze gros ducats d'or, car nous avons convenu qu'il viendrait avec deux mules et deux serveurs pour pouvoir changer et arriver ; et les serveurs qui viennent m'ont promis d'arriver soit le dimanche soir, soit le lundi matin à une heure du coucher du soleil, et le moment venu, ils doivent recevoir chacun une paire de bas, car je le leur ai promis pour qu'ils fassent preuve de diligence et de sollicitude pour arriver à l'heure fixée. J'ai peut-être été trop généreux, mais je l'ai fait parce que sinon cela sera fait lentement, et je ne pense pas qu'il soit approprié d'économiser quatre ducats tant que ce sera fait dans les délais souhaités⁸⁴.

Ce langage nous est désormais bien familier. Les précautions prises pour le transport de l'œuvre, une attention particulière aux délais et l'évocation des paiements se retrouvent dans la correspondance relative à la préparation du retour des noces de Federico II Gonzaga. Ces différentes pressions nous montrent à quel point l'art et ses pouvoirs étaient indispensables au moment crucial de l'union d'un homme et d'une femme, d'autant que ce moment signifiait toujours aussi la rencontre et l'alliance de deux *Case*. Ainsi, en octobre-novembre 1531, le « *quadro di Papa Leone* » devait incarner pour Gonzaga, Isabella d'Este et Calandra la présence du « Vicaire du Christ » au Castello di San Giorgio. En 1531, le pape Léon X (Jean de Médicis) était mort depuis dix ans, mais le pape régnant était alors Clément VII (Giulio de' Medici), qui est représenté sur

⁸⁴ « Il presente aporatore sarà Luigi gharzone di Raffaello di Vitale per il quale mando il quadro dove è ritratto N. S., all quale Luigi havete ad fare dare duchati dodici d'oro larghi, ché chosi habbiamo fatto di patto che viene con duo muli e duo gharzoni per potere schambiare e pervenire; e li gharzoni che venghono mi hanno promesso di esservi o domenica notte o lunedì mattina a un'ora di sole e' quali, quando siene a tal tempo, hanno avere uno paio di chalzè per uno, ché tutto ho promesso loro ad chausa usino diligentia e sollecitudine d'esservi al detto tempo. Io ho forse fatto troppa larghezza, ma l'ho fatto perché vi sia avanti si farà lentamente, e non mi pare da ghuardare in 4 ducati perché vi sia al tempo è desiderato. » Lettre de Benedetto Buondelmonti (Rome) à Goro Gheri (Florence), 2 septembre 1518, in : SHEARMAN 2003, I, 366. Tr. fr. Giorgia Sassi.

le même tableau en tant que cardinal. Cela augmente considérablement le poids dynastique du tableau. Malgré l'absence et la mort du pape représenté, c'était donc, plus encore que la *memoria*, la fonction du souverain pontife qui comptait probablement le plus. Le successeur de Pierre – quel qu'il soit – se trouvait ainsi symboliquement présent dans la *Casa* où pouvait se dérouler la consommation de l'union matrimoniale, condition sine qua non au sacrement pour être valide, et à la procréation⁸⁵.

« Le tableau de Votre Excellence qui a été fait par Titien »⁸⁶

Le troisième tableau qui devait orner la « *camera delle Arme* » est un portrait de Federico II Gonzaga. Réalisé par Titien, il s'agit probablement du portrait aujourd'hui conservé au Prado (1529, fig. 13), bien que les sources fassent également état d'un autre portrait de Federico en armure, réalisé à la même époque et par le même peintre⁸⁷. En raison du fond neutre et du matériau (panneau de bois) sur lequel il a été exécuté, ce portrait peut être rapproché de celui, ultérieur, de Margherita Paleologa (fig. 11). Ce dernier a peut-être été commandé à Giulio Romano pour faire pendant à celui de Federico. Les dimensions similaires sont un argument supplémentaire en faveur de cette identification. Or, si le portrait du Prado n'a pas été réalisé directement pour le mariage de Federico avec Margherita, il a été peint à une époque où il était en âge de se marier⁸⁸. Le trentenaire,

représenté en habits de cour, est ici entouré de plusieurs signes relativement tangibles, destinés à mettre en valeur le bon parti qu'il représente. Le chien symbolise ici sans doute la fidélité conjugale, le chapelet autour du cou la piété, l'épée le pouvoir et la force, et la mise en valeur des organes génitaux, suivant la mode, la puissance procréatrice. Le portrait témoigne du goût raffiné de Federico. En raison de toutes ces caractéristiques, le tableau s'intégrait parfaitement dans la « *Camera delle Armi* », qui était ornée des armoiries de la famille.

« Celui de Votre Excellence qui a été fait par Raphaël d'Urbino à Rome »⁸⁹

La question du portrait apparemment perdu de Federico II Gonzaga par Raphaël est à la fois plus complexe et plus riche en implications, surtout si l'on considère que Vasari croit reconnaître un portrait de Federico dans l'École d'Athènes de Raphaël : « un jeune homme d'une grande beauté, les bras ouverts en signe d'admiration et la tête penchée, est le portrait de Frédéric II, Duc de Mantoue alors à Rome »⁹⁰. Cependant, compte tenu du jeune âge de Federico, il s'agirait plutôt de la tête d'enfant derrière

⁸⁵ Cf. chapitre III.

⁸⁶ « il quadro di vostra excellentia che fece messer Ticiano ».

⁸⁷ Sur ce portrait de Titien : WETHEY 1971, 107-108 ; BODARD 1998, 51-55 ; PEDROCCO 2000, 153 ; POPE-HENNESSY 2004, 68 ; HUMFREY 2007, 90-93.

⁸⁸ BODARD 1998, 54.

⁸⁹ « quello che fece Rafaelo da Urbino, a Roma, di vostra excellentia ».

⁹⁰ « Similmente vi è Aristotile e Platone, l'uno col Timeo in mano, l'altro con l'Etica, dove intorno li fanno cerchio una grande scuola di filosofi. Né si può esprimere la bellezza di quelli astrologi e geometri che disegnano con le seste in su le tavole moltissime figure e caratteri. Fra i medesimi, nella figura d'un giovane di formosa bellezza, il quale apre le braccia per maraviglia e china la testa, è il ritratto di Federigo II, Duca di Mantova, che si trovava allora in Roma. Evvi similmente una figura che, chinata a terra con un paio di seste in mano, le gira sopra le tavole, la quale dicono essere Bramante architetto, che egli non è men desso che se e' fusse vivo, tanto è ben ritratto. Et allato a una figura che volta il didietro et ha una palla del cielo in mano, è il ritratto di Zoroastro, et allato a esso è Raffaello, maestro di questa opera, ritrattosi da sé medesimo nello specchio: questo è una testa giovane e d'aspetto molto modesto, accompagnato da una piacevole e buona grazia, con la berretta nera in capo. » VASARI 2009, 623. Tr. fr. : VASARI 2005, V, 200.



Fig. 13. Titien, *Portrait de Federico Gonzaga*, 1529, huile sur bois, 125 × 99 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

le vieil Oriental⁹¹. Une brève incursion dans les années de jeunesse du prince nous aide à comprendre ces enjeux de chronologie. À l'âge de 10-13 ans, Federico devint otage à la cour pontificale (1510-1513) pour permettre la libération de son père, retenu prisonnier après la défaite des Vénitiens contre la Ligue de Cambrai : le pape Jules II, l'Empereur d'Allemagne, le Roi Louis XII, le Duc de Ferrare et le Marquis de Mantoue⁹². À cette occasion, Isabella d'Este fit réaliser un portrait de son fils par Francesco Francia (fig. 14). L'épée et les nœuds protecteurs sont déjà présents et l'on peut y voir la même distinction et la même sérénité que sur le portrait de Federico adulte. C'est Jules II (1503-1513, Giuliano della Rovere, 1443-1513) qui régnait alors et qui hébergeait Federico au Palazzo du Belvédère. Nous apprenons ainsi que le goût artistique de ce jeune prince s'est développé très tôt et au plus haut niveau : par son père et sa mère, bien sûr, mais aussi grâce à des séjours de plusieurs années chez les plus grands mécènes de l'époque : Jules II, mais aussi François I^{er} (1515-1517)⁹³.

Revenons aux années romaines de Federico. Dans une lettre du 16 août 1511, Grossino écrivit à Isabella d'Este qu'il a entendu dire que Sa Sainteté souhaitait que Raphaël réalise un portrait de Federico :

Le pape fit enlever le Laocoon de l'endroit où il se trouvait et le fit transporter dans la cour du Belvédère où se trouvent une belle Vénus et Apollon. Le Laocoon est placé au milieu de la largeur du mur, et on peut bien le voir, et il se présente très bien. Sa Sainteté a fait découvrir la voûte de la grande chapelle que Raphaël d'Urbino a peinte dans le palais [il s'agit sans doute de la chapelle Sixtine], qui est louée par de nombreuses personnes comme étant une belle chose. Presque tous sont des figures et des histoires de l'Ancien Testament. Sa Sainteté y a passé les vêpres la veille de la fête de la Vierge, et le jour de sa fête, il y a fait chanter la messe et les vêpres papales. *J'ai entendu dire que Sa Sainteté a déclaré qu'elle voulait que*

Raphaël représente le Seigneur Federico dans une pièce qu'il a peinte dans le palais, où Sa Sainteté apparaît également d'après nature, avec une barbe. On dit que Sa Sainteté se rendra à cet endroit dans six jours, puis à Civitavecchia, Viterbo et Montefiascone⁹⁴.

Il est remarquable que Grossino commence par décrire le nouveau dispositif d'exposition des sculptures antiques au Belvédère, en insistant notamment sur le regard et la comparaison : « *e si pò veder ogni cossa ben e comopareno assai* ». Cela dénote la qualité des œuvres d'art antiques dont Federico a pu faire l'expérience dès son plus jeune âge, en plus des fresques de Raphaël et de Michel-Ange dont il a été le témoin privilégié. Ces lignes révèlent quelque chose de l'attachement de Federico à la fois à Raphaël et à la figure du pape, quel qu'il soit. Enfin, cette lettre a conduit certains chercheurs à identifier le portrait de Federico dans certains dessins préparatoires (réalisés à l'été 1511) pour la fresque de l'expulsion d'Attila dans la chambre d'Héliodore⁹⁵. Bien que le portrait de Raphaël mentionné par Calandra n'ait pas été retrouvé, les circonstances suggèrent néanmoins que, compte tenu des projets d'intégration d'un portrait de Federico dans une fresque, il est possible que Raphaël ait effectivement réalisé un portrait individuel du jeune prince et que, si c'est le cas, celui-ci aurait très bien pu l'emporter à Mantoue.

⁹⁴ « [...] Il papa ha fato lever il Lacounti dove era e l'a fato portar in la corte di Belveder dove è una bella Venere e l'Apolo. Il Lacounti sta in mezo fate in la groseza del muro, e si pò veder ogni cossa ben e compareno assai. Sua Santità ha fato ascoprir la volta di la capella granda in Palazzo che ha dipinta Rafaello da Urbino, che d'assai persone è laudata per una bella cossa. Quasi tute son figure e istorie dil Testamen[to] vegio. Sua Santità li stete nel vespero dila vigilia di la Madona, et il suo di li fece cantare Messa e vespero papale. Ho intesso che Sua Santità ha detto che 'l vol che Rafaello retraga il Signore Friderico, et in una camera che fa depinzer in Palazzo dove è anchora Sua Santità dal natural con la barba. Si dice che Sua Santità andarà costia fra 6 zorni, e poi a Civita Vegia, a Viterbo e Montefiaschone. [...] » Lettre de Grossino (Rome) à Isabella d'Este (Mantoue), 16 août 1511, in : SHEARMAN 2003, I, 148, avec commentaires. Tr. fr. Giorgia Sassi.

⁹⁵ Détails, avec bibliographie, in : SHEARMAN 2003, I, 148-149.

⁹¹ DUSSLER 1966, 83.

⁹² Pour les données biographiques de Federico II Gonzaga : CARTWRIGHT 1912, 236-247, ici 236 ; TAMALIO 1994, 19-42 ; DIZIONARIO 1995.

⁹³ WETHEY 1971, 107.



Fig. 14. Francesco Francia, *Portrait de Federico Gonzaga, à l'âge de dix ans*, 1510, huile sur bois, 48 × 36 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

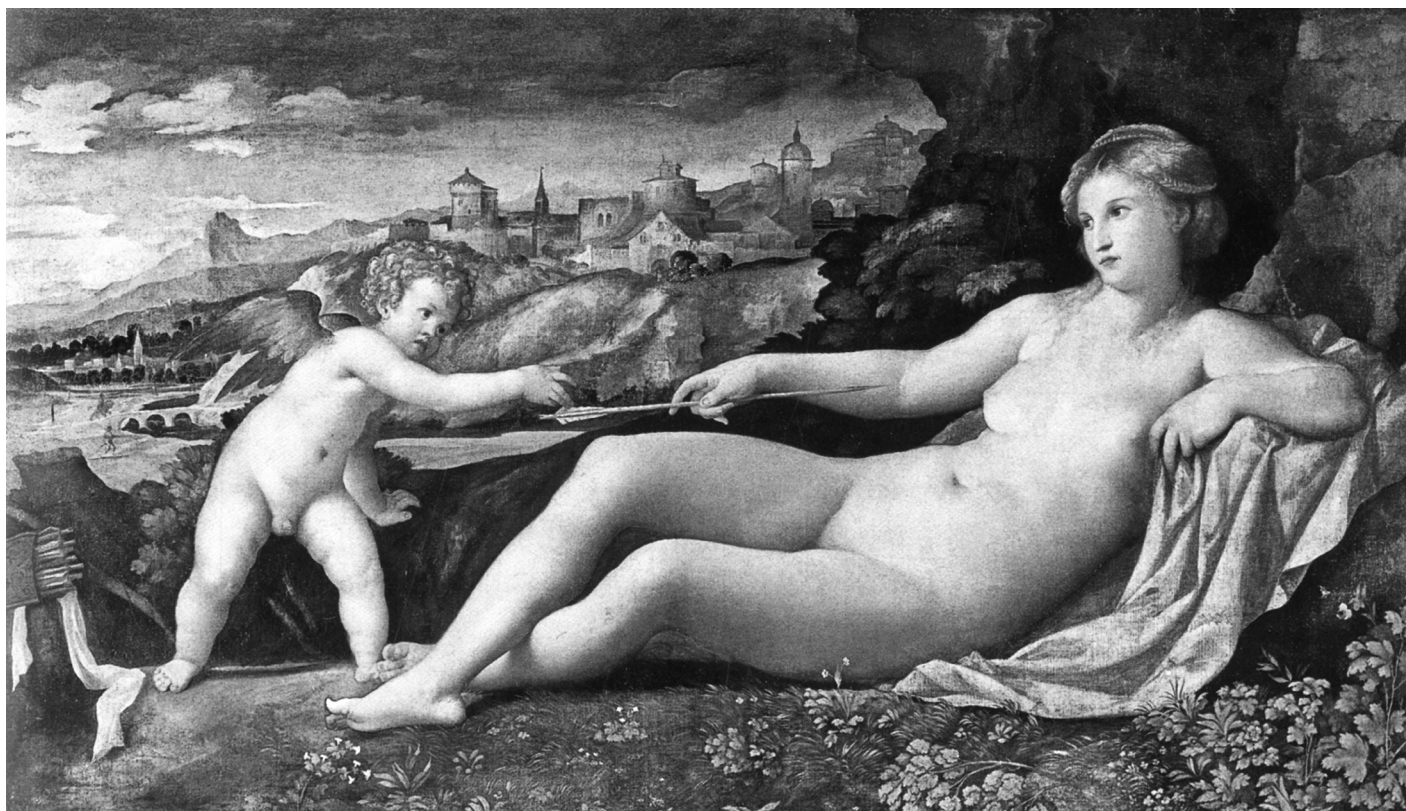


Fig. 15. Palma Vecchio, *Vénus et Cupidon dans un paysage*, 1522-1524, huile sur toile, 118 × 209 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

« Ce tableau que Votre Excellence connaît, qui lui a été donné par un Vénitien, et qui représente une femme au *putto*, qui a été très loué par messire Giulio »⁹⁶

La cinquième des œuvres mentionnées, qui aurait été offerte au duc par un Vénitien, est difficile à identifier. Comme il s'agit d'une « *donna con quello puttino* », ce tableau peut sans aucun doute être rattaché à la tradition des tableaux d'amour vénitiens, les « *Liebesbilder* » pour reprendre l'expression de Giovanni Morelli⁹⁷. La *Vénus de Dresde* comportait précisément un « *puttino* », bien que celui-ci ait été retiré par la suite. Il s'agit de l'œuvre type d'un genre qui a connu un grand succès à la Renaissance et au-delà⁹⁸. Dans la lignée de Giorgione, on trouve bien sûr la *Vénus d'Urbino* de Titien, dont la figure principale, « sortie du moule » de la *Vénus de Dresde*, a été qualifiée de « *donna nuda* » par le duc Guidobaldo

⁹⁶ « quello quadro che sa vostra excellentia, che già li donò uno venetiano a vostra excellentia, de quella donna con quello puttino, quale è molto lodato da messer Iulio ».

⁹⁷ MORELLI 1891, 288-289.

⁹⁸ Sur la *Vénus de Dresde*, Cf. un aperçu des contributions consultées in : CORPATAUX 2013. Cf. aussi : PRATER 2002 ; CAT. Expo. *Vénus dévoilée* 2003.

della Rovere (1538)⁹⁹. Bien que « *putto* » se réfère normalement à la représentation d'êtres intelligibles et incorporels, tels que les *spiritelli*, l'expression se rapporte également à un enfant (« *bambino* », « *fanciullo* »)¹⁰⁰. L'ambiguïté du langage répond à la polysémie de l'art lui-même, où le *putto* peut recevoir, selon le contexte, une identité aussi bien profane (Cupidon, Éros ou Antéros, les « *spiritelli* », etc.) que sacrée (l'enfant Jésus, saint Jean-Baptiste, etc.)¹⁰¹. On peut le constater chez Vasari, mais aussi dans des inventaires contemporains et dans la *Notizia d'opere del disegno* de Marcantonio Michiel, où l'on trouve par exemple l'expression suivante pour une Madone à l'Enfant dans la maison de Pietro Bembo : « *Nostra Donna que presenta il puttino* »¹⁰². Une Madone est en effet systématiquement appelée « *Nostra Donna* » (Notre-Dame)¹⁰³.

La question se pose à nouveau de savoir pourquoi le nom de l'artiste est passé sous silence. Peut-être n'était-il pas connu de Calandra. Si l'œuvre citée par Calandra avait été de Titien, nous nous attacherions à croire que Calandra aurait probablement donné le nom de l'artiste, à l'instar du portrait de Federico II Gonzaga et, par la suite, du *Saint Jérôme*. Il s'agissait donc peut-être d'un autre émule de Giorgione. Ce qui importe en fin de compte, c'est que le donateur semble ici primer sur l'auteur, soit par défaut, soit avec une certaine intention. Il s'agit donc d'une Vénus avec Cupidon, offerte par un Vénitien et tenue en haute estime par Giulio Romano. Donnons encore quelques exemples de toiles qui correspondraient à la description de Calandra. Dans les années 1520-1530, de nombreuses représentations de nus féminins couchés dans un paysage ont vu le jour, comme la *Vénus avec Cupidon dans un paysage* de Palma Vecchio (vers 1522-1524, fig. 15) ou la *Vénus endormie* de Savoldo

(vers 1523)¹⁰⁴. Il convient de noter que cette dernière œuvre, mais sans Cupidon, a peut-être été répertoriée par Michiel au-dessus du lit d'Andrea Odoni, marchand et collectionneur vénitien, bien que l'auteur la décrive comme vue de dos : « *La nuda grande destesa da driedo el letto fu de man de Hieronimo Sauoldo Bressano* »¹⁰⁵. Une Vénus avait donc bien sa place dans un contexte matrimonial, que ce soit dans une famille noble ou, comme ici, chez un *cittadino*¹⁰⁶.

« Une très belle peinture
à l'huile de saint Jérôme
faite en Flandre, que Votre
Excellence a achetée et qui
est belle »¹⁰⁷

Comme sa mère Isabella d'Este et de nombreux autres collectionneurs du nord de l'Italie¹⁰⁸, en particulier à Venise, Federico II Gonzaga avait un goût prononcé pour la peinture flamande¹⁰⁹. Bien qu'il n'ait pas été possible d'identifier le tableau en question, on sait que les contacts de Federico avec la cité des Doges étaient bien assurés par des ambassadeurs et l'Aretino¹¹⁰. La *Vénus* mentionnée plus haut était le cadeau d'un vénitien. C'est encore à Venise que Michiel recense « dans la maison de

⁹⁹ Sur la *Vénus d'Urbino*, la bibliographie est considérable. Cf. avec bibliographie : GOFFEN 1997 ; GOFFEN 1997b ; HIMMEL 2000 ; ARASSE 2000, 123-173 ; CAT. Expo. *Vénus dévoilée* 2003 ; STOICHITA 2008b ; PARDO 1995.

¹⁰⁰ Sur les ambiguïtés entre « *putto* » et « *spiritello* » : PFISTERER 2002b, 133-183.

¹⁰¹ Sur le « *putto* » à la Renaissance : DEMPSEY 2001.

¹⁰² MICHIEL 2000, 30. D'autres exemples aux pages 31, 37, 49, 51.

¹⁰³ Pour d'autres inventaires : AIKEMA 2005, 129-130.

¹⁰⁴ Savoldo, *Vénus endormie*, vers 1523, huile sur toile, 130 × 213 cm, Rome, Galleria Borghese.

¹⁰⁵ MICHIEL 2000, 52.

¹⁰⁶ SCHMITTER 2007, 297.

¹⁰⁷ « uno bellissimo quadro di uno santo Hieronymo, fatto in Fiandra a olio, che già comprò vostra eccellentia, quale è bello ».

¹⁰⁸ Sur les collections d'art en Italie du Nord : AIKEMA 2005. Sur les collections privées à Mantoue : REBECCHINI 2002.

¹⁰⁹ Sur le goût de Federico II Gonzaga pour les primitifs flamands : BROWN 1981.

¹¹⁰ BODART 1998. Sur l'Arétin et les Gonzague : LUZIO 1888.

Messer Antonio Pasqualino », l'un des *Saint Jérôme* les plus célèbres d'Antonello da Messina¹¹¹ :

Le petit tableau de saint Jérôme lisant dans son studio, en robe de cardinal, est considéré par certains comme étant l'œuvre d'Antonello da Messina. D'autres pensent que la figure a été refaite par Giacometto Veneziano, mais la grande majorité, et plus vraisemblablement, l'attribue à Giances [diminutif de Johannes, il pourrait donc s'agir de Jan Van Eyck ou de Hans Memling] ou [ou « c'est-à-dire », en fonction de l'hypothèse retenue] à Memling l'ancien peintre de l'ouest [flamand] ; et ainsi il montre cette manière, bien que le visage soit fini dans le style italien, de sorte qu'il semble être de la main de Jacometto. Les bâtiments sont dans le style de l'ouest [flamand] le petit paysage est naturel, détaillé et raffiné, et peut être vu à travers une fenêtre et au-delà de la porte de la porte du studio. Un paon, une perdrix bartavelle et une bassine de barbier sont notoirement représentés. Sur le pupitre se trouve simulée une lettre attachée ouverte, qui semble contenir le nom du maître, et pourtant, si vous regardez de près, elle ne contient aucune lettre, elle est complètement feinte. Et pourtant, elle a son effet, et l'ensemble de l'œuvre – en termes de finesse, de couleur, de conception, de force et de relief – est parfait¹¹².

Michiel, « peut-être le connaisseur le plus admirable de la première moitié du XVI^e siècle »¹¹³, décrit avec finesse le petit tableau aujourd'hui conservé à Londres. Doté d'un goût cultivé, il est également nuancé quant à l'attribution. Michiel penche plutôt pour Jan Van Eyck ou Memling que pour Antonello da Messina. Les deux

artistes ont effectivement peint des *Saints Jérôme*¹¹⁴, un thème très répandu à l'époque tant au nord des Alpes qu'en Italie.

Revenons à la lettre de Calandra. Ce dernier relève ici particulièrement la beauté de l'œuvre : « *quale è bello* ». Que de conscience dans le choix des œuvres : beauté, qualité et diversité stylistique ! Autre remarque : « *Uno santo Hieronymo* » laisse planer un doute : S'agit-il d'un *Saint Jérôme* en plein air ou dans un *studiolo* ? Dans les deux cas, l'enjeu est de taille. Dans le premier cas, la peinture, qui s'ouvre sur un paysage imaginaire où l'âme peut se ressourcer, contrasterait avec le lieu d'exposition, qui se trouve à l'intérieur du *Castello*. Mais un *Saint Jérôme* représenté dans son *studiolo* créerait une affinité avec les *camere* voisines comme les *studioli* et les chambres à coucher, situées traditionnellement à proximité¹¹⁵. Quoi qu'il en soit, le *Saint Jérôme* de Federico est mentionné en dernier dans l'énumération des œuvres de la Chambre des Armes, ce qui lui confère de facto une fonction de pivot pour la suite de la lettre.

« Comme ces tableaux que Mantegna a peints du Christ en raccourci »¹¹⁶

Avec l'évocation de cette septième œuvre, nous entrons dans l'une des pièces les plus privées du *Castello* : « Dans le cabinet où logera la très illustre Duchesse »¹¹⁷. L'expression « *como quelli* » suggère un plus grand nombre de tableaux que les quatre mentionnés, qui doivent encore être brièvement abordés dans les

¹¹¹ Antonello da Messina, *Saint Jérôme dans son étude*, vers 1475-1476, huile sur tilleul, 46 x 36 cm, Londres, The National Gallery.

¹¹² « El quadretto del S. Hieronimo che nel studio legge, in abito cardinesco, alcuni credono chel s'ii stato de mano de Antonello da Messina. Altri credono che la figura s'ii stata rifatta da Jacometto Venitiano ma li piu, e piu uerisimilmente, l'atribuiscono a Giances, ouer al Memelin pittor antico Ponentino; et cusi mostra quella maniera, benchè el uolto è finito alla italiana; sicche pare de man de Jacometto. Li edificii sono alla Ponentina, el paesetto è naturale, minuto et finito, et si uede oltra una finestra, et oltra la porta del studio. lui sono ritratti un pavone, un cotorno et un bacil da barbiero expressamente. Nel scabello vi è finta una letterina attaccata aperta, che pare contener el nome del maestro, et nondimeno, se si riguarda sottilmente appresso, non contiene letra alcuna, ma è tutta finta. Et pur fuggie, et tutta lopera per sottilita, colori, disegno, forza et rileno [sic], è perfeta. » MICHIEL 2000, 56. Tr. fr. Giorgia Sassi.

¹¹³ ZERNER/KLEIN 1966, 25.

¹¹⁴ Par exemple : Hans Memling, *La pénitence de saint Jérôme*, 1485-1490, huile sur panneau, 87,8 x 59,1 cm, Bâle, Kunstmuseum ; Jan van Eyck, *Saint Jérôme*, 1442, huile sur papier de lin collé sur papier de chêne, 20 x 12,5 cm, Detroit, Institute of Arts.

¹¹⁵ LIEBENWEIN 1977, 128.

¹¹⁶ « como quelli quadri che fece il Mantegna de quello Christo ch'è in scurto ».

¹¹⁷ « camarino dove alogiarà la illustrissima signora duchessa ».



Fig. 16. Andrea Mantegna, *Christ mort*, autour de 1490, tempera probablement à la colle sur toile, 68 × 81 cm, Milan, Pinacoteca di Brera.

sections restantes. Ici, le *quadro* est probablement une seconde version, perdue, du *Christ mort* de Mantegna, aujourd'hui conservé à Milan (fig. 16)¹¹⁸. Comment comprendre alors la présence d'un Christ, mort de surcroît, dans un contexte nuptial ? Comment l'image peut-elle avoir ici une influence concrète sur la conception d'enfants ? Considérons par exemple, dans la célèbre version milanaise, la représentation réaliste des pieds du Christ avec les saintes plaies qui apparaissent au premier plan en direction du « spectateur », ce qui constitue une transgression spectaculaire de la frontière esthétique marquée par les limites de la pierre d'onction. Le point de vue en raccourci¹¹⁹ (Calandra lui-même utilise l'expression « *in scurto* ») accentue les caractéristiques d'un corps sans vie, partiellement recouvert par les plis serrés du suaire. Les figures de Marie et de Jean en lamentation inspirent la compassion. Il s'agit à la fois d'une image de dévotion privée et d'une œuvre visant à un accomplissement artistique. Pour Mantegna lui-même, il s'agissait sans doute d'une œuvre dans laquelle il devait faire preuve de tout son savoir-faire : naturalisme, représentation d'un corps – mort – dans une position inattendue, etc. La valeur stylistique, esthétique et technique de l'œuvre dans la perception que l'on pouvait en avoir, se manifeste encore plus clairement si l'on considère qu'elle faisait ici partie d'une série d'œuvres réalisées par les artistes les plus prestigieux de l'époque : Raphaël, Titien, Léonard de Vinci, etc. C'est donc assurément pour la beauté de sa conception et de son exécution, un aspect essentiel de son efficacité, que l'œuvre de Mantegna a été intégrée à ce « mini-panthéon ».

En même temps, cette dimension méta-artistique va de pair avec une autre fonction, plus iconologique. La présence d'un Christ mort est justifiée par le fait

que, pour l'Église, la vraie vie découle précisément de la mort du Christ, de ses souffrances et de ses plaies. L'efficacité du thème peut être comprise à la lumière de la foi catholique vécue par les baptisés de l'époque et en particulier par les seigneurs d'Italie, dont faisaient partie les Gonzague. En se concentrant sur Lui, on renaît à la vie éternelle :

Comme Moïse éleva le serpent dans le désert, ainsi faut-il que soit élevé le Fils de l'homme, afin que quiconque croit ait en lui la vie éternelle. Car Dieu a tant aimé le monde qu'il a donné son Fils, l'Unique-Engendré, afin que quiconque croit en lui ne se perde pas, mais ait la vie éternelle. Car Dieu n'a pas envoyé le Fils dans le monde pour juger le monde, mais pour que le monde soit sauvé par son entremise. (Jn 3,14-16)

Le serpent d'airain auquel Jésus fait référence nous montre comment, dans la tradition judéo-chrétienne, les œuvres pouvaient être dotées d'un véritable pouvoir, en l'occurrence celui de guérir. Dans la fresque d'un pendentif de la chapelle Sixtine, Michel-Ange nous a laissé une représentation éloquente des malades guéris par le serpent d'airain. Il convient de citer pour mémoire le passage de l'Ancien Testament :

Dieu envoya alors contre le peuple les serpents brûlants, dont la morsure fit périr beaucoup de monde en Israël. Le peuple vint dire à Moïse : « Nous avons péché en parlant contre Yahvé et contre toi. Intercède auprès de Yahvé pour qu'il éloigne de nous ces serpents. » Moïse intercédait pour le peuple et Yahvé lui répondit : « Façonne-toi un Brûlant que tu placeras sur un étendard. Quiconque aura été mordu et le regardera restera en vie. » Moïse façonna donc un serpent d'airain qu'il plaça sur l'étendard, et si un homme était mordu par quelque serpent, il regardait le serpent d'airain et restait en vie. (Nb 21, 6-9)

Avec Jésus, nous sommes déjà *sub gratia*. Or, les interactions entre vie, mort et procréation dans et par le Sauveur crucifié à Mantoue prennent d'autant plus de relief que cette renaissance d'en haut s'accompagne, dans le même évangile de Jean, d'une métaphore biologique :

¹¹⁸ Sur le *Christ mort* de Mantegna : LIGHTBOWN 1986, 136-138 et cat. no 23, 421-423 ; STEINBERG 1987, 64 ; DE NICOLÒ SALMAZO 1997, 96-97 ; KRÜGER 2001, 82-84 ; BANDERA 2013. Sur le *Christ mort* cité par Calandra : CAT. Expo. *Splendours of the Gonzaga* 1981, 123-124 ; AGOSTI 1995, 75-76, note 15 ; REBECCHINI 2002, 58 ; CAT. Expo. *Gonzaga – la Celeste Galeria* 2002, 195-196.

¹¹⁹ Sur le « raccourci » : BAXANDALL 1985, 220-223.

« En vérité, en vérité, je te le dis, à moins de naître de nouveau, nul ne peut voir le Royaume de Dieu. » Nicodème lui dit : « Comment un homme peut-il naître, étant vieux ? Peut-il une seconde fois entrer dans le sein de sa mère et naître ? » Jésus répondit : « En vérité, en vérité, je te le dis, à moins de naître d'eau et d'Esprit, nul ne peut entrer dans le Royaume de Dieu. Ce qui est né de la chair est chair, ce qui est né de l'Esprit est esprit. Ne t'étonne pas, si je t'ai dit : Il vous faut naître d'en haut. Le vent souffle où il veut et tu entends sa voix, mais tu ne sais pas d'où il vient ni où il va. Ainsi en est-il de quiconque est né de l'Esprit. » (Jn, 3, 3-8)

« Celui de saint Jérôme par messire Titien »¹²⁰

« *Quello santo Hieronymo de messer Titiano* » : il s'agit probablement du magnifique *Saint Jérôme* qui se trouve au Louvre (fig. 17)¹²¹. Nous avons ici un exemple représentatif d'une peinture qui permet aux fidèles de vénérer un saint et de s'identifier à lui dans l'imitation du Christ. Saint Jérôme se trouve au centre de l'image et dirige son regard vers un crucifix à peine perceptible sur la droite. Cette scène s'inscrit dans un paysage somptueux avec une source d'eau qui s'étend jusqu'au premier plan à droite. Le chapeau de cardinal et la Vulgate sont déposés autour du rocher pour laisser place au corps de l'ascète, à genoux, méditant et faisant pénitence. Cet extraordinaire nocturne est probablement arrivé à Mantoue au début des années 1530. Entre autres choses, une lettre de Federico II Gonzaga à Titien datée du 5 mars 1531 soutient cette thèse :

Messire Titien etc. J'ai reçu le tableau de saint Jérôme que vous m'avez envoyé, ce qui me satisfait au plus haut point, donc je vous en suis très reconnaissant et je le garderai parmi mes choses les plus chères car c'est quelque chose de vraiment beau et qui doit être gardé très précieusement. Je ne sais pas quelles plus grandes qualités ou éloges je peux lui donner que de dire qu'il s'agit de l'œuvre du Titien, donc sous ce nom célèbre je le garderai avec la réputation qu'il mérite. Je vous remercie infiniment. Un autre plaisir que je voudrais recevoir de vous et que je ne désire pas moins que celui du Jérôme que j'ai tant désiré [...] ¹²².

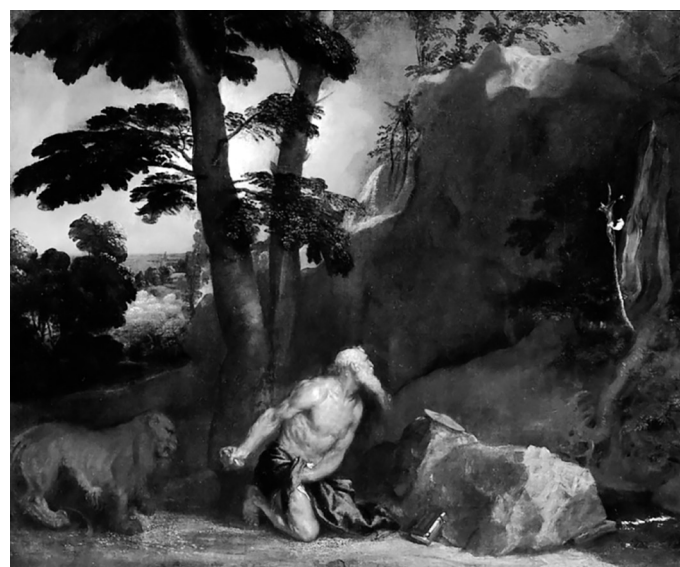


Fig. 17. Titien, *Saint Jérôme pénitent*, vers 1531, huile sur toile, 80 × 102 cm, Paris, Musée du Louvre.

Dans cette œuvre, Titien reprend le motif du paysage nocturne inauguré par Giorgione. L'un de ces tableaux est attesté par Marcantonio Michiel dans les collections

¹²⁰ « quello santo Hieronymo de messer Titiano ».

¹²¹ Sur le Saint Jérôme pénitent de Titien : WETHEY 1969, 133-135 ; CAT. Expo. *Le siècle de Titien* 1993, 517-518 ; AGOSTI 1995, 75-76, note 15 ; PEDROCCO 2000, 157 ; MORSELLI 2002, 203-204 ; CAT. Expo. *Gonzaga – la Celeste Galeria* 2002, 203-204.

¹²² « Messer Titiano etc. Ho receuto il quadro del Santo Hieronymo che me haveti mandato, quale mi satisfa summamente, però mi è gratissimo e lo terrò fra le cose mie più chare per essere cosa veramente bella e da tenere charissima. Io non so che maggior conditione o laude darli che dire che l'è opera de Titiano, però sotto questo celeberimo nome el terrò con quella reputatione che merita. Ve ne rengratio infinitamente. Un altro piacere vorrei da voi e questo desidero non meno che facessi el Hieronymo quale dessiderava summamente. [...] » Lettre de Federico II Gonzaga à Titien, 5 mars 1531, in : BODART 1998, 234. Tr. fr. Giorgia Sassi.

d'Andrea Odoni en 1532 : « *El San Hieronimo nudo che siede in un deserto al lume dell'aluna fu de mano de... ritratto da una tela de Zorzi da Castelfrancho* »¹²³. La mère de Federico était elle-même fascinée par ces nocturnes et avait essayé d'obtenir un tel tableau de Giorgione en 1523, avant d'en commander un directement à Titien dans le même style¹²⁴.

Le *Saint-Jérôme* de Titien est chronologiquement très proche du mariage. Peut-être cette commande s'inscrivait-elle déjà dans le projet d'un cabinet idéal où seraient rassemblées des œuvres de styles différents ? De ce point de vue, nous avons ici un pendant à la représentation du même saint par un peintre nordique aux fins d'une possible comparaison artistique, voire théologique. La comparaison de deux tableaux ayant le même sujet, mais peints par des artistes différents, était déjà une pratique de la mère de Federico. Par exemple, elle fit venir de Milan la *Dame à l'hermine* de Léonard de Vinci pour la comparer avec un portrait de Bellini, afin de déterminer lequel des deux peintres était le meilleur dans le genre du portrait¹²⁵.

« Celui que Messire Giulio a fait de sainte Catherine »¹²⁶

Cette œuvre semble avoir été perdue. Peut-être s'agit-il d'un *Mariage mystique de sainte Catherine* d'Alexandrie. Dans ce cas, il serait possible d'établir un lien avec un dessin de Giulio Romano conservé à Turin (fig. 18)¹²⁷. Au premier plan, on voit sainte Catherine avec son attribut traditionnel, la roue à pointes de fer, se faisant

passer un anneau autour du doigt par l'enfant Jésus qui s'accroche aux genoux de sa mère, la Vierge Marie. Le thème du mariage mystique et le statut ambivalent de cette composition, aux confins d'une *Sacra Conversazione*, avec saint Jérôme et saint François d'Assise, et d'une Sainte Famille, avec saint Joseph et peut-être sainte Anne, la mère de Marie, semblent être les éléments nécessaires pour en faire un tableau à caractère nuptial. Citons comme comparaison la *Grande Sainte Famille* de Raphaël (1517-1518), commandée comme cadeau pour la famille royale de France à l'occasion du mariage de Lorenzo di Piero de' Medici avec Madeleine de La Tour d'Auvergne. Par rapport à cette toile, qui présentait déjà une Sainte Famille élargie¹²⁸, la solution proposée par Giulio Romano une dizaine d'années plus tard est une version profondément reformulée. Le peintre retire Jean-Baptiste et sa mère Élisabeth et leur préfère Sainte Anne, la mère de Marie, ce qui met davantage l'accent sur la généalogie. Les figures de la *Sacra Conversazione* et de la *Sainte Famille* sont fortement entremêlées avec celles de sainte Catherine et d'autres saints, comme pour mieux souligner l'espoir d'une descendance à la fois physique et spirituelle.

« Celui de Léonard de Vinci que le Comte Nicolas a donné à Votre Excellence »¹²⁹

L'hypothèse qu'il s'agisse de la *Scapigliata* (1508 ?, fig. 19) est très séduisante¹³⁰. Le statut ambigu de cette œuvre oscille en effet entre étude et tableau, ce qui

¹²³ MICHIEL 2000, 52. Pour un résumé des hypothèses sur lesquelles je m'appuie ici : CAT. Expo. *Le siècle de Titien* 1993, 517-518.

¹²⁴ PORÇAL 1989.

¹²⁵ CAT. Expo. *La prima donna del mondo* 1994, 19.

¹²⁶ « quello che fece messer ludio di la santa Caterina ».

¹²⁷ Sur le Mariage mystique de sainte Catherine de Giulio Romano : HARTT 1981, 277. Le point sur les autres possibilités : AGOSTI 1995, 75-76, note 15.

¹²⁸ Raphaël, *La Grande Sainte Famille, dite la Sainte Famille de François I^{er}*, 1517-1518, huile sur bois transposée sur toile, 207 × 140 cm, Paris, Musée du Louvre. Sur la Grande Sainte Famille de Raphaël : OBERHUBER 1999, 219-220 ; LE FOLL 2012, 264-265.

¹²⁹ « quello di Leonardo Vinci che donò il conte Nicola a vostra excellentia ».

¹³⁰ Sur la *Scapigliata* : PEDRETTI 1983, 115-116 ; NAGEL 1993 ; AGOSTI 1995, 75-76, note 15 ; FORNARI SCHIANCHI 1998, 137 ; ARASSE 2003, 310-312.



Fig. 18. Giulio Romano, *Mariage mystique de sainte Catherine*, 1531, plume et lavis, 28,8 × 29,3 cm, Turin, Biblioteca Reale.



Fig. 19. Léonard de Vinci (?), *Tête de femme (La Scapigliata)*, vers 1508?, terre d'ombre, ombre verdie et rehauts de blanc sur bois, 24,7 × 21 cm, Parme, Galleria nazionale.

permettrait d'établir plusieurs parallèles aux confins de l'art et de la vie. Le visage, qui émerge dans une poétique du *sfumato* et du *non-finito*, correspond en effet admirablement à l'imaginaire de formes vivantes en devenir. L'identification de cette œuvre est cependant loin d'être évidente. Il pourrait aussi s'agir d'un *Tondo* perdu représentant la sainte Famille avec Jean-Baptiste enfant¹³¹. En passant sous silence le sujet du tableau de Léonard de Vinci, Calandra laisse entendre que l'œuvre en question était bien connue des deux correspondants, mais il révèle peut-être aussi que l'auteur de l'œuvre était alors plus important que le sujet lui-même, un peu comme dans une autre forme de déplacement, le pape prévalait

sur l'artiste qui le représentait. Les dons du comte Maffei, ici, et du « Vénitien », plus haut, participent d'un usage programmatique dans une société où les faveurs pouvaient être obtenues par des présents¹³². Federico II Gonzaga lui-même usa d'une vaste politique de dons à Charles Quint pour obtenir, entre autres, le titre de duc en 1530 et un parti matrimonial avantageux¹³³.

Quoi qu'il en soit, gardons à l'esprit l'insistance avec laquelle Isabella d'Este voulait « quelque chose » du même artiste, Léonard de Vinci¹³⁴. En clair, peu importe quoi, mais quelque chose de sa « main », tout comme le duc de Ferrare voulait quelque chose « de la main » de Michel-Ange. Voici ce qu'en disait Condivi :

Mais lorsque Michel-Ange voulut le quitter, le Duc lui dit en plaisantant : « Michel-Ange, tu es mon prisonnier. Si tu veux que je te laisse aller librement, il faut que tu promettes de me faire quelque chose de tes propres mains, absolument comme tu le voudras, que ce soit une sculpture ou une peinture ». Michel-Ange lui donna sa parole et retourna à Florence, et là, malgré le travail de défense des fortifications qui l'occupait, il commença un grand tableau qui représentait l'accouplement du cygne avec Leda, et montrait même l'œuf dont devaient sortir Castor et Pollux, en accord avec tout ce que nous pouvons lire dans les récits des auteurs anciens¹³⁵.

¹³² La question du « don » et des cadeaux diplomatiques revêt une importance particulière pour la compréhension des œuvres d'art. Sur l'art et la diplomatie à la Renaissance : ELAM 1988. Pour une approche plus globale du don et du contredon : MAUSS 2012 ; FAGGION/VERDON 2010. Le contexte nuptial est également affecté par le « don ». Au Moyen Âge, par exemple, « l'échange de menus cadeaux que se font des jeunes gens constituent aux yeux de l'Eglise des engagements de mariage aussi forts que les fiançailles religieuses qu'elle tente d'instaurer » KLAPISCH-ZUBER 1989, 325.

¹³³ Sur Federico II Gonzaga et Charles Quint : BODART 2005.

¹³⁴ CARTWRIGHT 1912, 183-184.

¹³⁵ « Ma dovendosi Michelagnolo partire, il Duca [Alfonso d'Este] motteggiando gli disse. Michelagnolo voi siate moi prigioniero. Se volete ch'io vi lasci libero, voglio che voi mi promettiate di farmi qualche cosa di vostra mano, come ben vi viene, sia quel che si voglia, scultura o pittura. Promesse Michelagnolo, et tornato à Firenze con tutto che nel munir la terra molto occupato fusse, tuttavia principiò un quadrono da sala, rappresentando il concubito del Cygno con Leda, et appresso il parto del uova, di che nacquer Castore et Poluce, secondo che nelle favole delli antichi scritto[ri] si legge. » CONDIVI 2015, 31. Tr. fr. : Condivi 2006, 134.

¹³¹ EIDELBERG/ROWLANDS 1994, 239 et 280, note 211 ; REBECCHINI 2002, 57-58.

Placées dans un espace dynastique, les dix *quadri* mentionnés par Calandra ont des fonctions codifiées selon des traditions anciennes liées aux *cassoni* et aux *spalliere*. Les œuvres exposées dans ces *camere* hautement symboliques sont de facto chargées de questions anthropologiques au croisement de l'art et de la vie, de la création et de la génération, et ce, à une époque où la conscience artistique des peintres et des collectionneurs s'étend de manière particulière à des questions d'auto-projection. La réunion dans les appartements de la Paleologa de peintures de différents artistes, aux thèmes et aux genres variés, laisse apparaître un fonds d'idées et de paradigmes sous-jacents, à comprendre dans le cadre d'un imaginaire plus large.

À cette époque en effet, il était courant de réunir des œuvres de styles différents. Il existe de nombreux exemples, des plus modestes aux plus prestigieux, qui attestent de la réunion dans un même espace, à caractère plus ou moins privé, des œuvres de plusieurs artistes sur différents thèmes. L'inventaire des Médicis de 1492, où les questions iconographiques et stylistiques se répondent et même se recoupent, témoigne de cette diversité à une échelle sans doute inégalée¹³⁶. Ainsi, une sculpture n'était pas seulement une *Vierge à l'Enfant*, mais une Vierge à l'Enfant « de la main de Donato »¹³⁷. « *Maniera* » a la même racine étymologique que « *mano* », main¹³⁸. Baldassare Castiglione, dans son *Libro del Cortegiano* de 1528, reconnaît à chaque artiste, malgré ses différences, la plus grande perfection dans son propre style, sans que rien ne lui manque :

Vous voyez qu'en peinture Léonard de Vinci, Mantegna, Raphaël, Michel-Ange, Georgio da Castelfranco, sont très excellents, et néanmoins ils sont tous différents entre eux dans leur façon de peindre, de sorte que rien ne semble manquer à

aucun d'eux dans leur manière, parce que chacun est connu comme très parfait dans son style » (I, 37)¹³⁹.

Les collections d'Isabella d'Este sont un exemple éloquent de cette considération des œuvres pour leur perfection dans tel ou tel style particulier. Les collections vénitiennes présentent également une coprésence d'œuvres de plusieurs artistes. De nombreux cas sont répertoriés dans la *Notizia d'opere del disegno* de Michiel, entre autres la « *Casa de M. Andrea di Oddoni, 1532* », dont voici un petit extrait :

Dans la chambre du dessus. La peinture à l'huile des deux demi-figures d'une jeune femme et d'une vieille femme de dos, de la main de Jacomo Palma. Le portrait à l'huile en demi-figure de M. Andrea contemplant les anciens fragments de marbre, de la main de Lorenzo Lotto. Le tableau de Notre-Dame dans un paysage, avec le Christ Enfant Saint Jean[-Baptiste] enfant, et S[ainte]... de la main de Titien. Les coffres dans lesdites pièces, le lit et les portes ont été peints par Stefano, disciple du Titien. Le grand nu couché de dos au-dessus du lit, de la main de Geronimo Savoldo Bresciano. Les nombreuses figures en bronze sont modernes, de la main de différents maîtres¹⁴⁰.

Notons également que Federico II Gonzaga a placé côte à côte Mantegna, Titien, Raphaël, Léonard de Vinci, Giulio Romano, etc., ce qui semble renfermer discrètement

¹³⁶ STAPLEFORD 2013.

¹³⁷ MOTTURE/SYSON 2006, 280.

¹³⁸ Sur les rapports entre *mano* et *maniera* : GROSS 1976 ; SAUERLÄNDER 1983 ; LINK-HEER 2000 ; LÖHR 2008.

¹³⁹ « Eccovi che nella pittura sono eccellentissimi Leonardo Vincio, il Mantegna, Raffaello, Michel Angelo, Giorgio da Castel Franco: nientedimeno, tutti son tra sé nel far dissimili; di modo che ad alcun di loro non par che manchi cosa alcuna in quella maniera, perché si conosce ciascun nel suo stilo esser perfettissimo. » CASTIGLIONE 1998, 80. Tr. fr. : CASTIGLIONE 1991, 73. Sur le style : SAUERLÄNDER 1983, ici 257-258. Cf. pour d'autres sources textuelles, de Pétrarque à Vasari, sur la conscience d'une pluralité des styles : PFISTERER 2002, 242-252.

¹⁴⁰ « [...] In la camera de sopra. / El quadro delle due meze figure de una giouine et una vecchia da driedo, a oglio, fu de man de Jacomo Palma. / El retratto de esso M. Andrea a oglio, meza figura, che contempla li fragmenti marmorei antichi fu de man de Lorenzo Lotto. / El quadro della nostra donna nel paese, cun el Christo fanziullo et S. Giovan fanziullo, et S(anta)... fu de mano de Titiano. / Le casse in ditta camera, la lettiera et porte furono dipinte da Stephano discipulo di Titiano. / La nuda grande destesa da driedo el letto fu de man de Hieronimo Sauoldo Bressano. / Le molte figurette de bronzo, sono moderne de man de diuersi maestri. [...] » MICHIEL 2000, 51-52, ici 52. Tr. fr. Giorgia Sassi. Sur Andrea Odoni et ses collections : FLETCHER 1981 ; SCHMITTER 2007.

mais sensiblement les germes de l'*Idea del Tempio della Pittura* de Lomazzo (1590) aux sept colonnes et aux sept artistes : Michel-Ange, Gaudenzio Ferrari, Polydore de Caravage, Léonard de Vinci, Raphaël, Titien, Mantegna¹⁴¹. Par analogie, la chambre nuptiale du couple ducal se présente en soi comme un petit « temple de la peinture », un écrin destiné à imprégner l'âme et l'imaginaire des futurs parents.

Un passage du *Tempio* confère aux artistes le statut d'élus qui verront des mystères cachés :

Plus haut sur le même plafond il y aura les sept divisions de la figuration, s'étendant jusqu'à l'ouverture d'où vient la lumière qui éclaire tout le Temple. Mais bien que celui-ci soit clair et lumineux, il peut être vu seulement par qui est doué de ce don divin qui s'attache uniquement aux hommes qui sont nés avec cet art, c'est-à-dire à ceux qui ne l'ont pas acquis par l'étude seule, mais en ont reçu le privilège insigne par la nature elle-même. Je ne veux pas dire par là que cette Image de mon Temple ne puisse pas plaire à tous, mais j'affirme, et suis certain qu'on me l'accordera, que ceux-là seuls que j'ai nommés pénétreront bien avant en elle, et en verront les mystères cachés, parce qu'ils ont les mains très promptes au service de leur esprit¹⁴².

La main et l'esprit sont ici aussi interconnectés, mais l'idée d'une synthèse artificielle au niveau de l'esprit semble prévaloir. Le dernier chapitre du traité de Lomazzo, intitulé « De la définition de la peinture et des honneurs accordés à ses maîtres par les rois et les princes »¹⁴³, opère une transition significative entre cette

construction idéale et la réalité concrète de la réunion d'œuvres dans de véritables collections :

Mais cela n'a cependant jamais empêché nos princes d'élever et d'honorer les peintres modernes, comme le firent jadis les princes antiques de toutes les nations pour les peintres de leurs temps. On peut se rendre compte de cela d'après les différentes galeries que l'on voit à présent chez plusieurs princes, et notamment chez le plus grand qui soit de nos jours par l'étendue des états et par la piété et par les vertus héroïques, je veux dire le roi Très Catholique Philippe, fils du grand Charles-Quint et héritier, non seulement de son royaume, mais aussi de ses vertus. Sa galerie comprend les œuvres de ces grands artistes dont elles manifestent l'excellence par le monde entier, rendant leur nom illustre et immortel¹⁴⁴.

Le recours à l'exemple de Philippe II à la fin de l'*Idea* fait système avec la dédicace de l'*Idea* au même roi : « *All invittissimo epotentissimo signore il re Filippo d'Austria mio Signore* ». Ainsi, la synchronicité de l'*Idea* dans l'évocation des artistes et des styles trouve son pendant, si ce n'est l'une de ses racines, dans le rassemblement réel de peintures de différents maîtres.

Or, ce que les artistes, les collectionneurs au sens large et tout « spectateur » avaient en commun, ce sont l'âme et l'esprit, le *sensus communis* ou *imaginativus*, dans lequel les sens externes pouvaient se mêler aux images internes de la mémoire, selon des idées qui prévalaient à la Renaissance, malgré des différences de conception d'un philosophe ou d'un artiste à l'autre¹⁴⁵. Un dessin de Léonard de Vinci, par exemple (fig. 20, 1490-1493), présente trois ouvertures successives : (A) l'*impressiva* (récepteur d'impressions), (B) le *sensus communis* (coordination des informations sensorielles)

¹⁴¹ Cf. le résumé de : STOICHITA 1999, 142-143.

¹⁴² « E più sù nel l'istesso cielo saranno le sette parti della forma sin al foro, là dove scende la luce che alluma tutto il tempio. Il quale, se ben così chiaro e luminoso, non può però esser veduto se non da chi è dotato di quel dono divino che accompagna solo quelli che sono nati con quest'arte, cioè che non l'hanno col studio solo acquistata, ma che ne furono dalla istessa natura segnalatamente privilegiati. Né però voglio dir io, che questa mia Idea non sia per piacere a tutti, ma dico ben, e so che mi si concederà, che solamente questi tali altamente penetreranno in lei e scorgeranno i misterii ascosti, sì come quelli che hanno le mani prontissime al servizio del suo ingegno. » LOMAZZO 1974, 105, tr. fr. 104.

¹⁴³ « Della definizione della pittura, e degli onori avuti a professori di quella da' re e principi ».

¹⁴⁴ « Ma non per questo restarono però mai i principi nostri d'inalzare et esaltare i pittori moderni, come già fecero i principi antichi di tutte le nazioni i pittori dei suoi tempi. Il che si può comprendere da diversi Musei, che ora si vedono di molti principi, massime del maggior che sia a questa età nostra per grandezza e di stati e di religione e di virtù eroiche, io dico il Catolico Re Filippo, figliuolo del gran Carlo Quinto et erede non solo dei suoi regni, ma anco delle virtù; ove sono raccolte le opere dei grandi artefici che a tutto il mondo fanno conta la loro eccellenza e rendono il nome loro famoso et immortale. » LOMAZZO 1974, 371, tr. fr. 370.

¹⁴⁵ Sur le « *sensus communis* » ou « *imaginativus* » : SUMMERS 1987, 71-109.

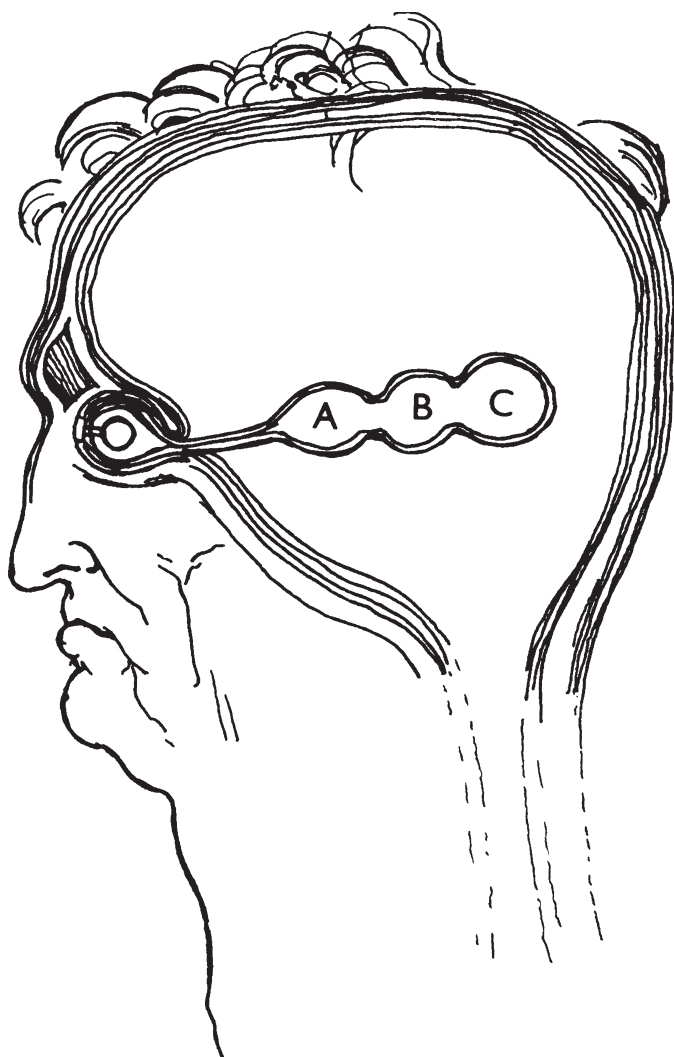


Fig. 20. Léonard de Vinci, *Étude anatomique des couches du cerveau et du cuir chevelu*, vers 1490-1493 (d'après : Kemp 2006, p. 109, fig. 15 ; pour le fac-simile : Zöllner 2007, p. 463, fig. 353).

avec la *fantasia* (imagination), l'intellect, le jugement, etc. (C) la *memoria* (mémoire). Une de ses notes sur le *paragone* entre peinture et poésie indique par ailleurs les particularités de la vue extérieure et son impact sur le *sensus communis* :

L'imagination ne voit pas aussi parfaitement que l'œil, parce que l'œil reçoit les images ou ressemblances des objets et leur

donne accès à la sensibilité d'où elles vont au sens commun qui les juge ; mais la représentation imaginée ne peut sortir du sens commun, si ce n'est pour être confiée à la mémoire, et là elle s'arrête et meurt si la chose imaginée n'est pas de grande qualité. C'est la situation où se trouve la poésie dans l'esprit ou l'imagination du poète qui invente les mêmes choses que le peintre et croit par là s'égaliser au peintre ; mais en réalité il en est très loin, comme nous venons de le montrer. Nous dirons donc avec raison que, dans le domaine des fictions, il y a entre peinture et poésie la même différence qu'entre un corps et l'ombre dérivée, ou même plus grande, car l'ombre de ce corps passe au moins par la vue pour accéder au sens commun, alors que sa forme imaginée ne passe nullement par elle mais se produit dans l'œil intérieur. Quelle différence entre le fait d'imaginer une lumière dans l'œil intérieur, et la vision effective en dehors des ténèbres ! (C.U. 5v. – 6v. – MCM 23)¹⁴⁶

D'autres modèles avaient cours à la Renaissance. Dans une gravure des cinq sens du *Congestorium artificiosae memoriae* de Johannes Host von Romberch (Venise, 1520)¹⁴⁷, par exemple, les cinq sens sont explicitement reliés au *sensus communis*, qui apparaît en premier dans le cerveau, suivi de *fantasia*, *imaginativa*, *vermior*, *estimativa*, *cogitativa* et *memorativa*, ces différentes

¹⁴⁶ « Non uede l'immaginazione cotal eccellentia, qual uede l'occhio, perchè l'occhio riceue le spetie, ouero similitudini de li obietti e dalli alla impressiua e da essa impressiua al senso comune et li è giudicata, ma la immaginazione non esce fuori da esso senso comune, se non in quanto essa uia alla memoria, e li si ferma e muore, se la cosa immaginata non è di molta eccellentia. et [sic] in questo caso si troua la poesia nella mente ouero immaginatura del poeta, il quale finge le medesime cose del pittore, per le quali fintioni egli uole equipararsi a esso pittore, ma in uero ei n'è molto remoto, come di sopra è dimostrato. Adonque in tal caso di finzione diremo con uerità esser tal proportionone dalla scientia della pittura alla poesia, qual è dal corpo alla sua ombra deriuatiua, et anchora maggiore proportionone, conciosiache l'ombra di tal corpo almeno entra per l'occhio al senso comune, ma la immaginazione di tale corpo non entra in esso senso, ma li nasce, nell' occhio tenebroso. o, che differentia è a immaginare tal luce in occhio tenebroso al uederla in atto fuori delle tenebre. » LÉONARD DE VINCI 1970, I, 52-53. Tr. fr. : LÉONARD DE VINCI 1987, 92. Sur les réflexions de Léonard relatives aux rapports entre vision et imagination : FEHRENBACH 2015.

¹⁴⁷ *Les Cinq sens*, in : Johannes Host von Romberch, *Congestorium artificiosae memoriae*, Venise, Giorgio Rusconi, 1520, in : STOICHITA 2008, p. 99.

zones étant perméables entre elles¹⁴⁸. Marsile Ficin considère l'imagination comme une forme intermédiaire entre l'âme et le corps, une conception qui gagnera en importance jusqu'à Giordano Bruno¹⁴⁹. Plus proche chronologiquement et géographiquement, Agrippa von Nettesheim définit cette forme intermédiaire comme suit :

Telle est l'âme humaine selon la doctrine des platoniciens. Elle procède immédiatement de Dieu et, par des intermédiaires ou moyens appropriés, elle est jointe au corps matériel. Dès sa descente du ciel, elle revêt un corps d'air que l'on appelle le véhicule éthéré de l'âme ou le char de l'âme. Cet intermédiaire, sur l'ordre de Dieu qui est le centre du monde, se trouve placé au milieu du corps, au centre du cœur humain. Elle descend là et, à partir de ce point, se répand dans tout le corps humain, dans toutes ses parties, dans tous ses membres. Lorsqu'elle joint son char à la chaleur naturelle, elle fait cette jonction par l'intermédiaire de la chaleur de l'esprit venue du cœur. Elle circule dans les humeurs, se communique aux membres et, bien qu'elle soit également proche de tous les membres, elle passe des uns aux autres se répandant de proche en proche. De même, la chaleur du feu approchée de l'air et de l'eau se communique à l'eau par l'intermédiaire de l'air. Nous voyons comment l'âme immortelle est enfermée dans un corps matériel et mortel par l'intermédiaire d'une petite enveloppe immortelle : le véhicule éthéré¹⁵⁰.

L'accrochage de dix tableaux dans un contexte nuptial révèle une interaction brûlante entre plusieurs facteurs qui nous incitent à explorer davantage les analogies entre l'esprit de l'artiste et celui du collectionneur. Au-delà de la perception, il existe également des parallèles dans l'activité de l'imagination et ses effets sur le corps, ce qui aura finalement un impact tant sur la création des artistes que sur la procréation des enfants. Les interactions métaphoriques qui découlent de ces affinités

particulières vont jusqu'à l'évocation des artistes comme parents et vice versa¹⁵¹.

En ce qui concerne Federico II Gonzaga, il est possible qu'il ait effectivement aspiré à une galerie idéale des « meilleurs artistes » avant son mariage, puisque l'on apprend par une correspondance de juin 1531 qu'il voulait même une œuvre de Michel-Ange¹⁵². L'absence de cet *Artista divino* dans la lettre de Calandra attire notre attention sur les différences inévitables entre une galerie rêvée et les œuvres effectivement réunies. Il s'agit donc ici d'une sélection qui n'est certainement pas (seulement) aléatoire et qui répond à une certaine « idée », mais qui est également limitée par des facteurs extérieurs. Il y a des portraits, un nu probablement couché (la « *donna con quello puttino* »), un *Christ mort*, deux *Saint-Jérôme*, etc. On trouve des enjeux iconographiques – multiples et variés – et des enjeux artistiques ; plusieurs artistes, plusieurs noms importants : Titien, Raphaël, Mantegna, Léonard de Vinci, Giulio Romano. Ce temple réel, tangible, physique ou historique au regard du contexte dans lequel il s'inscrit, nous révèle un imaginaire où l'art prend toute sa place dans la vie réelle des collectionneurs, grâce aux différents types de pouvoirs qui lui sont attribués, sans qu'il n'existe à notre connaissance de traité théorique sur le sujet. Mais les œuvres et leur disposition nous en disent toujours plus que toute autre source textuelle.

Peut-être Isabella d'Este avait-elle déjà cherché pour elle-même à s'entourer des œuvres des artistes les plus prestigieux de son temps, avec l'arrière-pensée de créer des espaces où la présence des artistes, à travers les différentes œuvres, pourrait exercer une influence sur sa *fantasia* lors des grossesses successives, afin de donner naissance à de beaux enfants, donc

¹⁴⁸ Sur les cinq sens dans la tradition occidentale : SCHRADER 1969 ; VINGE 1975 ; NORDENFALK 1985.

¹⁴⁹ Sur l'entité intermédiaire entre âme et corps : VERBEKE 1945 ; KLEIN 1970, 65-88.

¹⁵⁰ AGRIPPA 1982, III, 136. Cf. aussi : AGRIPPA 1981, II, 159.

¹⁵¹ Cf. chapitre IV.

¹⁵² Lettre de Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, à Francesco Gonzaga, ambasciatore mantovano, 16 juin 1531, in : FERRARI 1992, I, 393 et Lettre de Francesco Gonzaga, ambasciatore mantovano, à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, Rome, 24 juin 1531, in : FERRARI 1992, I, 396.

vertueux dans la pensée de l'époque¹⁵³. De ce point de vue également, l'environnement de la *Grotta* prend de plus en plus d'importance en 1531, d'autant que la marquise s'est très sérieusement impliquée dans l'aménagement de l'appartement de sa belle-fille, probablement aussi pour assurer la descendance de la maison Gonzague. À titre de comparaison, on peut également mentionner Alfonso d'Este, frère d'Isabella d'Este, qui souhaitait s'entourer des meilleurs artistes, notamment dans le cadre de ses *Bacchanales*, dont les dimensions dynastiques et procréatrices ont déjà été mises en évidence¹⁵⁴. Enfin, ce que Christiane Klapisch-Zuber dit de la « maison médiévale » se poursuit à la Renaissance : « Engendrer de bons héritiers, tel est bien le grand défi que les familles doivent relever à une époque où la mort frappe dur et souvent. Au cœur de la maison médiévale est la chambre, où la femme se tient, où elle travaille, conçoit, enfante, et où elle mourra. Nous en savons encore bien peu sur la vie biologique de la femme mariée, sur les effets qu'ont sur son corps et son comportement les fonctions qu'on lui assigne. Les sources sont hétérogènes, dispersées et fréquemment contradictoires. Du moins voit-on partout que son rôle dans la reproduction du groupe est celui qui suscite les discussions et les admonestations les plus fréquentes, les précautions et les louanges les plus grandes »¹⁵⁵. La lettre de Calandra permet de lever un voile sur cette chambre, à la fois mystérieuse et efficace, où l'artiste pouvait s'immiscer – sciemment ou à son insu – dans les rouages de la reproduction dynastique.

La croyance de l'époque en l'efficacité des images et de l'imagination dans un contexte nuptial et dynastique est une clé pour saisir quelque chose des nombreuses couches qui se sont cristallisées autour des différents types d'œuvres et de leurs dispositifs d'exposition. Tout cela,

le contenu, le style et la disposition des œuvres, pouvait contribuer à l'efficacité des images. Ces phénomènes parfois imperceptibles doivent être considérés à l'intersection de plusieurs facteurs : les pouvoirs de l'image en général¹⁵⁶, le pouvoir miraculeux des images chrétiennes¹⁵⁷ ou des talismans¹⁵⁸, les pouvoirs de l'image sur la génération et le rôle central de l'imagination dans ce processus de « transfert » des parents aux enfants¹⁵⁹, la tradition des *cassoni*¹⁶⁰, les théories sur l'embryon et les conceptions philosophiques et théologiques de la procréation¹⁶¹.

Pour cerner tous ces enjeux, un peu d'anthropologie au sens propre du terme : comment la personne était-elle définie et comment la transmission de la vie était-elle imaginée ?¹⁶² Une enluminure exceptionnelle représente un couple allongé dans un lit, tandis que la sainte Trinité, en haut à gauche, envoie l'animula – l'âme rationnelle représentée par un homoncule – vers la femme (vers 1490, fig. 21)¹⁶³. L'inscription sur le phylactère *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram* montre que la procréation est considérée comme une actualisation permanente de la création du premier homme. En d'autres termes, il s'agit d'une coopération avec Dieu, qui donne l'âme lorsque l'œuvre de chair est accomplie par les parents. Dans le même temps,

¹⁵³ Cf. CAMPBELL 2004, 102-107.

¹⁵⁴ Cf. COLANTUONO 2010 et MOREL 2014, 187-294. Une étude ponctuelle, déjà citée plus haut, sur la « multi-sensorialité » de l'une de ces œuvres est un complément nécessaire : STOICHITA 2008.

¹⁵⁵ KLAPISCH-ZUBER 1989, 327.

¹⁵⁶ BREDEKAMP 1995 ; FREEDBERG 1998 ; BREDEKAMP 2010 ; SCHOMBURG-SCHERFF 2000 ; SCHMITT 2002, 345-362 ; WOLF 2003 ; PRÉVOST 2003.

¹⁵⁷ RINGBOM 1997 ; BELTING 2006 ; BELTING 2007 ; GOLSENNE 2010. Cf. aussi les mécanismes de l'imprégnation dans l'imaginaire de la stigmatisation : DIDI-HUBERMAN 2007, 155-193 ; BELTING 2008.

¹⁵⁸ PICATRIX 2003.

¹⁵⁹ VARIOT 1891 ; MEUNIER 1940 ; WITTKOWER 1942 ; GOMBRICH 1948 ; STOICHITA 1978 ; OLRİK 1986/1987 ; GOUREVITCH 1987 ; REEVE 1989 ; ZAMBELLI 1991, 53-75 ; MCGRATH 1992 ; MILLER 1995 ; MUSACCHIO 1999, 125-147 ; FINUCCI 2001 ; DASEN 2002 ; GOUREVITCH 2003 ; MURPHY 2003, 161-193 ; MAIRE 2004 ; DASEN 2015, 153-177.

¹⁶⁰ STOICHITA 1978 ; KLAPISCH-ZUBER 1990, 220-224 ; ROSAND 1993 ; ARASSE 2000, 123-216.

¹⁶¹ BOYLAN 1984 ; BOYLAN 1986 ; NICKEL 1989 ; DUNSTAN 1990 ; PANCINO / D'YVOIRE 2006 ; CONGOURDEAU 2007 ; BRISSON 2008 ; MOREL 2009.

¹⁶² Sur l'embryologie médiévale : LAURENT 1989, 83-98 ; SCHMITT 1998 ; VAN DER LUGT 2004 ; VAN DER LUGT 2008.

¹⁶³ Sur cette enluminure : BASCHET 2000, 328-331 ; BASCHET 2000b, 12 ; COLIN-GOGUEL 2008, 140.

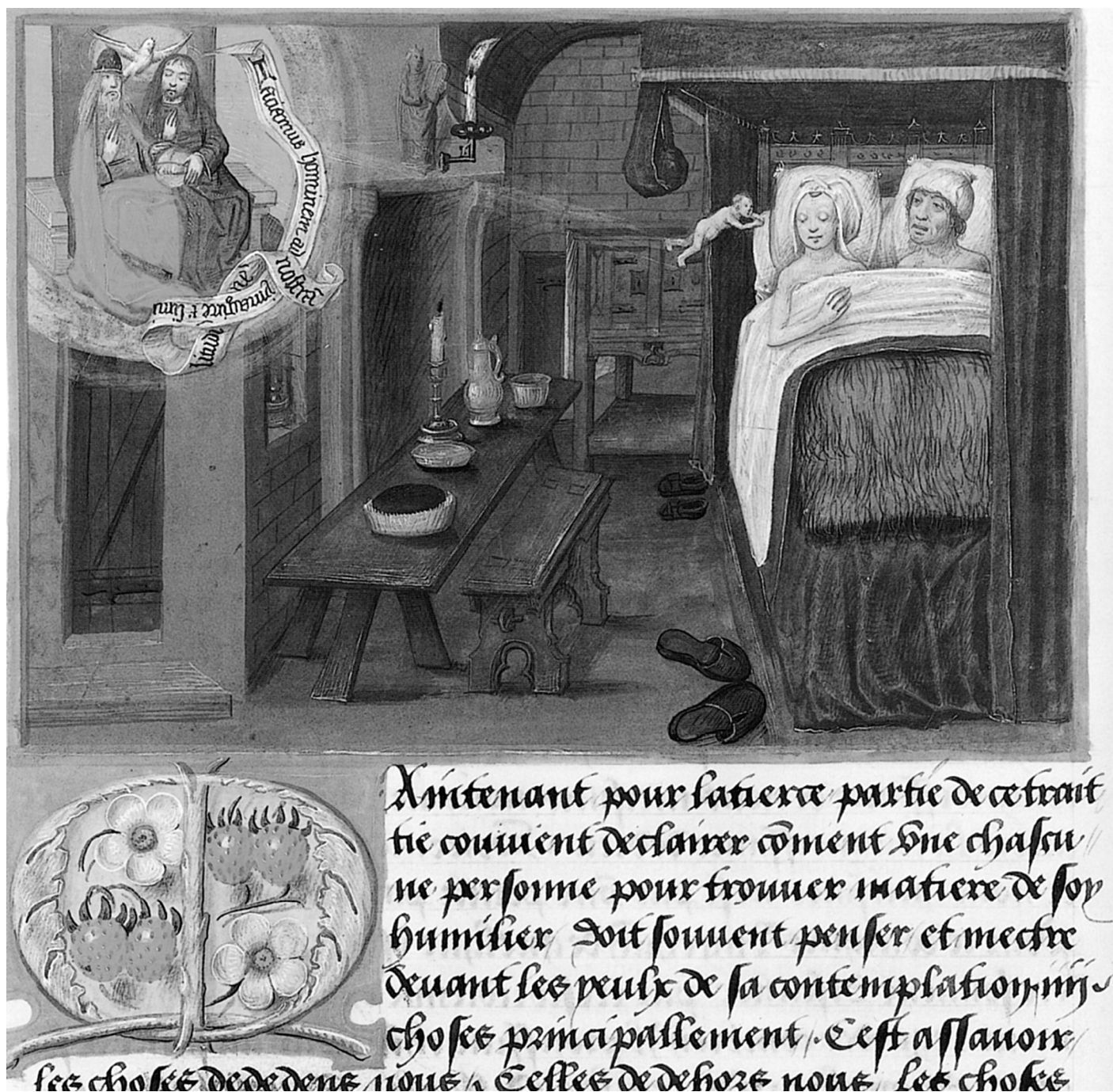


Fig. 21. Le couple, la Trinité et l'infusion de l'âme (détail), in : Recueil de dévotion pour Baudouin de Lannoy, chambellan à la cour de Bourgogne, vers 1490. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5206, f. 174.

la personne est considérée comme plus qu'une simple dualité de corps et d'âme. Les deux sont liés pour former un tout. En ce sens, Hildegard de Bingen décrit de manière impressionnante l'infusion de l'âme dans la quatrième vision de la première partie de son *Livre des visions* (1141-1151):

Et je vis une sorte de femme qui avait, en son ventre, comme une figure d'homme presque achevée. Et voici que, par une disposition secrète du Créateur suprême, cette même forme s'agita d'un mouvement de vie, si bien qu'une sorte de sphère de feu, qui n'avait aucun trait de corps humain, occupa le cœur de cette forme, toucha son cerveau et se répandit dans tous ses membres. Et ensuite, cette même forme d'homme, sortant ainsi vivifiée du ventre de la femme, reproduisit les mouvements que cette sphère produisait dans la forme de l'homme et, à leur suite, changea également sa couleur¹⁶⁴.

Dans *Les causes et les remèdes*, la même Hildegard revient sur l'interpénétration caractéristique de l'âme et de la chair:

L'âme répartit le suc de la nourriture dans le cerveau, le cœur, les soufflets du poumon, le foie et toutes les veines, fortifie par la force de leur chaleur l'estomac et les viscères qui portent la nourriture, pour qu'ils ne s'en aillent pas ici et là, mais demeurent à leur place. Puis l'âme se répand aussi dans les jambes, les fortifiant par son feu et soutenant tout ce qui est construit sur les jambes, tout comme une maison est fortifiée et soutenue par des piliers. Ensuite, elle pénètre dans les pieds et les parties des pieds, tout comme Dieu les a créées selon son plan (son écrit) parce que, de même que les pieds des colonnes soutiennent les colonnes, de même les pieds de l'homme soutiennent ses jambes. L'âme fortifie cette forme de corps, la vivifie et l'illumine, parce qu'elle est, même dans le corps, un feu flambant, de même qu'un

feu brille dans toute maison et dans tous ses recoins et qu'il éclaire la maison¹⁶⁵.

Les métaphores successives de la construction de la maison, de la colonne, des pieds de colonne, des piliers, etc. pour décrire la formation de l'embryon sous les effets de l'âme, donnent un poids supplémentaire au symbolisme de la « Maison » architecturale et dynastique en général, de la *Grotta* et du « *camarino dove alogiarà la illustrissima signora duchessa* » en particulier.

Cette idée d'extension de l'intérieur de la femme à ce qui l'entoure est rendue plus explicite par l'homme universel qui portait sur le monde et la génération un regard d'une sensibilité hors du commun. Léonard de Vinci nous a laissé en effet plusieurs écrits sur les affinités physiques et psychiques entre la mère et l'enfant à naître¹⁶⁶. La feuille d'où sont extraites ces notes contient plusieurs études anatomiques du fœtus dans l'utérus¹⁶⁷. D'autres notes y attirent l'attention sur les organes perméables qui permettent la transmission de la nourriture, du sang et de l'oxygène de la mère à l'enfant: « Comment les trois membranes de l'utérus sont reliées entre elles par les cotylédons¹⁶⁸ [...] Observez comment les veines principales de la mère passent dans l'utérus, puis dans le placenta et ensuite jusqu'à l'ombilic »¹⁶⁹. Enfin, toujours sur la même feuille, outre une évocation de l'impact des émotions de la mère sur l'enfant¹⁷⁰, Léonard ajoute une esquisse optique en bas à droite, ainsi que des notes qui se rapportent à la fois à la vision d'un objet en général

¹⁶⁴ HILDEGARD DE BINGEN 1996, 91-92. Cf. aussi le début de cette vision. Sur cette enluminure: SAURMA-JELTSCH 1998, 58-66; LAURENT 1989, commentaire de la fig. 10.

¹⁶⁵ Cet extrait couronne un long passage également significatif: Hildegard de Bingen 1997, 81-83. Sur ce passage et les « noces de l'âme et du corps » ou l'« infusion de l'âme »: LAURENT 1989, 91-98; BASCHET 2000b; BASCHET 2006, 591-594.

¹⁶⁶ Cf. Introduction.

¹⁶⁷ Léonard de Vinci, *Étude anatomique du fœtus dans l'utérus*, vers 1510, plume, lavis brun (deux tons) et craie rouge, 30,4 x 22 cm, Windsor Castle, Royal Library RL 19102r, in: ZÖLLNER 2007, p. 476, fig. 373. Sur l'embryologie de Léonard de Vinci: LAURENZA 2001, 95-126; LAURENZA 2009, 146-149.

¹⁶⁸ « Come l'j tre pannjchulj della matrice sicolegano insieme medjante li cotjlidony » LÉONARD DE VINCI 1978-1981, II, 774 (avec tr. all.). Tr. fr. Giorgia Sassi.

¹⁶⁹ « Vedjēno chome leuene maggiore della madre passino nella matrice eppoi nella secondjna e ppoi allonbellico » LÉONARD DE VINCI 1978-1981, II, 774 (avec tr. all.). Tr. fr. Giorgia Sassi.

¹⁷⁰ Cf. introduction.

et à la perception visuelle... de la peinture !¹⁷¹ Cette réunion d’écrits anatomiques, physiologiques et visuels sur une même feuille autour de plusieurs dessins d’un fœtus dans son utérus devient alors le symptôme tangible et explicite des croyances à « l’image féconde » à la Renaissance.

¹⁷¹ « Parce que la peinture vue avec deux yeux ne montrera pas un tel relief comme le relief vu avec deux yeux. Et pourquoi le tableau vu d’un seul œil percevra-t-il un relief comme le relief lui-même s’il possède les mêmes qualités d’ombre et de lumière » (« Perche la pittura veduta cō due ochi nō fia dijmostratrice dj tal rilievo come il rilievo veduto cō due ochi E perche la pittura veduta conū ochio porra dj rilievo come il propio rilievo aucte le medesime qualita dj lumj e dōbre – »), LÉONARD DE VINCI 1478-1519, II, 776 (avec tr. all.). Tr. fr. Giorgia Sassi.

CHAPITRE III

CADRES, MIROIRS, FENÊTRES

Et toutes les peintures susmentionnées ont été dorées et les bordures magnifiquement encadrées, ce qui est très beau à voir [...] six tableaux qui seront ornés et dorés [...] qui feront tous de belles parures dans ladite pièce [...]»¹.

Quelle est la teneur de la lettre du 28 octobre 1531 au regard des termes récurrents relatifs aux cadres et aux dorures : « *cornisamenti benissimo cornisati* », « *cornisati* », « *aconzati* », « *adorati* » ?² Bien que les cadres soient nombreux et souvent dorés à la Renaissance, il peut être utile d'étudier plus en détail les effets recherchés et aussi les effets probables de ces cadres et de ces dorures sur la perception des œuvres : « *che fanno bellissimo vedere* », « *faranno bello adornamento* ». Le superlatif « *benissimo* », « *bellissimo* », indique en outre combien les protagonistes – Isabella d'Este, Ippolito Calandra, Frederico II Gonzaga – étaient ambitieux dans l'aménagement de la *Camera delle Arme* et de la chambre privée de Margherita Paleologa. La répétition des expressions liées à la dorure et à l'encadrement témoigne d'un travail méticuleux de mise en scène pour un aménagement destiné à renforcer l'aura des œuvres, déjà prestigieuses en soi, et surtout à accentuer leur impact sur la nouvelle matrone des lieux. Le verbe « *adorare* » a ici le sens de « dorer » du latin « *aurare* », recouvrir d'une couche d'or³, et non « adorer » du latin « *orare* », mais

¹ « E tutti li sopraditti quadri sono stati adorati, li soi cornisamenti benissimo cornisati, che fanno bellissimo vedere. [...] sei quadri, quali tutti saranno benissimo aconzati et adorati [...] quali tutti faranno bello adornamento in ditta camara ». Extraits de la lettre déjà citée d'Ippolito Calandra à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, Mantoue, 28 octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 465. Tr. fr. Giorgia Sassi.

² Sur l'importance du cadre pour comprendre le « fonctionnement » des images : STOICHITA 1999.

³ Sur l'usage et les fonctions de la dorure à la Renaissance : KÖRNER 2006, 240-246 ; GOLSENNE 2010, 71-74.

il décrit un processus visant à faire ressortir les peintures avec un certain éclat et susciter ainsi l'admiration pour ces mêmes peintures. La conscience du cadre dans l'acte même de la perception est particulièrement exprimée dans le passage suivant : « *E tutti li sopraditti quadri sono stati adorati, li soi cornisamenti benissimo cornisati, che fanno bellissimo vedere* ». Les tableaux ont été dorés et dotés de somptueux cadres qui « font très beau à voir », non seulement les cadres, mais aussi les peintures.

L'accrochage des œuvres a donc été pensé et réalisé pour mettre en valeur les œuvres peintes et attirer l'attention des habitants et des visiteurs, en particulier celle du nouveau couple ducal⁴. Le cadre se place en deçà de l'œuvre tout en la prolongeant pour capter l'attention du « spectateur ». En même temps, il concentre et renforce les pouvoirs que l'image peut exercer sur ceux qui la regardent. Le cadre doré est donc investi d'une triple fonction, non seulement celle, traditionnelle, de délimiter le champ des peintures sélectionnées et d'attirer, mais aussi, en fin de compte, celle d'accroître l'efficacité des œuvres elles-mêmes. La succession et la coprésence de plusieurs cadres dorés dans une même pièce démultipliaient ainsi les interactions et les effets escomptés sur l'imagination de Federico II Gonzaga et Margherita Paleologa.

D'un point de vue esthétique et expressif, le cadre réel pouvait aussi accentuer ou prolonger certaines stratégies figuratives déjà présentes dans l'œuvre peinte. Par exemple dans le *Christ mort* en raccourci de Mantegna, avec les pieds qui semblent sortir du tableau, ou dans la *Vénus avec putto*, peut-être inspirée de la *Vénus de Dresde*, qui contient une large draperie au premier plan.

Dans ces exemples, le travail sur la frontière esthétique, et donc sur les limites peintes/fictives, pouvait être renforcé par le cadre réel qui se trouvait en deçà du tableau⁵. On se souvient également de la copie du portrait de Léon X, que Vasari a placé « dans un cadre identique » à l'original avant de l'envoyer à Mantoue, sans oublier le portrait de Margherita Paleologa par Giulio Romano, avec une robe de nœuds au premier plan et plusieurs embrasures successives au second plan. Le tableau de Léonard de Vinci – peut-être la *Scapigliata*, où l'auteur semblait avoir plus d'importance que le sujet – se voyait également enchâssé dans un cadre doré, ce qui pouvait encore renforcer son aura de « relique efficace ». Les encadrements permettaient donc de mettre en valeur une dimension particulière de l'œuvre tout en conférant une certaine harmonisation à l'ensemble de la collection. Enfin, la couleur or pouvait rappeler le blason des Gonzague et les dorures habituelles dont étaient dotés certains de leurs *cassoni*.

Aux confins de la forme et du contenu

Comment ces œuvres étaient-elles perçues précisément ? Certaines des conceptions philosophiques de l'époque sur la vision et la perception pourraient nous éclairer sur les raisons, sans doute diverses, plus ou moins subconscientes, qui ont présidé au soin apporté à la mise en scène de ces œuvres dans les appartements nuptiaux. En se basant sur des expressions récurrentes telles que « *che fanno bellissimo vedere* », nous avons constaté que l'entourage de Federico II Gonzaga accordait une réelle importance au regard. Pour mieux saisir l'efficacité des images qui en résulte, il convient donc de se familiariser avec les différentes théories du regard qui avaient cours

⁴ Un extrait de l'article fondateur de Meyer Schapiro sur les fonctions du cadre nous permet d'accéder au plus intime de ce mécanisme de perception : « Quand il est en saillie et qu'il enlève des tableaux avec des vues en perspective, le cadre fait reculer la surface du tableau et aide à creuser la vue ; il est comme l'encadrement d'une fenêtre par laquelle on voit un espace déployé derrière la vitre. Le cadre appartient à l'espace du spectateur plutôt qu'à l'espace illusionniste, tridimensionnel, qui se creuse dans ses limites. C'est un appareil fait pour attirer et centrer l'attention, placé entre le spectateur et l'image. » SCHAPIRO 1982, 12. En anglais : SCHAPIRO 1972/1973, 11. Sur l'importance du tableau et du cadre à l'aube des Temps Modernes, cf. : STOICHITA 1999 ; KRÜGER 2001.

⁵ Sur les cadres peints : STOICHITA 1999, 87-99.

à l'époque⁶. Issues de la tradition antique et médiévale, elles peuvent être regroupées selon deux tendances. D'un côté, on trouve le concept d'intromission, défini par des *simulacra* ou des *eidola* qui émanent de l'objet et pénètrent dans l'œil. Cette approche théorique a été renforcée à la suite d'Alhazen (vers 965-1039) après plusieurs expériences. D'autre part, il y a la théorie de l'émission, où la force active est attribuée au regard lui-même. Léonard de Vinci oscille entre ces deux modalités, bien qu'après 1492, il se tourne principalement vers l'intromission. Les yeux seraient envahis par des images appelées tantôt « *impressione* », « *forma* », « *eidola* » ou « *simulacra* »⁷.

Quelle que soit la définition du mode, il y a ensuite, comme on l'a vu, toujours le passage des images perçues au *sensus communis*, c'est-à-dire au sens commun qui est le siège de l'imagination⁸. C'est donc à partir de ce sens que pouvait s'opérer chez la femme une empreinte sur le fœtus. Or, seul le *sensus imaginativus* permet de comprendre comment non seulement la forme, mais aussi le contenu iconologique des œuvres pouvaient, selon les croyances de l'époque, exercer un certain pouvoir « psychosomatique » sur le « spectateur ». On assiste en effet à une correspondance incessante entre images perçues, raison, images intérieures et mémoire. Il est possible d'envisager cette problématique à travers l'histoire d'un imaginaire centré sur la magie de l'Éros. Marsile Ficin nous donne accès à l'un des enjeux profonds de ces mécanismes complexes⁹. Reprenons ici un extrait du *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour* (1469) au chapitre VI, 6 « Comment nous sommes pris par l'amour » :

Le fait est qu'il y a en nous trois parties : l'âme, l'esprit et le corps. L'âme et le corps, très différents l'un de l'autre par nature,

sont unis par le truchement de l'esprit, qui est une vapeur extrêmement subtile et transparente engendrée par la chaleur du cœur à partir de la partie la plus fine du sang. Répandu de là dans tous les membres, il reçoit les puissances de l'âme et les transmet au corps. Il reçoit également par les organes des sens les images des corps extérieurs qui ne peuvent impressionner l'âme parce que la substance incorporelle, plus excellente que les corps, ne peut recevoir d'eux sa forme grâce à la réception des images. En revanche l'âme, partout présente à l'esprit, voit aisément les images des corps reflétées en lui comme en un miroir, et par elles elle juge des corps. C'est cette connaissance que les platoniciens appellent la sensation. Contemplant ces images, elle conçoit en elle-même par sa propre puissance des images semblables et même bien plus pures. Cette faculté de concevoir, nous l'appelons imagination et représentation. Les images qu'elle conçoit sont conservées par la mémoire. Grâce à elles, la pointe de l'âme est souvent incitée à contempler les idées universelles des choses qu'elle porte en elle. Aussi dès qu'elle voit grâce à la sensation et conçoit par l'imagination un homme quelconque, elle contemple par l'intellect, en général et en vertu de l'idée d'humanité innée chez elle, la nature et la définition commune à tous les hommes ; et ce qu'elle a contemplé, elle le conserve. Pour l'âme donc, qui conserve en mémoire l'image d'un bel homme conçoit une seule fois et déjà reformée, il suffirait d'avoir vu une seule fois l'objet aimé. Mais pour l'œil et l'esprit qui, tels des miroirs, accueillent les images du corps en sa présence et les perdent en son absence, il est besoin de la présence perpétuelle du beau corps pour que son rayonnement continuellement les éclaire, les réchauffe, les réjouisse. Voilà pourquoi eux-mêmes, à cause de leur indigence, réclament la présence du corps, et pourquoi l'âme aussi, qui leur obéit en règle générale, est contrainte de la désirer¹⁰.

Telles étaient chez Ficin et à la Renaissance les idées relatives à la capacité de tout être humain à former des images dans son esprit, ce qui nous conforte dans notre tentative de relier les paradigmes de perception

⁶ Sur les théories de la vision : RONCHI 1956 ; LINDBERG 1976, ici 160 ; BELTING 2008b.

⁷ Sur Léonard de Vinci et la vision : RONCHI 1956, 54 ; LINDBERG 1976, 154-168 ; FEHRENBACH 2015.

⁸ Sur les conséquences de l'intromission ou de l'extramission sur le statut de l'objet ou de l'œuvre perçue : CAMILLE 2000.

⁹ Sur la magie amoureuse et les fantasmes : COULIANO 1984 ; AGAMBEN 1998, 150-183.

¹⁰ FICIN 2002, 140-142.

de la collection de Federico II Gonzaga à ceux de la construction idéale du *Tempio* de Lomazzo.

Cette notion de transfert d'images qui émanent d'un objet physique, en l'occurrence des œuvres d'art, et qui voyagent pour ensuite pénétrer dans les yeux et se mêler aux images internes, remonte à l'Antiquité. On en trouve une cristallisation très vivante dans le *De rerum natura* de Lucrèce :

Et maintenant quels sont les objets qui émeuvent l'âme, et d'où vient ce qui vient à l'esprit ? Écoute, et apprends-le brièvement. Tout d'abord je dis ceci, que de toutes parts errent en foule des simulacres de toute espèce, subtils, et qui dans les airs n'ont pas de peine, en se rencontrant, à se souder les uns aux autres, comme des toiles d'araignées ou des feuilles d'or. Ils sont en effet d'un tissu beaucoup plus ténu que les éléments qui frappent nos yeux et provoquent la vision, puisqu'ils pénètrent à travers les pores, et vont éveiller dans ses retraites la substance impalpable de l'âme dont ils excitent la sensibilité. C'est ainsi que nous voyons des Centaures, et les fantômes des morts quand la terre recouvre les os. En effet, des simulacres de toute sorte sont emportés dans l'espace, les uns engendrés spontanément dans l'air même, d'autres échappés des différents objets, d'autres enfin formés de la réunion des diverses images. Ce n'est certes pas d'un modèle vivant que provient l'image du Centaure, puisqu'un tel animal n'a jamais existé : seulement si le hasard rapproche l'image d'un cheval de celle d'un homme, elles se soudent sans peine aussitôt l'une à l'autre, comme nous l'avons dit plus haut, grâce à leur nature subtile et à leur tissu délié. Toute autre idée semblable a la même origine. Extrêmement mobiles et légères, comme je l'ai montré, ces images subtiles, quelles qu'elles soient, émeuvent facilement notre âme au premier choc, car l'esprit est lui-même merveilleusement délié et mobile¹¹.

Ce passage sur les centaures nous plonge d'ailleurs au cœur de l'imaginaire des grotesques¹². Lucrèce nous fait également comprendre comment, dans des cas limites, on pouvait imaginer la création d'êtres humains présentant

des anomalies physiques, dont les caractéristiques sont parfois qualifiées de monstrueuses¹³. Dans son ouvrage *Des monstres et prodiges* (première édition 1573, ici l'édition de 1585), Ambroise Paré consacre un chapitre entier à « l'exemple des monstres qui se font par imagination ». Il invite ainsi la mère à prendre de nombreuses précautions :

Et partant faut que les femmes, à l'heure de la conception, et lors que l'enfant n'est encore formé (qui est de trente ou trente cinq jours aux masles, et de quarante ou quarante deux, comme dict Hippocrates, livre De natura pueri, aux femelles), n'ayent à regarder ny imaginer choses monstrueuses ; mais la formation de l'enfant estant faicte, jaçoit que la femme regarde ou imagine attentivement choses monstrueuses, toutesfois alors l'imagination n'aura aucun lieu, pour-ce qu'il ne se fait point de transformation depuis que l'enfant est du tout formé¹⁴.

Lucrèce présente enfin les moindres subtilités du processus cognitif par images en évoquant les affinités entre une *pensée de l'art* et une *pensée de l'esprit* :

Puisque la vision de l'esprit est semblable à celle des yeux, il faut bien que dans les deux cas le phénomène se passe de la même manière. Or j'ai montré que, si je vois un lion, c'est par les simulacres qui viennent frapper mes yeux ; on en peut donc conclure que l'esprit est ému par la même cause et que, s'il voit cet animal ou tout autre objet, c'est au moyen de simulacres, tout comme les yeux, sauf qu'il distingue des images plus subtiles encore. Et si, lorsque le sommeil a détendu nos membres, notre esprit demeure éveillé, c'est encore qu'il est à ce moment sollicité par les mêmes simulacres que pendant la veille : l'illusion est telle que nous croyons réellement voir ceux que la vie a déjà quittés et que la terre et la mort tiennent en leur pouvoir. [...] Assemblées, cortège, festins, batailles, nous suffit-il d'un mot pour que la nature nous crée et nous présente tous ces

¹¹ LUCRÈCE 1975, 31-32.

¹² Cf. chapitre I.

¹³ Sur les monstres dans l'imaginaire occidental : WITTKOWER 1942 ; WAHL 1974 ; PARÉ 1971 ; CÉARD 1996 ; LECOUTEUX 1999 ; LASCAULT 2004 ; MONESTIER 2007 ; AUDEGUY 2007 ; ARASSE 2009 ; HARENT/GUÉDRON 2009.

¹⁴ PARÉ 1971, 37.

spectacles? Merveille d'autant plus grande que des hommes réunis dans un même lieu conçoivent chacun dans leur esprit toutes sortes d'objets très différents. [...] quand nos yeux se mettent à fixer des objets minuscules, ne remarques-tu pas qu'ils se tendent et s'appliquent, et que sans cela il nous est impossible de rien distinguer nettement? Et s'agit-il même des objets bien visibles, tu pourras observer que, si tu regardes distraitemment, la chose se passe toujours comme s'ils étaient dans un recul extrêmement lointain. Pourquoi donc s'étonner si l'esprit laisse perdre tous les simulacres, hormis ceux des objets qui retiennent son attention? Souvent encore sur de faibles indices nous imaginons les rêves les plus vastes, et nous sommes nous-mêmes les artisans de notre erreur. Parfois il arrive aussi que des images différentes se succèdent : la femme que nous croyions tenir dans nos bras, tout à coup apparaît transformée en homme; des visages et des âges divers défilent l'un après l'autre; mais le sommeil et l'oubli se chargent de dissiper notre étonnement¹⁵.

Parmi les passages dignes d'intérêt, il convient de souligner la contiguïté du rêve, de l'image intérieure et de l'imagination. En parlant de plusieurs personnes présentes au même endroit, mais percevant toutes des choses différentes, Lucrèce rend également justice à la subjectivité de la perception et donc aussi à la subjectivité de l'efficacité des images.

Les différenciations peuvent être poursuivies à l'infini. Si l'on parle par exemple de la beauté d'une œuvre, il faut distinguer entre la beauté d'un corps, par exemple une *Vénus*, et la beauté du style, grâce auquel un corps peut-être moins agréable à première vue, comme un corps mort – pensez au « *Christo ch'è in scurto* » de Mantegna – pouvait être tout aussi digne d'attention, même pour des femmes enceintes. Le goût semble être ici un critère décisif. Souvenons-nous : « *quale è bello* ». La beauté formelle se manifeste dans l'exécution stylistique, c'est-à-dire dans le raffinement de la représentation. Ainsi, c'est à travers le sens esthétique et la raison que l'âme

pouvait être marquée par une ou plusieurs œuvres, l'état d'âme ainsi influencé pouvant finalement transmettre un peu de cette beauté à la progéniture. Il en va de même pour le contenu. Si le *Christ mort* de Mantegna est réduit à un cadavre à un niveau « pré-iconographique », pour reprendre ici la méthode de Panofsky, il serait absurde de se limiter à une telle couche de signification, même dans un contexte nuptial. En effet, comme nous l'avons vu, le plus important est ici l'identification du sujet comme signe du Verbe incarné et de la rédemption de l'humanité. Dans l'œuvre de Mantegna, le plaisir esthétique joue un rôle certain, mais tout autant la foi et la piété, voire le savoir théologique, bref tout ce qui a trait au contenu. En vertu des croyances de l'époque, l'art, où style et contenu ne font qu'un¹⁶, pouvait donc prendre part au plus intime de la procréation, en marquant d'une certaine manière la forme et l'esprit de l'enfant à naître.

Pouvoirs du miroir

Outre les peintures, les miroirs semblent également jouer un rôle important dans les nouveaux appartements de la Palazzina. On y retrouve d'ailleurs la problématique du cadre. À la fin d'une lettre du 6 août 1531, dans laquelle Calandra nous rappelle la supervision d'Isabella d'Este, nous apprenons l'existence d'un grand miroir et d'une « *bizarria de la finestra di spechi* », une « curiosité de fenêtre aux miroirs » :

Alors madame la plus illustre revint dans mon cabinet et resta là pendant plus d'une heure pour le voir, elle l'aima beaucoup et en fit l'éloge comme on peut le dire de toute chose; ensuite, elle vit le grand miroir et passa beaucoup de temps à se regarder reflétée et le loua comme étant le plus beau miroir qu'elle ait jamais vu, et dit que votre Seigneurie en avait obtenu un à un très bon prix valant trois cents écus, et elle aimait aussi cette particularité originale de la fenêtre à miroirs,

¹⁵ LUCRÈCE 1975, 32-34. Ces deux extraits encadrent un passage tout aussi important.

¹⁶ Cf. SCHAPIRO 1982, 35-85.

et ayant bien tout vu, son Excellence est allée à Porto et a dit combien elle aimerait décorer le château, qu'elle lui enverrait un mot, qu'elle l'ordonnerait comme vous souhaitez que tout soit arrangé, et elle m'a écrit de la confier à Votre Excellence, et ainsi Isabella lui baise les mains¹⁷.

Considérons ici le grand miroir, le plus beau qu'Isabella d'Este ait jamais vu, si l'on en croit les paroles de Calandra. Selon de très anciennes croyances, un miroir ne reste jamais intact ou insensible aux personnes qui s'y reflètent, c'est pourquoi, peut-être plus encore que pour des raisons de conservation¹⁸, il était d'usage de le recouvrir d'un rideau appelé « *fazuol da specchio* »¹⁹. Marsile Ficin fait de fines observations sur les conséquences de la contemplation d'un miroir. L'auteur du *Commentaire sur le Banquet de Platon* résume ainsi les croyances qui entourent les pouvoirs du miroir, capable d'enregistrer les moindres traces :

Aristote écrit que souvent les femmes, au moment de leurs règles, peuvent par leur seul regard, souiller le miroir de fines gouttelettes de sang. Cela vient à mon avis de ce que l'esprit, qui est une vapeur du sang, paraît être un sang extrêmement léger, au point d'échapper au regard, mais en se densifiant sur la surface du miroir, il devient nettement perceptible. Vient-il à tomber sur une matière moins dense, comme un tissu ou un morceau de bois, on ne le voit pas parce qu'il ne reste pas à la surface, mais pénètre à l'intérieur. Si c'est sur une surface

dense, mais rugueuse, comme des pierres, des briques etc., il se disperse et se brise du fait des aspérités de ce corps. Le miroir en revanche par sa dureté arrête l'esprit sur sa surface. Par son poli et sa douceur, il le conserve sans le briser. Par son éclat, il favorise même et augmente le rayonnement de l'esprit. Par sa froideur, il condense en fines gouttes ce très léger nuage. Ainsi, chaque fois que, la bouche ouverte, nous soufflons avec insistance sur une vitre, nous laissons sur sa surface une fine buée de salive. C'est que l'haleine qui s'envole de la salive, en se condensant sur cette matière, se résout à nouveau en salive²⁰.

Pour mieux cerner cette notion de miroir sensible, il convient de se référer plus précisément au *De insomniis* d'Aristote, cité par Ficin :

Une preuve que les organes perçoivent rapidement de petites différences, c'est ce qui se passe sur les miroirs, sujet qui mériterait par lui-même un examen attentif et soulèverait des difficultés. Le fait des miroirs prouve en même temps que, comme la vue souffre de quelque chose, de même elle agit aussi. En effet, sur les miroirs tout à fait nets, quand, au moment des menstrues, les femmes jettent un regard dessus, il se forme à la surface comme un nuage sanglant. Si le miroir est neuf, il n'est pas facile de faire disparaître une telle tache ; s'il est ancien, c'est plus aisé. La cause de ce fait, c'est, comme nous l'avons dit, que la vue non seulement éprouve quelque chose de la part de l'air, mais aussi qu'elle agit sur lui et le met en mouvement, tout comme les objets brillants. La vue en effet entre dans la catégorie des choses brillantes et qui ont une couleur. Les yeux sont donc dans le même état que vraisemblablement n'importe quelle autre partie du corps, car ils se trouvent naturellement veinés²¹.

Ces croyances relatives au miroir apparaissent ici comme un contre-exemple à la thèse selon laquelle le regard lui-même « subit » « quelque modification ». Il s'agit de démontrer au lecteur les pouvoirs du sens de la vue et d'une perception visuelle à la fois active et passive.

¹⁷ « Poi madama illustrissima fu anchora nel mio camarino et vi stete più di una hora a vederlo, che tanto li piaque et tanto lo laudò quanto sia possibilie a dire ogni cosa; poi vide il specchio grande et vi stete assai a guardarsi dentro et tanto lo laudò per il più bello pezo di specchio che la vedesse mai, et disse che vostra signoria ne haveva havuto bonissimo mercato et ch'el valeria trecento scudi, anche li piaque quella bizaria de la finestra di spechi, et avendo ben visto ogni cosa sua excellentia andò a Porto et disse quanto se voria aparare il castello che li mandassi a dire, che la venirà a ordinare come la vole sia aconcio ogni cosa et la mi disse quando li scrivea che la raccomandassi a vostra excellentia, et cusi la Isabella li basa le mane. » Lettre d'Ippolito Calandra à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, 7 octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 435-437, ici 436. Tr. fr. Giorgia Sassi.

¹⁸ HARTLAUB 1951, 47.

¹⁹ Sur les pouvoirs (magiques) du miroir : HARTLAUB 1951 ; BALTRUSAITIS 1978 ; VERNANT 1987, ici 31 ; PIGEAUD 1995, 227 ; VERNANT 1998, 75-82 ; VERNANT 2007, 157-159 ; BELTING 2008b. Sur le « *fazuol da specchio* » vénitien : THORNTON 1991, 237.

²⁰ FICIN 2002, 220.

²¹ (459b) ARISTOTE 1965, 80-82.

Aristote développe en effet les survivances de l'impression sensorielle dans le rêve de la manière suivante :

Nous examinerons ce qu'est le rêve et comment il se produit, surtout d'après les circonstances qui accompagnent le sommeil. Les choses sensibles produisent en effet en nous la sensation selon chaque organe sensoriel, et l'impression engendrée par elles existent dans les organes, non seulement quand les sensations sont actuelles, mais aussi quand elles ont disparu. C'est que l'impression relative à ces sensations et le phénomène concernant le mouvement des projectiles semblent être à peu près semblables : et en effet, pour ce qui est des projectiles, ils se meuvent lors même que le moteur ne les touche plus, car ce dernier a mis en mouvement une certaine portion de l'air, et celle-ci mise en mouvement ébranle à son tour une autre portion. Et le moteur produit son mouvement, soit dans l'air, soit dans l'eau, de cette manière, jusqu'à ce que le projectile s'arrête. Il faut faire une supposition semblable en ce qui concerne l'altération, car ce qui a été échauffé par une certaine chaleur échauffe la partie voisine, et la chaleur se transmet jusqu'au bout. Par suite, il est nécessaire que cela se passe aussi dans l'organe siège de la sensibilité, puisque la sensation en acte est une sorte d'altération. C'est pourquoi l'impression n'est pas seulement dans les organes sièges de la sensation, mais aussi dans les organes qui ont cessé de sentir, et elle est au fond et en surface²².

À la fin de son bref traité sur les rêves, Aristote définit le songe en ces termes : « Mais l'image qui provient du mouvement des impressions sensibles, quand on est dans le sommeil, en tant que l'on dort, voilà le rêve »²³. Dans ce contexte, le miroir devient finalement chez Aristote une métaphore de l'imagination, où toutes sortes d'« impressions sensorielles » trouvent leur place : de la nature, des êtres humains et donc aussi des œuvres d'art, ce qui nous intéresse particulièrement ici. Ces dernières sont d'ailleurs en partie issues de la *fantasia* (ou des rêves) de l'artiste²⁴.

²² (459a–b) ARISTOTE 1965, 79–80.

²³ ARISTOTE 1965, 86.

²⁴ Sur la « fantasia » des artistes à la Renaissance : KEMP 1977.

Revenons à Marsile Ficin qui, après avoir évoqué le miroir, s'intéresse surtout aux pouvoirs de l'œil :

Quoi donc d'étonnant à ce que l'œil grand ouvert et fixé sur quelqu'un décoche sur son vis-à-vis les traits de ses rayons et qu'en même temps que ces traits qui sont les véhicules des esprits il dirige sur lui cette vapeur de sang que nous appelons esprit ? De là le trait empoisonné transperce les yeux et, comme il est envoyé par le cœur de l'agresseur, il gagne la poitrine de l'agressé comme son propre séjour, frappe le cœur et sur sa paroi résistante s'émousse et redevient du sang. Ce sang étranger, étant différent de la nature du sujet blessé, infecte son sang à lui. Ce sang infecté est un sang malade. Il s'ensuit un double ensorcellement²⁵.

En évoquant le mauvais œil, Ficin insiste sur les pouvoirs actifs du regard²⁶. Le miroir sensible est ici un exemple consécutif à l'émission d'une très subtile vapeur de sang, expulsée par les yeux de la femme qui le (ou s'y) contemplait. Jean-Pierre Vernant nous renvoie à Proclus qui, dans son Commentaire à la République, écrit que « les images des miroirs conservent par “sympathie” les caractères des corps dont elles proviennent »²⁷. À la lumière de cette tradition et du fait qu'Isabella d'Este elle-même s'est tenue longtemps devant un miroir et s'y est reflétée intensément, le poids anthropologique et la valeur sémantique acquis par le « *specchio grande* » cité par Calandra prennent une importance considérable. En clair, cela signifie que le miroir – neuf – était *de facto* différent après son imprégnation par la mère de Federico. Isabella inaugurerait ou vernissait ainsi le miroir et lui conférerait, consciemment ou non, une légitimité familiale et dynastique en y laissant sa trace, un peu comme pour la *Grotta*.

Il s'agissait là probablement de l'un des deux grands miroirs commandés par le duc en personne vers juin 1531, en plus de la « *bizarria de la finestra di spechi* » :

²⁵ FICIN 2002, 220–221.

²⁶ Voir maintenant : STOICHITA 2019.

²⁷ Cité d'après : VERNANT 1987, 31.

Magnifique etc., puisque Gian Michele Cornacchio, un citoyen de Ratisbonne, est ici, qui, d'après ce que nous avons entendu de la part d'autres personnes et de lui-même, sait faire de grands miroirs de matériaux et de formes différentes et remarquables, nous lui avons confié la tâche de nous faire deux grands miroirs et une fenêtre également faite de miroirs. C'est pourquoi nous voulons que vous croyiez, si le besoin s'en fait sentir, si vous êtes sollicités par lui, qu'il travaille pour nous, et que lorsqu'il aura terminé ces travaux et qu'il voudra les apporter ici, veuillez à ce qu'il reçoive une licence de la Sérénissime Seigneurie, afin qu'il n'y ait aucun empêchement à ce qu'il nous les apporte, car ils seront à nous et pour nous, et étant également sans paiement de droit, il vous en sera très reconnaissant. Mantoue, 13 juin 1531²⁸.

« *Dui specchii grandi et una finestra pure di specchii* » ; il est aisé de concevoir qu'un ou plusieurs miroirs devaient être présents dans chaque habitation, ne serait-ce que pour permettre aux occupants de s'apprêter dignement : coiffure, parure, habillement, etc.²⁹ Mais comme on l'a vu, il existe plusieurs indices faisant référence à des croyances magiques, voire occultes. Cela est d'autant plus important que nous avons affaire au contexte très sensible de l'imagination nuptiale.

Par ailleurs, les miroirs participent ici d'un dispositif aux implications qui dépassent les simples propriétés, même occultes, d'une surface réfléchissante. Le concept de « fenêtre-miroir » (« *finestra pure specchii* ») nous oblige en effet à prendre également en considération la poétique des fenêtres elles-mêmes et du regard à

travers elles. La *Palazzina Paleologa* et les sources déjà citées sont des exemples particulièrement intrigants où fenêtres, réelles avec vue, miroirs et tableaux sont coprésents dans un même espace architectural, qui plus est, une chambre nuptiale, et où certaines superpositions comme la fenêtre-miroir dénotent un fort ancrage méta-artistique et autoréférentiel. La fenêtre et le miroir, métaphores du *quadro* à la Renaissance, trouvent ici une telle fonction au sein d'un édifice concret³⁰. Analysons quelques images de l'époque présentant des miroirs pour sonder plus avant le rôle du miroir dans l'intimité de l'espace domestique.

Le miroir et le lit

Dans le contexte des noces dont il est question ici, prenons des exemples où se manifeste la proximité du miroir et du lit, à commencer par l'insertion d'un miroir convexe dans le majestueux lit à colonnes de la fresque des *Noces d'Alexandre et Roxane* de Sodoma à la Villa Farnesina (fig. 22), commandée par le riche banquier Agostino Chigi à Rome³¹. Écoutons Giorgio Vasari :

Agostino Chigi qui était un grand seigneur [...] lui donna à peindre, dans son palais du Trastevere, le Mariage d'Alexandre et de Roxane dans la chambre principale qui donne sur la grande salle. Dans cette composition, il introduisit de nombreux Amours, déplaçant la cuirasse d'Alexandre, lui ôtant ses brodequins, son casque et son manteau et les rangeant, semant des fleurs sur le lit et terminant les préparatifs. Près de la cheminée, il représenta Vulcain fabriquant des flèches, un bel ouvrage très admiré³².

²⁸ « Magnifice et cetera, essendo capitato qui Zoan Michele Cornacchino, cittadino di Ratisbona, il quale per quanto havemo inteso da altri et da lui proprio, sa fare specchii grandi di azzale et di foggie diverse et notabili, gli havemo data impresa di farci dui specchii grandi et una finestra pure di specchii. Per questo volemo che accadendo il bisogno, se sarete ricercato da lui, faciate fede dove accaderà ch'el lavora per noi, et quando l'haverà finite queste opere et le vorrà condurre in qua, vediate di fargli havere una patente dalla serenissima signoria, che non gli sia dato impedimento alcuno in el condurceli, perché seranno nostre et per noi, et essendo anche senza pagamento di datio ni sarà gratissimo. Mantuae, 13 iunii 1531. » Lettre de Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, à Benedetto Agnello, ambasciatore mantovano, 13 juin 1531, in : FERRARI 1992, I, 392. Tr. fr. Giorgia Sassi.

²⁹ Sur le miroir dans l'aménagement intérieur : THORNTON 1991, 234-241.

³⁰ Sur la fenêtre et le miroir en tant que métaphores du tableau : BELTING/KRUSE 1994, 74-79.

³¹ Sur le Mariage d'Alexandre et Roxane de Sodoma : HAYUM 1976, 164-177. Sur la Villa Farnesina et Agostino Chigi : MALAFARINA 2006. Rappelons ici que Chigi avait l'espoir de marier Margherita Gonzaga, fille naturelle de Francesco Gonzaga en 1511. Cependant les négociations n'aboutirent pas.

³² « Ma Agostino, che era galantuomo, senza aver rispetto alla vergogna che Giovan Antonio avea ricevuto, gli diede a dipignere nel suo palazzo di Trastevere in una sua

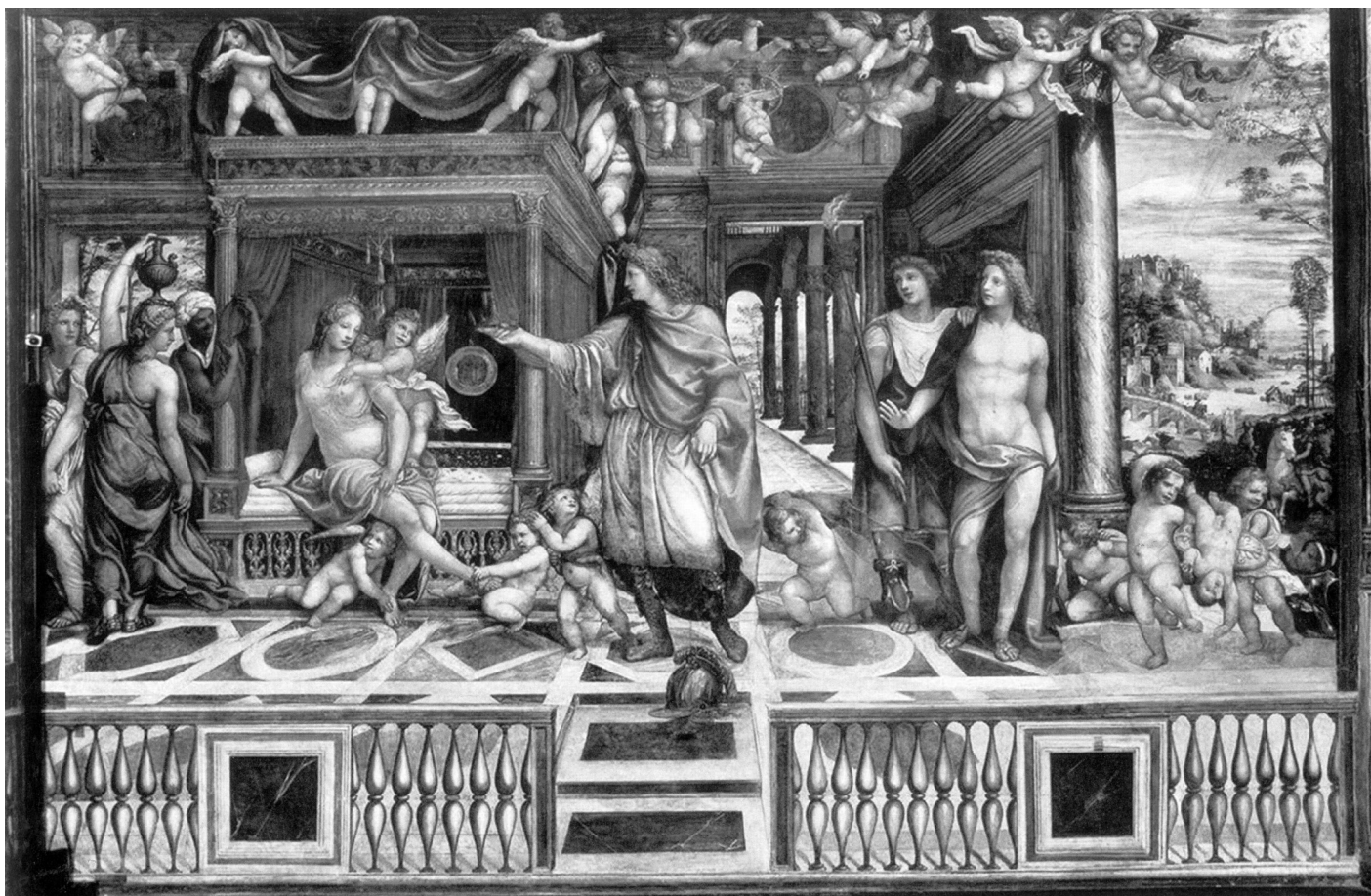


Fig. 22. Giovanni Antonio Bazzi, dit Sodoma, *Les noces d'Alexandre et Roxane*, vers 1516-1518, fresque, 370 × 660 cm, Rome, Villa Farnesina.

Les nombreux amours sont représentés dans toutes sortes de positions possibles et imaginables, littéralement sens dessus dessous, parfois cachés et parfois dévoilés, comme au-dessus du lit, où un *putto* est entièrement recouvert d'un drapé vert, à l'exception des jambes. Le miroir convexe au fond de la tête de lit est visible grâce

camera principale, che risponde nella sala grande, la storia d'Alessandro quando va a dormire con Rosana; nella quale opera, oltre all'altre figure, vi fece un buon numero d'Amori, alcuni de' quali dislacciano ad Alessandro la corazza, altri gli traggono gli stivali o vero calzari, altri gli lievano l'elmo e la veste e le rassettano, altri spargono fiori sopra il letto et altri fanno altri ufficii così fatti; e vicino al camino fece un Vulcano, il quale fabbrica saette, che allora fu tenuta assai buona e lodata opera. » VASARI 2009, 1059-1060. Tr. fr. : VASARI 2005, VIII, 234.

au déplacement du rideau rouge. Sur la gauche, on peut voir trois servantes, dont l'une a la peau noire, ce qui non seulement contraste avec la chair blanche de Roxane, mais pourrait aussi être une référence à l'Artémis d'Éphèse en rapport avec des questions de fertilité. De plus, la fresque se trouve dans la chambre nuptiale de Chigi³³. En 1519, il épousa Francesca Ordeaschi, qui lui avait déjà donné les fils dont il avait tant besoin. En tenant compte des charges nuptiales du décor de la Farnesina, la présence du miroir pourrait donc avoir

³³ Cf. BARTALINI 2013 et MOREL 2014, 168-170.

une signification importante sur un plan matrimonial, d'autant plus qu'il ne s'agit pas d'un cas isolé.

Dans un *Descho da parto* de 1525-1550, on retrouve un miroir convexe à proximité du lit d'une femme qui vient d'accoucher³⁴. Il y a également une *Nativité*, partiellement cachée par un rideau de lit soulevé, mais reconnaissable par la présence de l'Enfant Jésus et de saint Joseph au premier plan. Le lit est entouré de *cassoni*, et le *descho da parto* lui-même est *mis en abyme* par la présence d'un plateau contenant la nourriture traditionnelle destinée à la mère du nouveau-né³⁵. Le plateau est tenu par une sage-femme de dos au premier plan, près des armoiries de la famille, touchées par son ombre portée, exprimant ainsi la continuité de la famille et du nom par la génération d'un héritier légitime. Ce *descho da parto* représente des objets symboliques fondamentaux de la vie domestique, dont faisait apparemment partie le miroir convexe. Enfin, une servante portant l'un des plats préparés pour la parturiente émerge d'une embrasure sur la droite, à la manière d'une *Ninfa* warburgienne. Le passage de cette figure par une ouverture dans la pièce exprime visuellement le rituel de passage associé à l'accouchement, à la naissance et, en termes anatomiques, à la section du cordon ombilical – une *séparation* à inscrire toutefois dans une *continuité* dynastique. La contiguïté du miroir et du lit apparaît également dans une gravure de *l'Hypnerotomachia Poliphili*, un roman onirique auquel on attribue une dimension nuptiale et procréatrice³⁶. Le *restello*³⁷, fixé à la tête du lit dans la chambre de Polia (fig. 23), est la combinaison d'un miroir et d'une planche pour suspendre des accessoires de toilette. Le *Studiolo* de Poliphile est décoré quant à lui

d'un *quadro* de dévotion, mais dans les deux chambres, il y a des ouvertures donnant sur de beaux paysages.

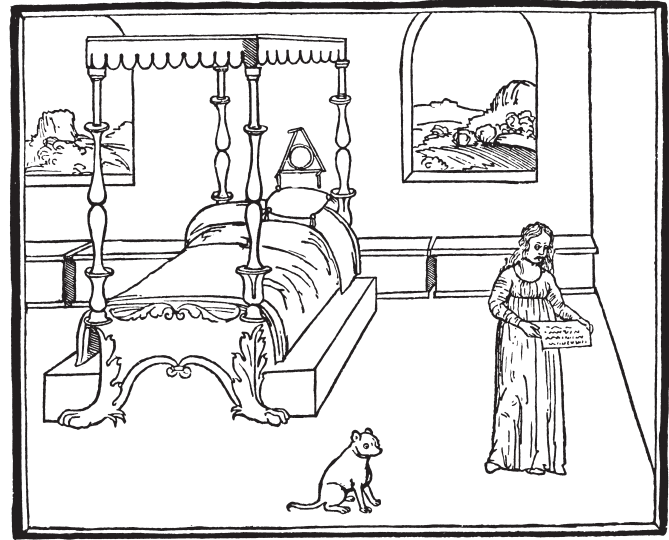


Fig. 23. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Aldo Manuzio, 1499 (Colonna 1998, vol. 1, p. 446).

Mais le tableau qui présente un miroir convexe près d'un lit avec l'intention peut-être la plus forte est le célèbre *Portrait des Époux Arnolfini* (1434, détail, fig. 24)³⁸. Reconnue comme une expérience fondatrice de la peinture occidentale aux répercussions vastes et immédiates, la *mise en abyme* de ce miroir, déjà très étudiée sous de nombreux aspects, notamment méta-artistiques, prend place, rappelons-le, dans un contexte matrimonial³⁹. Le miroir reflète et condense à la fois les figures et les objets en deçà (l'embrasure, deux témoins, dont peut-être le peintre lui-même, etc.) et à l'intérieur du tableau (le couple, la fenêtre, le lustre, le lit, etc.). Ainsi, l'insertion de l'artiste par un miroir va de pair avec la *mise en abyme* de l'union des époux. De plus, l'idée d'un miroir avec des médaillons illustrant des scènes de la Passion du Christ n'est pas le seul fait de Van Eyck. Comme les autres objets du double portrait,

³⁴ Anonyme siennois, *Descho da parto*, vers 1525-1550, tempera sur bois, 53 x 52,7 x 2,2 cm, collection particulière, in : DÄUBLER-HAUSCHKE 2003, fig. 69. Sur les *deschi da parto* : DÄUBLER-HAUSCHKE 2003, sur celui-ci en particulier : 193-197.

³⁵ Sur ce rituel « post-partum » : MUSACCHIO 1999.

³⁶ COLANTUONO 2010, 179-243 ; CAT. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy* 2008, 141-143.

³⁷ Sur le « restello » : HARTLAUB 1951, 47-51, fig. 35 ; THORNTON 1990 ; THORNTON 1991, 239-241. Parfois venaient se rajouter au « specchio tondo » des panneaux peints, ce qui nous montre les potentialités d'imbrication et d'interaction entre peinture et miroir : HARTLAUB 1951, 47.

³⁸ Sur le Portrait des époux Arnolfini : SEIDEL 1993 ; HALL 1994 ; PANOFSKY 2010, 366-371 ; HICKS 2012. Sur les enjeux « méta-artistiques » du miroir dans ce double-portrait : BELTING/KRUSE 1994, 73-74 ; Stoichita 1999, 261 et 291.

³⁹ Pour ce contexte, je m'appuie ici en partie sur : BELTING/KRUSE 1994, 71-73.

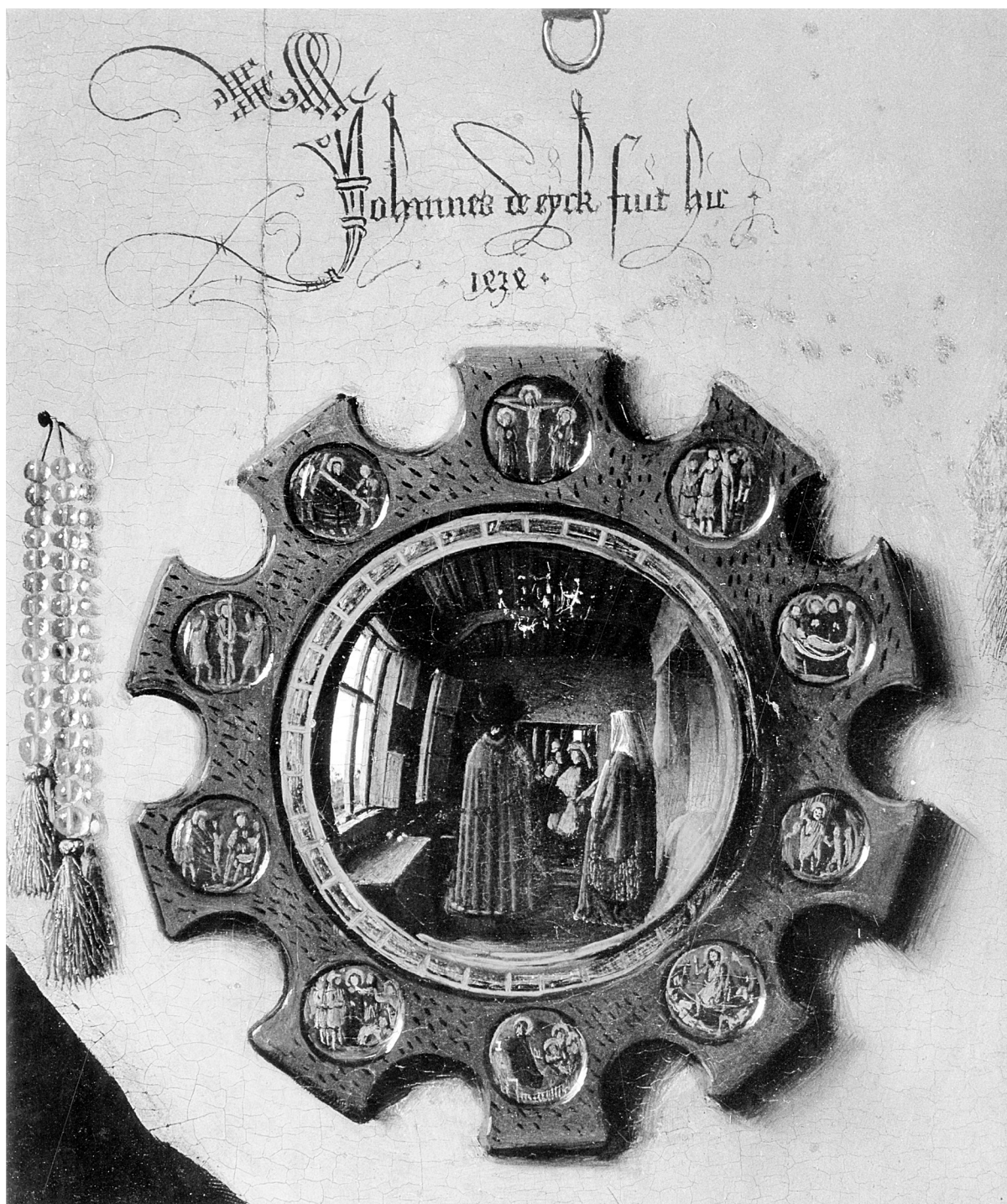


Fig. 24. Van Eyck, *Le Portrait des Époux Arnolfini* (détail), 1434, huile sur chêne, 82 × 60 cm, Londres, The National Gallery.

tels que le chapelet et le chandelier, il pourrait avoir préexisté⁴⁰. Mais plus que l'insertion d'un miroir, qui devait déjà avoir une symbolique particulière dans un contexte nuptial, l'invention de Van Eyck réside sans doute dans la place centrale qu'il accorde au miroir dans le fonctionnement du tableau et dans la réunion des témoins, voire de l'artiste lui-même, et du thème représenté sur cette minuscule surface réfléchissante. « Johannes de Eck fuit hic/ 1434 ». L'inscription indique la présence de l'artiste tout en donnant du poids à la scène représentée et à la valeur contractuelle du lien conjugal. Van Eyck n'est en effet pas représenté en tant qu'acteur, mais en tant que témoin.

Il s'agit donc d'une peinture visant à immortaliser le rituel du passage de la femme de l'extérieur à l'intérieur de la maison de son mari. L'homme, responsable des affaires du monde, est représenté du côté de la fenêtre, la femme, responsable de la maison et de la conception des enfants, près du lit⁴¹. Mais on peut aller plus loin. Le miroir situé au-dessus des mains des époux concentre en son sein les côtés gauche et droit de l'œuvre, les composantes masculine et féminine, la fenêtre et le lit, l'extérieur et l'intérieur. Entourés des scènes de la Passion du Christ, le miroir et le reflet représenté témoignent du rapprochement spirituel, de même que physique des époux en vue de l'œuvre de chair. Le début du *De Bono Conjugali* d'Augustin exprime fortement le principe théologique qui s'y rapporte :

Du fait que chaque homme est un élément du genre humain et, de sa nature, un être social, il résulte un grand bien naturel qui se double d'un puissant instinct d'amitié. Dieu a voulu tirer tous les hommes d'un seul pour qu'ils fussent maintenus en société non seulement par la ressemblance de leur race, mais encore par le lien de la parenté. La première alliance scellée par la nature dans la société humaine est donc l'union de l'homme et de la femme. Dieu ne les a pas créés

séparément, ni unis l'un à l'autre comme des étrangers, mais il a tiré la femme de l'homme, marquant même la force de leur union par la côte qu'il a extraite de l'un pour former l'autre (Gen. II, 21). Car c'est unis côte à côte qu'on marche de pair, les yeux fixés sur le même but. Il suit de là que la continuité de la société se fait par les enfants, seul fruit honnête, non de l'union du mari et de la femme, mais de leur commerce charnel. Car il pouvait exister, sans ce commerce, une union d'amour et de tendresse entre les époux, l'un ayant le commandement et l'autre, l'obéissance⁴².

Un peu plus loin, à la question de savoir « pourquoi le mariage est un bien », Augustin explique ce qui suit :

Le mariage a aussi l'avantage de réduire l'incontinence juvénile de la chair, même si elle est vicieuse, à l'honorable fonction d'engendrer des enfants. Ainsi le lien conjugal transforme en bien le mal de la concupiscence. Il comprime dans ses élans la volupté, met une sorte de pudeur dans leur fougue et les tempère par le désir de la paternité. Il se mêle, en effet, je ne sais quelle gravité aux bouillonnements de la volupté quand, au moment où l'homme et la femme s'unissent, ils songent qu'ils vont devenir père et mère⁴³.

Chez Van Eyck, la dimension chrétienne du mariage affleure également à travers les objets placés à proximité immédiate du miroir aux médaillons : le chapelet, le lit orné d'une statuette de sainte Marguerite, protectrice des femmes enceintes. Le mariage est rendu effectif par l'union des corps. L'Église considère en effet le sacrement du mariage non consommé comme nul, comme l'indique un passage du « Supplementum » de la *Somme théologique* de Saint Thomas d'Aquin : « Au moment de l'institution du mariage, il fut établi que l'homme et la femme seraient deux en une seule chair. Mais l'union charnelle peut seule réaliser ce but. Le mariage ne peut donc être parfait sans l'union des corps »⁴⁴. L'union conjugale des époux, qu'elle soit précédée ou non de formalités ou même de

⁴⁰ Dans le chapitre V de sa *Vita*, Benvenuto Cellini cite un miroir de conception similaire : CELLINI 2009, 89-90. En français : CELLINI 2001, 16-17.

⁴¹ Je m'appuie ici toujours sur BELTING/KRUSE 1994, 71-73.

⁴² AUGUSTIN 1948, 23.

⁴³ AUGUSTIN 1948, 29.

⁴⁴ THOMAS D'AQUIN 1930, 48-49.

festivités, revêt donc de facto un caractère public. Grâce à l'inscription autoréférentielle de Van Eyck, le miroir devient un champ symbolique où création picturale, création divine et procréation humaine se touchent voire interagissent métaphoriquement. Le succès et la grande fortune de ce double portrait s'expliquent alors peut-être aussi par cette rencontre extraordinaire entre trois types de création : artistique, divine et biologique.

Miroirs – fenêtres – tableaux

Dans son *De Viris Illustribus* (1456), Bartholomaeus Facius signalait déjà le rendu admirable du miroir chez Van Eyck, dans la mesure où il permettait de voir une figure simultanément de face et de dos. Il s'agissait ici d'un autre tableau du peintre, perdu mais connu par des copies :

De même il y a ses peintures nobles chez Octavien Carda, un homme illustre. Des femmes de très grande beauté qui sortent du bain, les parties plus secrètes du corps voilées par une fine étoffe, d'un rouge remarquable. Parmi elles, il montre d'une seulement le visage et la poitrine, montrant les parties postérieures par un miroir peint du côté opposé, de sorte qu'on puisse voir tant le dos que la poitrine. Dans le même tableau est représenté dans le bain, très semblable à une lampe allumée, de même une vieille femme qui semble transpirer, un jeune chien qui lèche de l'eau et de même y figurent des chevaux et des hommes en petit, ensuite des montagnes, des bois, une campagne, des châteaux, avec un art si élaboré qu'on croirait que les uns sont éloignés des autres de cinquante milles pas. Mais rien n'approche la représentation plus admirablement que le miroir dans ce même tableau. Dans ce miroir, tous les objets sont représentés comme on le verrait dans un vrai miroir. On dit qu'il a fait d'autres œuvres, dont je n'ai pas pu avoir connaissance⁴⁵.

⁴⁵ Cité in : BAXANDALL 1964, 103. Tr. fr. Pierre Casetti et Adrian Schenker. Sur la *Dame à sa toilette* de Van Eyck : BELTING/KRUSE 1994, 74-79 ; STOICHITA 1999, 198 ; ZERNER 2002, 218.

Dans les copies d'une de ces œuvres de Van Eyck⁴⁶, le miroir se superpose à la fenêtre, ce qui resserre en quelque sorte les liens métaphoriques entre les deux. Cette contiguïté se retrouve également dans une perspective chrétienne. Le miroir présente un symbolisme particulier, selon lequel le monde tel que nous le percevons est le reflet opaque d'un monde invisible⁴⁷, comme le précise la *Première lettre de Paul Apôtre aux Corinthiens* : « Car nous voyons, à présent, dans un miroir, en énigme, mais alors ce sera face à face. À présent, je connais d'une manière partielle ; mais alors je connaîtrai comme je suis connu. » (1 Cor 13, 12) Cette image n'exclut pas en même temps l'idée du miroir comme symbole du regard tout-puissant de Dieu. Dans une miniature du *Roman de la Rose*, Dieu le Père tient un miroir dans lequel son visage se reflète partiellement⁴⁸. Dans le registre inférieur, « Fortune » et « Nature » tiennent un disque ou oculus qui donne sur un vaste paysage, à la fois sauvage et domestique, pour exprimer, semble-t-il, un jeu d'équilibre entre le libre arbitre de l'homme, la nature et le destin dans la procréation. L'ensemble du dispositif, avec l'imbrication de ces différents niveaux de réalité à l'ombre de la prescience divine, apporte un éclairage supplémentaire sur la représentation *en abyme* du miroir de Van Eyck dans un contexte domestique avec vue sur l'extérieur.

Au sud des Alpes, la représentation d'une *Dame à sa toilette* trouve une première cristallisation dans le tableau

⁴⁶ Anonyme, *Dame à sa toilette*, copie d'après Van Eyck, xv^e siècle, huile sur bois, 27,5 × 16,5 cm, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum. Il est symptomatique que l'eau dans la cuvette elle-même forme une surface réfléchissante ; celle-ci est en outre *mise en abyme* par le miroir convexe sur le côté. La disposition de la chambre est similaire à celle du portrait du couple Arnolfini. En effet, la fenêtre se trouve sur la gauche et le lit sur la droite. Le tissu rouge du lit est remplacé par la robe rouge de la servante qui tient une carafe transparente. Les affinités formelles entre les deux panneaux ont permis de supposer que nous sommes ici probablement en présence d'une scène rituelle des ablutions ou de bain nuptial.

⁴⁷ BELTING/KRUSE 1994, 56.

⁴⁸ Dieu le Père, « Fortune » et « Nature », enluminure du *Roman de la Rose*. New York, Pierpont Morgan Library, M. 948, fol. 170v. Sur cette enluminure : Modersohn 1997, 140-141.

de Giovanni Bellini à Vienne (vers 1515, fig. 25)⁴⁹. Outre les deux miroirs, il convient de mentionner l'insertion d'un paysage sur la gauche et d'un vase transparent juste au-dessus du rebord de la fenêtre, entre le monde extérieur et l'espace intérieur. La continuité et la discontinuité entre le paysage et l'espace clos s'expriment de différentes manières. Considérons par exemple les couleurs, comme le bleu du ciel qui se retrouve dans le tissu, décoré de motifs de feuillages verts, qui recouvre la chevelure de la figure vénusienne. La naissance de l'épaule gauche se détache encore du paysage, juste à l'endroit où l'on perçoit la lueur du soleil, tandis que le tissu juste au-dessous prolonge la ligne d'horizon de la chaîne de montagnes. La draperie semble en effet correspondre à la terre, tandis que le corps est pourvu d'une aura céleste. La signature du maître vénitien, apposée sur un *cartellino* disposé sur un second rebord à droite, forme un contrepoint au vase et au paysage. L'artiste participe ainsi aux différents niveaux de réalité qui se succèdent : le paysage, la surface réfléchissante (miroir) et enfin la surface peinte qui englobe tous les niveaux et qui offre au « spectateur » un corps idéalisé et une beauté qui nous renvoie à un répertoire mythologique. Les œuvres de Van Eyck et de Bellini éclairent les rapports étroits entre miroir réel et fenêtre réelle chez les Gonzague. À cet égard, il convient de lire le début de la lettre de Calandra sur les miroirs, datée du 7 octobre 1531 :

Très illustre et très excellent Seigneur et mon très singulier patron. Hier, Madame la Très Illustre est allée au château et a voulu tout voir, ce qui lui a beaucoup plu, et surtout la nouvelle terrasse, qui lui a plu autant qu'il est possible de le dire, et elle s'est assise là pendant plus d'une heure en regardant une si belle vue, et a dit que si en son temps elle avait eu une telle terrasse, elle n'aurait jamais été désolée de rester au château. Ensuite, Son Excellence étant à l'étage a vu le jardin et la loggia, qu'elle a hautement loué comme

étant une chose très bien faite et bien pensée. Son Excellence voulait ensuite descendre aux étages inférieurs pour voir les chambres, mais elle n'avait pas le courage de descendre cet escalier, bien que je lui aie fait mettre un morceau de bois où elle pouvait se tenir avec la main, mais Isabella et Madame Paula y sont allées avec les servantes. Isabella a ensuite raconté à Madame Illustre comment elles étaient faites, ce qui lui a beaucoup plu le plus au monde, et elle a dit que Votre Excellence avait fait une si belle annexe au château que rien de mieux ne pouvait être fait. Ensuite, elle a voulu voir le reste des pièces, qui lui ont beaucoup plu, et Votre Excellence a ordonné à Giulio Romano un grand nombre de choses à faire, surtout dans la petite chambre où la Très illustre Madame sa femme [séjournera], pour dorer [à nouveau] la cheminée et les portes et fenêtres, c'est-à-dire [là où se trouvait] le marbre doré, qui est maintenant [vieux, qui est] très mauvais, afin que ce que son Excellence a ordonné soit fait⁵⁰.

Depuis le nouveau bâtiment, Isabella d'Este aurait passé plus d'une heure à admirer la vue (« *vedeta* »). C'est la première chose que mentionne Calandra : la vue, le paysage, la nature dans son état originel ou sauvage. Ensuite, le jardin et la *logietta*, une nature apprivoisée, une sorte d'espace intermédiaire entre l'extérieur et l'intérieur, entre une nature pure et un espace

⁵⁰ « Illustrissimo et excellentissimo signore et patron mio singularissimo. Heri madama illustrissima fu in castello et volse vedere ogni cosa, qual molto li piaque et fu di sopra [su]so l'antana nuova che tanto le piaque quanto [sia] possibile a dire, et vi stete più di una hora [as]etuta a vedere cossi bella vedeta, et la disse se al suo tempo havesse havuto una altana simile, che mai li saria recresciuta a stare in castello. Poi stando pur di sopra sua excellentia vide il giardino et la logietta quale fu laudata assai da lei per cosa benissimo fatta et bene intesa. Sua excellentia voleva poi andare da basso a vedere le stantie, ma non li bastò l'animo di andare dreto a quella scala, con tutto che li feci mettere uno legno dove se potea tenere con la mano, ma bene vi andò la Isabella e madama Paula con le donzelle, la quale Isabella poi il tutto referse a madama illustrissima como erano fatte che tanto li piaque dil mondo, et disse che vostra excellentia havea fato sì bella agiunta al castello, che non se haveria potuto fare melio. Poi volse vedere il resto de le camare quale molto li piaque et ordinò sua excellentia a messer Iulio Romano molte cose [da] fare, et maxime nel camarino dove [ha da stare] la illustrissima signora sua consorte, di adorare [di nuovo] il camino et li ussi et finestre, cioè [dove era il] marmore che era adorato, che hora è [vecchio, che sta] molto male, sì che si farà ciò che ha ordina[to sua] excellentia. » Cf. aussi la suite et la fin de la lettre. Lettre d'Ippolito Calandra à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, 7 octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 435-437, ici 435-436. Tr. fr. Giorgia Sassi.

⁴⁹ Sur la *Femme à sa toilette* de Bellini, Cf. notamment : TEMPESTINI 2000, 168-169 ; KRÜGER 2001, 225-226.



Fig. 25. Giovanni Bellini, *Femme à sa toilette*, 1515, huile sur bois, 62 × 79 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

domestiqué, dont le symbolisme oscillerait entre un *locus amoenus*⁵¹ et un *hortus conclusus*. Dans un troisième temps, Isabella voulait visiter les « *stantie* » et le reste des « *camare* », qui lui plaisaient beaucoup. C'est là que la « *prima donna del mondo* »⁵² fournit à Giulio Romano

des instructions précises concernant les embrasures des fenêtres et des portes. Elle demandait que leurs dorures soient rafraîchies. Le verbe « *adorare* » est le même que dans la lettre du 28 octobre, où il est question des tableaux prestigieux et de leurs encadrements respectifs. Ces correspondances entre paysage et peinture, ainsi que la perception d'un paysage à travers un cadre, nous font saisir sur le vif un paradigme « méta-artistique » adopté par plusieurs artistes, tant au nord des Alpes qu'en Italie,

⁵¹ Sur le « *locus amoenus* » : HASS 1998.

⁵² CAT. Expo. *La prima donna del mondo* 1994. Sur les racines de cette épithète et le rayonnement d'Isabella d'Este, cf. aussi le chapitre intitulé « *La prima donna del mondo* » in : LAUTS 1952, 320-341.

de Van Eyck à Titien⁵³. Les propos de Calandra trouvent d'ailleurs un écho révélateur dans une lettre de l'Arétin à Titien en 1544 :

Ayant, monsieur mon compère, contre mon habitude, dîné seul ou, pour mieux dire, en la compagnie fastidieuse de cette fièvre quarte [la fièvre quarte exigeait la diète] qui ne me permet de goûter la saveur d'aucun mets, je me suis levé de table rassasié de la désolation avec laquelle je m'y étais mis. Alors, les bras appuyés sur le bord de la fenêtre et y abandonnant le buste et presque tout le reste de mon corps, je me suis mis à regarder le merveilleux spectacle des barques innombrables, pleines de passagers d'ici et d'ailleurs, qui faisaient la joie non seulement des spectateurs, mais du Grand Canal lui-même, bonheur de ceux qui le sillonnent. [...] Oh ! Avec quels beaux dégradés les pinceaux de la nature repoussaient l'air vers le fond, en l'éloignant des palais, comme fait Vecellio dans ses paysages ! Vers certains côtés apparaissait un vert-bleu, vers d'autres un bleu-vert, des tons vraiment composés par un caprice de la nature, maîtresse des maîtres. À l'aide des clairs et des obscurs, elle donnait de la profondeur ou du relief à ce qu'elle voulait faire avancer ou reculer ; et moi qui connais votre pinceau comme son inspireur, je m'exclamai trois ou quatre fois : « Ô Titien, où êtes-vous donc ? » Par ma foi, si vous aviez peint ce que je vous décris, vous auriez amené les gens à l'émerveillement qui m'a confondu dans la contemplation de ce spectacle ; mon âme en a été nourrie pour plus longtemps que n'a duré la splendeur de cette peinture. / Venise, mai 1544⁵⁴

⁵³ Sur ce sujet : STOICHITA 1999, 58-71.

⁵⁴ « Avendo io, signor compare, con ingiuria de la mia usanza cenato solo o, per dir meglio, in compagnia dei fastidi di quella quartana che più non mi lascia gustar sapore di cibo veruno, mi levai da tavola sazio de la disperazione con la quale mi ci posi. E così, appoggiate le braccia in sul piano de la cornice de la finestra, e sopra lui abbandonato il petto e quasi il resto di tutta la persona, mi diedi a riguardare il mirabile spettacolo che facevano le barche infinite, le quali piene non me di forestieri che di terrazzani, ricreavano non pure i riguardanti ma esso Canal Grande, ricreatore di ciascun che il solca. [...] Oh con che belle tratteggiature i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola dai palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far dei paesi ! Appariva in certi lati un verde-azzurro, e in alcuni altri un azzurro-verde veramente composto da le bizzarrie de la natura, maestra dei maestri. Ella con i chiari e con gli scuri sfondava e rilevava in maniera ciò che le pareva di rilevare e di sfondare, che io, che so come il vostro pennello è spirito dei suoi spiriti, e tre e quattro volte esclamai : « Oh, Tiziano, dove sète mo ? ». Per mia fè, che se voi aveste ritratto ciò ch'io vi conto,

La lettre de l'Arétin, avec ses enjeux méta-artistiques relatifs au cadre et ses interactions entre peinture et nature⁵⁵, apporte un éclairage décisif sur la lettre de Calandra, qui se caractérise par une double focalisation sur la contemplation d'une vue (« *così bella vedeta* ») depuis un nouvel édifice, avec pour objectif de redorer les embrasures des fenêtres et des portes. Cette vue du Castello di San Giorgio sur le lac et le *Ponte di San Giorgio* a d'ailleurs été peinte en détail dans la *Mort de la Vierge* de Mantegna (vers 1460-1464, fig. 26)⁵⁶. Ce panneau, qui faisait partie d'une décoration, aujourd'hui dispersée, pour la chapelle de Ludovico Gonzaga, nous offre un accès privilégié à la sensibilité que l'on avait depuis longtemps à Mantoue pour la peinture comme vue, qui devait, par des procédés de *mise en abyme* et d'encadrement, dialoguer étroitement avec les fenêtres réelles et les vues à travers elles.

Ajoutons une remarque sur le « cadre » de la lettre de l'Arétin, c'est-à-dire le début et la fin, l'introduction et la conclusion. L'auteur commence par écrire qu'il souffre de la « fièvre quarte ». Suit la description de la vue sous forme de tableau imaginaire. Or, plus qu'un prétexte ou un prélude, la souffrance physique semble programmatique eu égard au dénouement de la lettre : « mon âme en a été nourrie pour plus longtemps que n'a duré la splendeur de cette peinture ! » Il semble que la finalité soit de mettre en avant les effets de cette « vue-tableau » sur le « spectateur », notamment sur son âme et peut-être aussi sur son corps. Par de telles stratégies rhétoriques, l'Arétin révèle une dimension essentielle des pouvoirs de l'image tels qu'ils étaient ressentis à la Renaissance : interchangeabilité entre l'art et la nature, entre la fiction et la réalité, le tout par le biais de

indurreste gli uomini ne lo stupore che confuse me; che nel contemplare quel che v'ho incontrato, ne nutrii l'animo, che più non durò la meraviglia di sì fatta pittura. » ARETINO 1957, II, 16-18. Nous renvoyons également au passage, merveilleux, situé entre ces deux extraits. Cité in : STOICHITA 1999, 60-62. Tr. fr. : ARETINO 1988, 427-428.

⁵⁵ Sur la peinture comme « seconde nature » et « la révélation de Venise comme "peinture de Dieu" », cf. l'analyse pénétrante de : STOICHITA 1999, 62.

⁵⁶ Sur la *Mort de la Vierge* de Mantegna : LIGHTBOWN 1986, 413-415 ; DE NICOLÒ SALMAZO 1997, 62-65 ; CAT. Expo. *Mantegna* 2008, 184-186.



Fig. 26. Andrea Mantegna, *La Mort de la Vierge* (détail), vers 1460-1464, tempera et or sur bois, 54,5 × 42 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

l'imagination, voire de l'âme, lesquelles affectent à leur tour le corps.

Après ce détour, revenons à la « *bizaria de la finestra di spechi* » citée par Calandra. Celle-ci apparaît comme un signe et une surenchère de l'imbrication des différents niveaux de réalité déjà évoquée : des cadres qui donnent sur de belles vues (fenêtres), sur d'autres *camere* (à travers les portes), sur des reflets (miroirs) ou encore sur l'espace figuratif de très belles œuvres (surfaces des tableaux). Cadres de fenêtres – cadres de portes – cadres de miroirs – cadres de peintures. Les vues, tableaux, paysages/jardins et miroirs participent ainsi d'un même

système. Ils deviennent ici partie intégrante d'un lieu où différents degrés de réalité se répondent : nature, reflet, art, etc. On pourrait encore multiplier les analogies et les métaphores. L'art de la Renaissance, qui se fonde sur l'imitation de la nature sans toutefois se confondre avec une image spéculaire, fonctionne en même temps comme une métaphore du miroir, d'Alberti à Léonard de Vinci⁵⁷. Mais le tableau, composé de pigments, est aussi le résultat de la sensibilité du peintre et de son faire artistique.

Dans tous les cas, le paysage, les miroirs et les peintures semblent jouer un rôle central dans la prédisposition de l'état d'âme des époux. L'unité, voire l'harmonie de l'ensemble, s'exprime dans la dorure des embrasures. Il s'agissait d'une démarche relativement consciente, comme en témoigne l'accent mis sur ce point dans un ordre renouvelé le 23 octobre :

Très illustre et très excellent Seigneur et mon très singulier maître. Hier, la très illustre Madame s'est rendue au château pour tout voir, ce qui lui a beaucoup plu et elle était en tous lieux et a ordonné à Messire Giulio Romano de faire certaines choses dans la chambre des armes, c'est-à-dire de rafraîchir la peinture de la cheminée et des portes en or et bleu, qui sont maintenant vieilles et laides [...] ⁵⁸.

Les cadres dorés des tableaux pouvaient donc se faire l'écho, même lointain, des cadres dorés (et bleu) des fenêtres ordonnés par Isabella d'Este. En remplaçant cette disposition « méta-artistique » dans notre contexte matrimonial et dynastique, notamment à la lumière des pouvoirs de l'image et de l'imagination sur la génération, il est utile de mentionner un passage révélateur du *De re aedificatoria* d'Alberti :

Là où l'on s'unit à son épouse, il est conseillé de ne peindre que des visages humains empreints de noblesse et de beauté

⁵⁷ Sur la *mise en abyme* du miroir dans la peinture : STOICHITA 1999, 248-264.

⁵⁸ « Illustrissimo et excellentissimo signore et patrone moi singularissimo. Heri madama illustrissima fu in castello a veder ogni cosa, il quale li piaque assai et fu in ogni loco et ordinò a messer Iulio Romano alcune cose da fare nella camara delle Arme, ciouè di refrescare il camino et porte d'oro e azzuro, che hora sono vecchie et brutte [...] » Lettre d'Ippolito Calandra à Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, 24 octobre 1531, in : FERRARI 1992, I, 461-462, ici 461. Tr. fr. Giorgia Sassi.

[Ubi uxoribus convenient, nonnisi dignissimos hominum et formosissimos vultus pingas monent] ; on dit en effet que ce genre d'images a beaucoup d'effet sur la conception de la femme et sur l'aspect futur de sa progéniture. Contempler des peintures de sources et de ruisseaux fait beaucoup de bien aux fiévreux. Tu peux faire l'expérience suivante : les nuits où le sommeil te fuit, efforce-toi, au fond de ton lit, de remémorer les eaux limpides des sources, des rivières ou des lacs que tu auras déjà vus ; aussitôt tes veilles arides seront baignées de fraîcheur, et le sommeil s'insinuera peu à peu en toi jusqu'à ce que tu t'endormes tout doucement. En outre, les délices d'un jardin, avec ses plantations et ses portiques, te permettront de jouir du soleil comme de l'ombre. On disposera aussi d'une aire pour se divertir. De petites cascades créeront la surprise en maints endroits. La verdure de plantes pérennes marquera le bord des allées. Tu feras pousser une haie de buis dans une partie abritée de ton jardin ; en effet, le buis souffre et dépérit au grand air, sous le vent, et surtout lorsqu'il est exposé à l'humidité de la mer⁵⁹.

Lorsqu'il s'agit de l'effet des images sur la progéniture, on se contente généralement de citer la première phrase de cette citation⁶⁰. Alberti nous éclaire d'abord sur l'utilité d'accrocher de très belles (« formosissimos ») figures (« vultus » : mine, portrait, visage ou air, aspect) là où l'on s'unit à sa femme. Il s'agit d'une source fondamentale pour comprendre la présence de portraits ou plus généralement de tableaux « *bellissimi* » dans les *Camere* de la Paleologa. Cependant, cette prescription d'Alberti, isolée de tout contexte, perd beaucoup de sa portée. Immédiatement après, en effet, l'auteur mentionne un autre type d'œuvres qui, comprend-on, seraient utiles dans une chambre à coucher : « Contempler des peintures de sources et de ruisseaux fait beaucoup de bien aux fiévreux ». Et d'enchaîner avec la description d'un *locus amoenus*. La lettre de l'Arétin, citée plus haut, prend soudain une profondeur vertigineuse. Alberti nous plonge en effet au cœur du mécanisme de la croyance en

l'efficacité des images et de l'imagination sur le corps, en invitant à se « remémorer les eaux limpides des sources, des rivières ou des lacs que tu auras déjà vu ; aussitôt tes veilles arides seront baignées de fraîcheur, et le sommeil s'insinuera peu à peu en toi jusqu'à ce que tu t'endormes tout doucement. »

Certains des tableaux cités par Calandra apparaissent ainsi également comme une interface entre les paysages réels déjà vus et l'effort de mémoire demandé. Et c'est précisément, comme on l'a déjà plusieurs fois évoqué, par le biais de l'imagination ou du *sensus imaginativus*, voire du *pneuma imaginativum*, selon les auteurs, que l'action sur le corps pouvait se faire en vue d'une rémission ou en vue de la procréation. Cette conception remonte à l'Antiquité et a été développée par les premiers philosophes néoplatoniciens, notamment Porphyre. À titre d'exemple, lisons un extrait de son *À Gauros. Sur la manière dont l'embryon reçoit l'âme* :

[...] pour moi, s'il faut se laisser aller une fois aux niaiseries, je pourrais bien leur donner du renfort et dire que l'embryon se forme des images et des opinions en commun avec la mère comme s'il participait à l'âme imaginative et opinative. Car il est universellement reconnu que nombre d'animaux, et certes aussi des femmes, enfantent des produits exactement semblables aux modèles de la même espèce dont, durant la saillie, elles ont accueilli les figures dans leur imagination : de là vient que nous exposons à la vue de cavales, de chiennes, de colombes, et, ma foi aussi, de quelque femme des tableaux représentant de belles figures, afin que, jetant les yeux sur ces figures et les prenant en mémoire, les femelles saillies enfantent des fruits semblables. [...] si nous pouvions reproduire nos représentations en les faisant passer sur nos propres corps comme sur un essuie-main, tout comme l'on dit couramment aujourd'hui que les démons reproduisent les formes de leurs représentations sur l'enveloppe d'air vaporeuse qui leur est unie ou qui est à leur disposition [il s'agit du corps pneumatique ou aérien], non qu'ils la colorent aucunement, mais parce que, par un procédé ineffable, ils font apparaître dans l'air qui les enveloppe, comme dans un miroir, les réflexions des images qu'ils ont formées, il serait permis de conjecturer que

⁵⁹ ALBERTI 2004b, 435-436. En latin : ALBERTI 1966, livre 9, chap. IV, 805-806.

⁶⁰ Par exemple : PRATER 2002, 29 ; COLANTUONO 2010, 246.

les représentations de l'âme immanente au sperme modèlent le corps à leur image. Mais puisque nous sommes incapable de produire cet effet sur nous, bien que nous puissions, d'après nos représentations, façonner des objets différents de nous, tous ceux qui se trouvent extérieurs à notre propre substance, je ne sais s'il n'y a pas lieu de craindre, pour cette raison, que ce ne soit pas une âme particulière à l'embryon qui produise la formation du corps en sa dépendance, non plus que l'âme de la mère ne forme le corps qui lui est propre, bien que cette âme forme le corps étranger présent dans la mère et extérieur à sa substance, s'il est vrai que, dans les autres cas aussi, elle peut reproduire ses représentations en les faisant passer sur les choses extérieures (V, 1-VI, 1)⁶¹.

Ces lignes reflètent la richesse, la complexité et la diversité des champs de croyance liés à cette imprégnation du fœtus pendant la gestation, au point qu'il est finalement impossible de les schématiser ou de les généraliser. Après avoir émis des hypothèses sur les femmes enceintes et l'impact de leurs envies sur l'embryon⁶², Porphyre insiste sur le rôle fondamental de l'imagination, en prenant des exemples dans le règne animal (chevaux, chiens, colombes) auxquels s'ajoute celui de la femme. Ce sont donc là encore les conceptions d'un intermédiaire entre le corps et l'âme, à savoir le « pneuma » qui se confond avec le *sensus imaginativus*, qui permettent d'éclairer à un niveau théorique cet embellissement par affinité. Robert Klein a synthétisé toutes ces ramifications : « L'imagination appartient donc à un pneuma ou corps subtil ayant les fonctions des sens intérieurs et formant le substrat de nos rêves : c'est là toute la théorie du "pneuma imaginatif" que le traité *De insomniis* de Synesius a rendue si célèbre »⁶³. Pour illustrer cette idée d'« imagination comme vêtement de l'âme »⁶⁴,

prenons l'exemple de Marsile Ficin dans sa *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes* (1482) :

Et les fatales imaginations, si je puis ainsi parler, qui naissent peu à peu dans les « idoles » de ces âmes, comme les violentes envies des femmes enceintes, expriment tout ce qu'elles se représentent dans leurs sphères et dans les suivantes comme dans des embryons. Notre âme elle aussi, disposée vis-à-vis de ce corps selon l'ordre de ses germes, façonne ce corps en vertu de la puissance directrice du corps (XIII, 4)⁶⁵.

Alberti était sans doute conscient de cette tradition et il est étrange qu'il n'ait pas mentionné l'astuce de Porphyre dans son traité *De Equo Animante* (*Le cheval vivant*, publié en 1556). Dès le premier chapitre, il décrit les critères selon lesquels les géniteurs du troupeau devaient être sélectionnés :

Les chevaux que tu voudras pour parents et géniteurs du troupeau, assure-toi qu'ils soient bien faits, d'un âge convenable et adapté pour le but recherché. Pour le père, il faut choisir un cheval dont le corps soit important et les membres, en dehors de leur beauté intrinsèque, taillés autant qu'il est possible, en force : C'est là le conseil que donnent ceux qui ont écrit à ce sujet. Nos auteurs veulent qu'un cheval soit très beau s'il est ainsi conformé : une tête moyenne et d'une extrême sobriété, des oreilles bien plantées et minces, un front ample entre les deux sourcils, des yeux saillants, noirs et d'une grande pureté⁶⁶.

Alberti poursuit ainsi sur plusieurs pages⁶⁷, avant de passer à la description de la mère idéale et, avec beaucoup de détails, à l'union du couple :

Il est en outre un certain nombre de points qui ne manquent pas d'intérêt pour notre sujet. Il faut en effet choisir des chevaux féconds, bien pourvus pour l'accouplement, ni du tout las ni épuisés, pour éviter que ne soit conçue une descendance maigre et faible, et ils affirment que les étalons

⁶¹ FESTUGIÈRE 1953, 276-277. Notons aussi un troisième extrait qui précède les deux passages cités.

⁶² Sur les « empreintes maternelles » dans l'Antiquité : DASEN 2009 ; DASEN 2015, 153-177.

⁶³ KLEIN 1970, 70.

⁶⁴ Sur l'« imagination comme vêtement de l'âme » : KLEIN 1970, 65-88.

⁶⁵ FICIN 2007, 232.

⁶⁶ ALBERTI 1999, 17-19.

⁶⁷ Sur ce sujet, cf. par exemple : FEHRENBACH 2005, 148.

sont incapables de supporter quinze années de suite des accouplements répétés. Il faut aussi choisir les moments où amener les époux à l'union. Il faut en effet éviter que la descendance ne voie le jour à une époque où, les prés étant nus et arides, à cause de la chaleur ou du froid, la mère manque de sève et le nouveau-né de lait. Pour cette raison, comme la gestation dure onze mois, et qu'elles mettent bas le douzième, ils conseillent de les accoupler à l'équinoxe de printemps. Il faut pourtant les préparer à s'unir de telle manière que tous deux hennissent d'amour l'un pour l'autre, spontanément, avec la volonté, la capacité et un vif désir de le faire. Il faut donc, comme pour les noces légitimes, leur administrer de la nourriture jusqu'à ce que leurs forces suffisent largement à leur insuffler de quoi s'échauffer⁶⁸.

Les Gonzague étaient des passionnés de chevaux et leurs écuries avaient acquis une grande réputation⁶⁹. Toutes proportions gardées, on pourrait se demander si les pratiques et les connaissances en matière d'élevage ont pu avoir une certaine incidence sur la procréation dynastique.

Revenons encore un instant à Porphyre, qui utilise la métaphore du miroir pour illustrer le mécanisme de transformation des démons par leur imagination. Contrairement à ces démons, la femme aurait la capacité de transformer non pas son propre corps, mais un corps qui lui est étranger : l'embryon. Dans le cadre de ce raisonnement, Porphyre évoque la fabrication d'artefacts. C'est un lieu commun de dire qu'un artiste se prolonge de facto dans son œuvre. Mais ces convictions semblent avoir marqué la philosophie néoplatonicienne, non seulement en raison de l'émergence particulière de l'individualité artistique à l'aube des Temps modernes, mais aussi en lien avec des imaginaires plus occultes. Un passage de la *Philosophie Occulte* (1530, édition complète 1533) d'Agrippa von Nettesheim nous révèle jusqu'où pouvait aller cette projection de soi, où même les passions de l'artiste imprégnaient les images :

Certains symboles ne représentent pas les figures célestes mais évoquent le désir de celui qui accomplit l'opération. Ainsi, pour provoquer l'amour nous représenterons un couple enlacé et pour provoquer la discorde, des hommes en train de se battre. [...] / Les Anciens disaient qu'il fallait en fabriquant l'image prononcer à haute voix une prière demandant l'effet souhaité. Albert le Grand l'affirme aussi dans son *Traité*. / Comme ces images ont des vertus différentes, elles doivent être utilisées de différentes façons. On peut les suspendre, les nouer à son corps, les enfouir sous terre, les immerger, les suspendre à la fumée dans une cheminée, à un arbre que le vent balance, sur le haut de la tête, en bas du corps, les plonger dans l'eau bouillante ou les mettre au feu. / On dit aussi que la passion mise par les opérateurs à la confection des talismans passe dans les images elles-mêmes, les imprégnant de tout ce que l'esprit de l'opérateur a ordonné. [...] / Il faut observer les correspondances qui existent entre les constellations et les images que l'on veut faire, c'est ce que nous apprend cette partie de l'astrologie qui s'occupe des affinités⁷⁰.

Multiplications

Un *quadro* encore devrait être analysé en fonction de la proximité entre miroir et lit. Le portrait autrefois dit de « Gaston de Foix », de Giovanni Gerolamo Savoldo (1525-1530, fig. 27). Il est habituellement considéré sous l'angle du *paragone* peinture-sculpture et, de plus en plus, comme un possible autoportrait⁷¹. Cependant, les nombreuses études consacrées à ce tableau extraordinairement complexe n'ont pas, à notre connaissance, suffisamment pris en considération la présence des rideaux d'un lit, reflétés dans le miroir de gauche. Contrairement aux exemples où le miroir

⁷⁰ AGRIPPA 1981, 194-195.

⁷¹ Sur le Portrait autrefois dit de Gaston de Foix : BOEHM 1985, 136-137 ; CAT. Expo. *Giovanni Gerolamo Savoldo* 1990, 150-155 ; MARTIN 1995 ; COX-REARICK 1995, 245-248 ; KRÜGER 2001, 130-131 ; BODART 2009, 218 ; HENDLER 2013, 119-127.

⁶⁸ ALBERTI 1999, 29-31.

⁶⁹ Sur les Gonzague et les chevaux : CAT. Expo. *Splendours of the Gonzaga* 1981, 146-147.



Fig. 27. Giovanni Gerolamo Savoldo, *Autoportrait ?*, dit autrefois *Portrait de Gaston de Foix*, vers 1525, huile sur toile, 92 × 124 cm, Paris, Musée du Louvre.

est représenté à côté d'un lit, ce que l'on voit ici du lit n'est visible, dans une inversion radicale, qu'à travers le reflet d'un miroir, bien que dans le portrait des époux Arnolfini, le lit était aussi partiellement reflété dans le miroir rond. Cette observation a son importance pour notre propos, car elle met en évidence des paradigmes communs aux deux tableaux.

L'attention portée au détail, à première vue insignifiant, du lit nécessiterait à elle seule un développement plus

long, tant les conséquences pour l'herméneutique de cette œuvre nous semblent réellement déterminantes. Bien des sources textuelles, citées à l'appui des interprétations actuelles prendraient une nouvelle couleur si elles étaient relues à la lumière de l'imaginaire de la chambre à coucher et du lit (fig. 28). En effet, au-delà d'un certain discours autoréflexif et d'une émulation entre peinture et sculpture, l'insertion de miroirs implique aussi une dimension anthropologique et culturelle plus large.

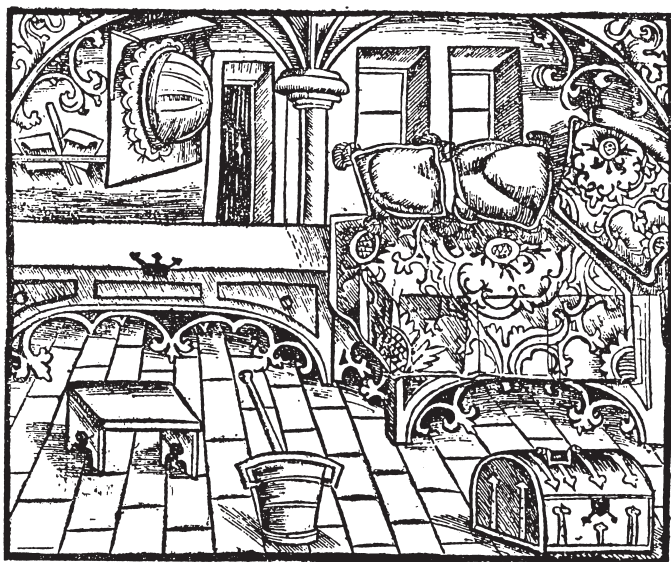


Fig. 28. À gauche : banquette de repos ; à droite : lit, in : Hans Sachs, *Der gantz Hawsrath*, vers 1514, pages 8 et 13 (Lerchner 1993, fig. 1 et 2).

Considérons trois de ces sources, qui font état d'un tableau légendaire de Giorgione, avec lequel Savoldo a peut-être dialogué.

Giorgio Vasari, dans l'introduction aux *Vite* (1568) :

Giorgione da Castelfranco par exemple a peint autrefois un tableau où la figure, vue de dos, est flanquée de chaque côté d'un miroir et d'une fontaine à ses pieds, de sorte qu'on la voit de dos sur la toile, de face dans la fontaine et de côté dans les miroirs ; ce que jamais n'a pu faire la sculpture⁷².

Toujours Vasari, dans la *Vita* qu'il consacre à Giorgione (1568) :

Giorgione [...] dans une peinture, d'après lui, on pouvait voir d'un seul coup d'œil, sans avoir à en faire le tour, toutes les vues qu'offrent les divers gestes d'un homme ; ce que ne peut réaliser la sculpture, à moins que l'on ne change de position et d'angle de vue, et alors ce n'est plus d'un seul regard qu'on la voit. Il proposa de leur montrer [aux sculpteurs] qu'une seule

figure peinte pouvait être vue de devant, de dos et de profil et il parvint à les faire changer d'opinion. Voici comment il s'y prit : il peignit un nu vu de dos ; à ses pieds une source très limpide reflétait le corps vu de face. D'un côté, la légère cuirasse d'acier poli dont il s'était dépouillé, si brillante que tout s'y reflétait, renvoyait le profil gauche. De l'autre côté, dans un miroir, on voyait l'autre profil. Cette œuvre d'une si originale fantaisie voulait prouver que la peinture demande plus de talent et de travail et qu'en une seule image prise sur le vif, elle en montre plus que la sculpture. Elle fut suprêmement louée et admirée pour sa belle ingéniosité⁷³.

⁷² « [...] come già fece Giorgione da Castelfranco in una sua pittura : la quale, voltando le spalle et avendo due specchi, uno da ciascun lato, et una fonte d'acqua a' piedi, mostra nel dipinto il dietro, nella fonte il dinanzi e negli specchi gli lati : cosa che non ha mai potuto far la scultura. » VASARI 2009, 36. Tr. fr. : VASARI 2005, I, 61.

⁷³ « [...] Giorgione che era d'opinione che in una storia di pittura si mostrasse senza avere a camminare a torno, ma in una sola occhiata tutte le sorti delle vedute che può fare in più gesti un uomo, (cosa che la scultura non può fare se non mutando il sito e la veduta, talché non sono una ma più vedute), propose di più, che da una figura sola di pittura voleva mostrare il dinanzi et il didietro et i due profili dai lati : cosa che e' fece mettere loro il cervello a partito. E la fece in questo modo: dipinse uno ignudo che voltava le spalle et aveva in terra una fonte d'acqua limpidissima, nella quale fece dentro per riverberazione la parte dinanzi ; da un de' lati era un corsaletto brunito che s'era spogliato, nel quale era il profilo manco, perché nel lucido di quell'arme si scorgeva ogni cosa ; da l'altra parte era uno specchio, che dentro vi era l'altro lato di quello ignudo ; cosa di bellissimo ghiribizzo e capriccio, volendo mostrare in effetto che la pittura conduce con più virtù e fatica, e mostra in una vista sola del naturale più che non fa la scultura. La qual opera fu sommamente lodata et ammirata, per ingegnosa e bella. » VASARI 2009, 570-571. Tr. fr. : VASARI 2005, V, 62-63.

Paolo Pino, dans son *Dialogo di pittura* (1548) :

Vous m'avez parfaitement satisfait, et si ma mémoire retient vos propos, je clouerais le bec à ceux qui voudront défendre la sculpture, comme ils furent confondus, d'une autre manière, par Giorgione da Castelfranco, notre très célèbre peintre, non moins digne d'honneur que les Anciens. Ce dernier, à la confusion perpétuelle des sculpteurs, peignit dans un tableau un Saint Georges en armure, en pied, appuyé sur une hampe de lance, avec les pieds à l'extrême bord d'une source limpide et claire dans laquelle se reflétait toute la figure en raccourci jusqu'au sommet de la tête ; de plus, il avait feint un miroir appuyé contre un tronc dans lequel la figure entière se reflétait de dos et sur un côté. Il imita un second miroir de l'autre côté, dans lequel on voyait entièrement l'autre flanc du Saint Georges. Il voulait établir qu'un peintre peut faire voir une figure entière d'un seul regard, ce que ne peut pas faire un sculpteur ; et cette œuvre (parce qu'elle appartenait à Giorgione) était parfaitement conçue dans chacune des trois parties de la peinture, c'est-à-dire le dessin, l'invention, et le coloris⁷⁴.

Alors que Vasari parle d'une « figure » voire du « nu » d'un homme qui s'est dépouillé de son armure, Paolo Pino cite un saint Georges en armure. Ce qui relie les deux versions, c'est la présence de miroirs et d'une source, et plus généralement la nature ou l'extérieur (la source ; Paolo Pino cite en outre un tronc d'arbre). Dans son tableau au format horizontal en revanche, Savoldo place sa figure à l'intérieur, dans un espace clos délimité

visuellement par des miroirs. L'homme en armure est assis et prend appui sur une table, contrairement au Saint Georges « en pied » de Paolo Pino. On peut assez facilement imaginer la peinture de Giorgione et son atmosphère évoquée par Pino en observant la représentation du Saint en armure dans la *Pala di Castelfranco* et celle du jeune homme au premier plan de la *Tempesta*. Dans ces différences avec le tableau légendaire de Giorgione, Savoldo ne représente pas son homme entièrement vêtu de son armure (Giorgione, selon Paolo Pino) ni nu (Giorgione, selon Giorgio Vasari). Il opte pour un état intermédiaire à plusieurs niveaux : l'homme – ni debout ni couché – n'a revêtu (ou ôté) qu'une partie de son armure⁷⁵. Le passage d'un homme dans la nature (chez Giorgione) à un homme dans un intérieur (chez Savoldo) s'apparente d'ailleurs d'une manière symptomatique avec les différences entre la *Vénus de Dresde* (dans un paysage, « *in un paese* », comme l'écrit Michiel) et la *Vénus d'Urbino* (dans un intérieur avec *cassoni* en arrière-plan, qui thématisent précisément la vue « dans le coffre »⁷⁶). Enfin, les motifs du rideau et du lit, présents chez Savoldo, se retrouvent également dans la *Vénus d'Urbino*.

Chez Giorgione, la source réfléchissante renvoie implicitement à l'un des grands mythes fondateurs de la peinture, celui de Narcisse se reflétant dans l'eau, cité dans le *De pictura* d'Alberti (1435) :

De fait, j'ai pris l'habitude de dire à mes proches que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, fut ce Narcisse qui se vit changé en fleur, car si la peinture est bien la fleur de tous les arts, alors c'est toute la fable de Narcisse qui viendra merveilleusement à propos. Qu'est-ce donc que peindre, sinon embrasser avec art la surface d'une fontaine ? (II, 26)⁷⁷

⁷⁴ « Voi m'avete sodisfatto benissimo, e se la memoria mia conserva il ragionamento vostro, chiuderò la bocca a questi, che voranno diffendere la scultura, come per un altro modo furono confusi da Georgione da Castel Franco nostro pitto celeberrimo, e non manco degli antichi degno d'onore. Costui a perpetua confusione degli scultori dipinse in un quadro un san Georgio armato in piedi appostato sopra un tronc di lancia con li piedi nelle istreme sponde d'una fonte limpida, e chiara nella qual transverberava tutta la figura in scurzo sino alla cima del capo, poscia avea finto uno specchio appostato a un tronco, nel qual rifletteva tutta la figura integra in schena, e un fianco. Vi finse un altro specchio dall'altra parte, nel qual si vedeva tutto l'altro lato del. S. Georgio, volendo sostentare, ch'uno pittore può far vedere integra- mente una figura a un sguardo solo, che non può così far un scultore, e fu questo opera (come cosa di Giorgione) perfettamente intesa in tutte tre le parti di pittura, cioè disegno, invenzione, e colorire. » Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, 1548 (2011), 146 et 148. Tr. fr. : 147 et 149.

⁷⁵ Cf. aussi les recherches de Victor I. Stoichita sur la seconde peau et celles de Diane Bodart sur le « reflet » : STOICHITA 2012 ; BODART 2009.

⁷⁶ Cf. ici l'article de Daniel Arasse intitulé « La femme dans le coffre » : ARASSE 2000, 123-173.

⁷⁷ ALBERTI 2004, 101. Sur ce mythe chez Alberti : PFISTERER 2001.

Chez Savoldo, ni sources ni eau ne sont présentes. Ce sont les reflets de l'armure au premier plan et surtout ceux des miroirs à l'arrière-plan et à côté du protagoniste qui fondent la structure de l'image. Mais loin de s'extasier devant lui-même, de contempler son image à l'instar du Narcisse des *Métamorphoses* d'Ovide⁷⁸, la figure de Savoldo pointe du doigt les surfaces réfléchissantes, tandis qu'il interpelle directement le « spectateur » par son regard, s'offrant ainsi comme l'« admoniteur » par excellence. Il convient de relire le passage du *De pictura* où se forge cette figure théorique :

Ensuite, il me plaît que dans l'histoire représentée il y ait quelqu'un qui attire l'attention des spectateurs sur ce qui se passe, que de la main il appelle le regard ou, comme s'il voulait que cette affaire fût secrète, qu'avec un visage farouche et des yeux menaçants il les dissuade d'avancer, ou qu'il indique là quelque danger ou quelque chose à admirer, ou encore que, par ses gestes, il t'invite à rire de concert ou à pleurer en même temps qu'eux⁷⁹.

Le paradigme de l'« admoniteur » consolide sans doute la thèse d'une forte dimension auto-projectionnelle du tableau de Savoldo, mais, nous semble-t-il, pour mieux orienter cette même thèse vers l'idée d'auto-projection de soi *en-deçà* du tableau. Ainsi, l'œuvre nous semble aller bien au-delà de la problématique de l'autoréférentialité et du *paragone*. Par un dispositif scopique qui dépasse les frontières esthétiques à la fois du premier plan et, grâce aux miroirs, de l'arrière-plan et du plan intermédiaire, il y a davantage un prolongement de soi vers l'autre (ou les autres), plutôt qu'une *mise en abyme* refermée sur elle-même.

Cette idée d'auto-extension avec les doigts qui attirent l'attention sur une surface réfléchissante avait trouvé un premier accomplissement dans l'autoportrait dans un miroir convexe de Parmigianino (vers 1524,

fig. 29)⁸⁰. Vasari donne une description significative de cette rondache :

Pour enquêter sur les subtilités de la peinture, il commença son autoportrait à l'aide d'un miroir convexe de barbier ; il observa les curieuses déformations subies par les poutres du plafond et la fuite bizarre des portes et des éléments architecturaux reflétés dans la courbe du miroir. Par curiosité, il voulut reproduire tout ce qu'il voyait. Il fit faire autour une boule en bois qu'il divisa pour obtenir une demi-sphère de la même taille que le miroir, sur laquelle, avec un grand talent, il se représenta avec tout ce qu'il voyait dans le miroir, d'une manière si naturelle qu'on a peine à le croire. Comme tout ce qui se reflète dans un miroir convexe s'agrandit de près et diminue avec l'éloignement, il fit au premier plan sa main, un peu agrandie comme la montrait le miroir, si belle qu'elle semble vraie. Francesco était très beau et avait un aspect si gracieux qu'il ressemblait plus à un ange qu'à un homme. Son portrait sur cette demi-sphère avait une allure divine ; ce fut une réussite si heureuse que la peinture égalait la réalité. Tout y était : le brillant du verre, chaque reflet, les ombres et les lumières d'une vérité telle, qu'on ne pouvait espérer mieux d'un talent humain⁸¹.

⁸⁰ Sur l'autoportrait de Parmigianino : STOICHITA 1999, 289-291 ; NOVA 2000, 92-94 ; ARASSE 2009b, 200-202 ; HENDLER 2013, 129-130.

⁸¹ « Oltra ciò, per investigare le sottigliezze dell'arte, si mise un giorno a ritrarre se stesso, guardandosi in uno specchio da barbieri, di que' mezzo tondi. Nel che fare, vedendo quelle bizzarrie che fa la ritondità dello specchio, nel girare che fanno le travi de' palchi, che torcono e le porte e tutti gl'edifici che sfuggono stranamente, gli venne voglia di contrafare per suo capriccio ogni cosa. Laonde, fatta fare una palla di legno al tornio, e quella divisa per farla mezza tonda e di grandezza simile allo specchio, in quella si mise con grande arte a contrafare tutto quello che vedeva nello specchio e particolarmente se stesso tanto simile al naturale, che non si potrebbero stimare, né credere. E perché tutte le cose che s'appressano allo specchio crescono, e quelle che si allontanano diminuiscono, vi fece una mano che disegnava un poco grande, come mostrava lo specchio, tanto bella che pareva verissima; e perché Francesco era di bellissima aria et aveva il volto e l'aspetto grazioso molto e più tosto d'Angelo che d'uomo, pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina. Anzi gli successe così felicemente tutta quell'opera, che il vero non istava altrimenti che il dipinto, essendo in quella il lustro del vetro, ogni segno di riflessione, l'ombre et i lumi sì propri e veri, che più non si sarebbe potuto sperare da umano ingegno. » VASARI 2009, 779-780. Tr. fr. : VASARI 2005, VI, 244-46.

⁷⁸ OVIDE 1985, 83-85.

⁷⁹ ALBERTI 2004, 149.



Fig. 29. Parmigianino, *Autoportrait dans un miroir convexe*, vers 1524, huile sur bois, 24,4 cm de diamètre, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

La main est représentée au premier plan, ses proportions étant plus importantes que celles de la tête. Ces disproportions se justifient par les déformations inhérentes au reflet dans un miroir convexe. La main apparaît ici comme le prolongement physique de l'âme du peintre : le faire artistique, la transposition manuelle du *disegno* formé dans l'esprit. De plus, Vasari souligne à la fois le succès du tableau et la beauté de Francesco. Il « ressemblait plus à un ange qu'à un homme ». Ce double éloge et la prédominance de la main nous renvoient au *topos* de la présence de l'artiste dans son œuvre à travers le style, les notions de « *Ogni pittore dipinge sé* » (« Chaque peintre se peint lui-même ») ou d'« *autonomiesis* » étant, rappelons-le, très répandues à la Renaissance⁸². D'ailleurs, ce principe a trouvé une survivance significative dans la méthode d'attribution

de Giovanni Morelli, qui est allé jusqu'à reproduire les types de mains (et d'oreilles) récurrents dans les peintures de différents artistes⁸³.

Dans la *Théologie platonicienne*, Marsile Ficin met en lumière les mécanismes de l'autoprojection de l'artiste dans les œuvres d'art en recourant précisément au motif du miroir :

Mais dans les peintures et les édifices, le dessein et l'habileté de l'artiste sont visibles. On y aperçoit en outre la disposition et en quelque sorte la figure de l'âme elle-même, car, dans les ouvrages de ce genre, l'intelligence s'exprime et se représente comme le visage d'un homme qui se regardant dans un miroir se reflète sur le miroir⁸⁴.

Âme, corps et œuvre de l'artiste semblent particulièrement liés dans les peintures de Parmigianino et de Savoldo. En particulier, les deux œuvres posent de manière emblématique le problème de la relation entre le créateur et ses « créatures » et du rôle joué par le corps et l'âme de l'artiste dans ce processus. Il faut encore mentionner que Clément VII offrit plus tard l'autoportrait de Parmigianino à l'Arétin⁸⁵. À noter également qu'il est probable que l'Arétin ait joué un rôle décisif dans la conception du tableau de Savoldo et dans son entrée dans les collections de François I^{er}⁸⁶. Ce contexte royal nous semble être un encouragement à poursuivre l'étude des enjeux dynastiques de cette œuvre.

Contrairement à Parmigianino, où le prolongement de l'esprit par la main paraît dynamique et stylistique, Savoldo semble plutôt exprimer une projection par duplication, reproduction ou multiplication du corps, entier, même si par des vues fragmentées. L'ambiguïté de ne pas pouvoir décider s'il s'agit ou non d'un autoportrait vient, semble-t-il, justement de cette prééminence accordée à la reproduction de l'image du

⁸² Sur l'« *automimesis* » : CHASTEL 1959, 102-105 ; KLEIN 1970, 73 ; CHASTEL 1975, 71-79 ; KEMP 1976 ; SUMMERS 1987, 110-112 ; SUMMERS 1989 ; ZÖLLNER 1992 ; LAURENZA 2001, 120-126 ; ZWIJNENBERG 2003.

⁸³ MORELLI 1890, 98 ; ZERNER 1997, 22-25.

⁸⁴ FICIN 2007, X, IV, 69-70. Pour une contextualisation un peu plus large de cette citation, nous renvoyons aux passages qui la précèdent et qui la suivent : Sur ce sujet : CHASTEL 1975, 65 et suiv.

⁸⁵ Pour ce contexte : COX-REARICK 1995, 247-248.

⁸⁶ Pour cette hypothèse : COX-REARICK 1995, 247-248.

corps, indépendamment de l'identité du personnage. L'autoprojection artistique semble ici s'inscrire dans le paradigme plus large du prolongement de tout homme. La disposition des miroirs chez Savoldo permet théoriquement de doubler, tripler, quadrupler, voire de multiplier à l'infini la figure représentée. Dans les écrits de Léonard de Vinci, plusieurs idées se sont cristallisées autour du motif du miroir. Dans l'un des feuillets regroupés dans le *Traité de la peinture*, quelques lignes apparaissent au sujet d'un mystérieux cabinet de miroirs :

Si tu fais huit miroirs plans, hauts chacun de deux brasses et larges de trois, mis en cercle, ils en composeront un à huit faces, d'un périmètre de seize brasses et cinq de diamètre. Celui qui s'y trouvera pourra se voir dans chaque direction une infinité de fois. Quatre miroirs placés en carré, feront aussi l'affaire⁸⁷.

Le dessin à proximité de cette invention donne une impression à la fois différente et complémentaire⁸⁸. La figure humaine, bien qu'enfermée, prisonnière des huit miroirs, permet justement la reproduction à l'infini de ses silhouettes. Ce dispositif, par son caractère à la fois d'encadrement, voire d'enfermement et d'indice, n'est pas sans rappeler d'autres pratiques de reproduction indicielle, notamment celle du moulage d'un homme entier, décrite de manière très détaillée par Cennino Cennini dans son *Libro dell'arte* vers 1400⁸⁹.

Or, ces multiplications ou reproductions « indicielles » font partie de tout un imaginaire métaphorique lié à la procréation, aux « formes généalogiques » et à « l'empreinte comme matrice »⁹⁰. Dans ce contexte,

prenons deux exemples où la notion d'empreinte fait office de métaphore du sens de la vue et des opérations magiques.

Pour la vue, Léonard de Vinci :

L'effet produit dans le miroir est celui de quelqu'un qui te regarderait, et dont l'œil gauche serait en face de ton œil droit, transposant par un miracle la gauche et la droite, comme c'est le cas pour les lettres qui s'impriment et pour la cire qui prend l'empreinte de la cornaline. (D4r.)⁹¹

Pour la magie, le *Picatrix* (1256) :

Et il faut que le praticien en magie croie dans ses actions sans le moindre doute sur sa pratique, parce que c'est là la disposition de l'agent qui est bien disposé pour recevoir les opérations susdites et les effets qu'il veut en tirer. Une telle disposition, c'est-à-dire celle qui est de cette manière ne peut se trouver que chez l'homme; mais la disposition qui est dans les autres êtres sensibles consiste à recevoir la sensation par leurs natures propres, *comme la cire reçoit sans difficulté les formes qui y sont imprimées*, et c'est de la même manière que le possédé reçoit le démon par la puissance d'un autre, parce que son corps est prédisposé à recevoir un tel démon; et ce à cause de la faiblesse de ses membres impuissants à résister à un tel assaut. De la même façon, on trouve une disposition à la faiblesse au lieu de la force, par exemple la disposition qu'il faut dans les choses qui servent à composer les talismans; tout est en effet prédisposé à recevoir une opération qui y est adaptée. Voilà la base dans ces opérations, et tous sont d'accord là-dessus. Et quand il y aura une disposition propre à recevoir de tels effets, la réception sera réalisée; et quand il y aura réception, l'opération sera patente et manifeste, et la figure recevra sa force. Ce sera l'opération qu'on cherche à obtenir dans la mesure où la matière et la forme seront réunies, *comme est unie la figure d'un homme dans un miroir ou dans l'eau, et comme l'âme est unie au corps*⁹².

La longue tradition des miroirs dans une chambre pouvait parfois aussi avoir une connotation libidineuse,

⁸⁷ « Se farai 8 specchi piani e ciascuno sia largo braci 2 e alto 3, e ssieno messi in circolo i' modo conpongino uno otto facie, che girerà sedici brachi, e'l diametro fia braci 5, e quel'omo che si troverà, potrassi vedere per ogni verso infinite volte; se saranno 4 specchi posti in quadro ancora fienobene. » Ms. B. 28 r., in: HENDLER 2013, 125. Tr. fr.: LÉONARD DE VINCI 1987, 330.

⁸⁸ Léonard de Vinci, *Figure entourée par huit miroirs*, vers 1487-1490, détail du Manuscrit B. 28r., encre sur papier, Paris, Institut de France. Sur le cabinet de miroir de Léonard de Vinci: HENDLER 2013, 125-126.

⁸⁹ Cf. le chapitre CLXXXV CENNINI 2009, 208-2010. Tr. fr.: CENNINI 1991, 332-334.

⁹⁰ DIDI-HUBERMAN 2008, 1-70; CORPATAUX 2012.

⁹¹ LÉONARD DE VINCI 2009, I, 231.

⁹² PICATRIX 2003, 61.

comme en témoigne un extrait de la Vie d'Horace de Suétone : « Il paraît qu'il était excessivement porté sur le sexe : on dit en effet qu'il avait disposé des miroirs dans toute sa chambre de façon à ce que l'image de ses ébats amoureux se reflétât dans toutes les directions »⁹³. L'impulsion érotique suscitée par la présence de miroirs ne nous semble cependant pas exclure l'idée de reproduction. Dans un article fondateur qui recense des anecdotes sur l'efficacité des images, Michael D. Reeve affirme qu'il devrait être possible de se demander si Horace aurait rempli sa chambre à coucher de miroirs parce qu'il voulait une fille qui ressemble à sa mère, ou des quintuplés qui ressemblent à leur mère⁹⁴.

La mention de miroirs dans un contexte à caractère nuptial, comme celui de Federico II Gonzaga, et la présence récurrente de miroirs à côté du lit dans de nombreux tableaux, et en particulier dans le portrait-« manifeste » de Savoldo, nous permettent de conclure qu'en plus des nombreuses charges méta-artistiques qui lui ont été conférées à la Renaissance, le motif du miroir était probablement considéré comme un symbole, voire comme faisant partie intégrante d'une reproduction de soi, que celle-ci soit d'ordre physique, biologique, intellectuel, artistique ou autre. Gustav F. Hartlaub résume ainsi les implications anthropologiques du dédoublement produit par le miroir :

En outre, certains rites et enchantements typiques lui sont associés : avant tout, l'enchantement par analogie, qui s'effectue avec le reflet du miroir de la même manière qu'avec des images réelles (en cire ou peintes sur toile). Mais aussi, en raison du « dédoublement » que le miroir produit, la magie de la multiplication, telle qu'elle est parfois attribuée au miroir : Progéniture, bénédiction des récoltes, richesse, etc.⁹⁵

⁹³ *Svetoni Vita Horati – Vie d'Horace par Suétone*, traduction et commentaires inédits de Jean-Yves Maleuvre (2006) sur <http://www.espace-horace.org/etud/vita.htm#p2>. Consulté en février 2016. En latin : HORACE 1981, LXXXVII–LXXXVIII.

⁹⁴ REEVE 1989, 84.

⁹⁵ « Ferner gehören gewisse typische Riten und Zauber zu ihm: vor allem der Analogiezauber, der ähnlich wie mittels wirklicher Bilder (aus Wachs oder auf Leinwand gemalt) auch mit dem Spiegelbild ausgeführt wird. Dann aber auch, wegen der "Verdoppelung", die der Spiegel bewirkt, der Zauber der Vermehrung,

L'idée de multiplication apparaît en outre dans les *Libri della famiglia* (1434) d'Alberti :

Donc, dans notre raisonnement, nous pourrions établir ces quatre préceptes généraux comme étant les fondements solides et très stables à partir desquels tous les autres se développeront en venant s'y ajouter. Les voici. Dans la famille la multitude des hommes ne doit pas faire défaut, mais se multiplier ; les biens ne doivent pas diminuer, mais s'accroître ; il faut éviter toute infamie ; il faut aimer et poursuivre la bonne réputation et la renommée ; il faut fuir les haines, les inimitiés, les envies, acquérir, augmenter et conserver les connaissances, les bienveillances et les amitiés. Ainsi donc nous aurons à traiter de ces quatre enseignements ; et comme ce sont les hommes qui doivent être riches, vertueux et aimés, nous commencerons, pour ce motif, par examiner d'abord de quelle façon une famille devient, dirons-nous, populeuse, et nous considérerons de quelle façon la multitude ne fait jamais défaut à la famille⁹⁶.

Les lignes d'Alberti s'inscrivent dans la tradition judéo-chrétienne de la multiplication des êtres humains, à laquelle nous avons déjà fait allusion dans l'introduction : « Homme et femme il les créa... Soyez féconds, multipliez » (Gn 1,27-28). De ce point de vue également, le portrait du couple Arnolfini apparaît comme une image fondatrice de l'interaction entre création et procréation. Le miroir condense la figure du couple près du lit et l'artiste derrière l'œuvre. Ces analogies semblent persister dans le tableau de Savoldo, mais avec une focalisation sur le « géniteur » dans sa chambre

wie er bisweilen dem Spiegel zugeschrieben wird: Nachkommenschaft, Erntesegen, Reichtum und so fort. » HARTLAUB 1951, 21. Tr. fr. l'auteur.

⁹⁶ « Adunque nel nostro ragionamento potremo costituire questi quattro generali precetti come fermi e saldissimi fondamenti onde crescano e dove s'aggiungano tutti gli altri. Dicogli. Nella famiglia la moltitudine degli uomini non manchi, anzi multiplichii; l'avere non scemi, anzi accresca; ogni infamia si schifi; la buona fama e nome s'ami e seguiti; gli odii, le nimistà, le 'nvidie si fuggano, le conoscenze, le benivolenze e amicizie s'acquistino, accrescansi e conservinsi. Così adunque aremo a trattare di questi quattro documenti; e perché gli uomini son quelli e 'quali hanno a essere ricchi, virtuosi e amati, imperò prima comince-remo a vedere in che modo una famiglia diventi come diremo popolosa, e consideremo in che modo alla famiglia mai moltitudine manchi. » ALBERTI 1994, 127. Tr. fr. : ALBERTI 2013, 120-121.



Fig. 30. Tintoret, *Vulcain surprenant Mars et Vénus*, vers 1545, huile sur toile, 134 × 198 cm, Munich, Alte Pinakothek.

à coucher, père ou artiste – ou les deux à la fois⁹⁷. En contrepoint du « prince-miroir » comme « métaphore optique du corps politique »⁹⁸, notre tableau pourrait être considéré comme une métaphore optique du corps familial et dynastique (patrilinéaire), aux confins des paradigmes de multiplication et de protection contre le mauvais œil. Cette hypothèse se vérifie dans des

peintures à caractère explicitement nuptial, où le corps de l'amante se reflète dans l'armure de l'amant pour exprimer l'union amoureuse voire charnelle⁹⁹.

Le célèbre *Vulcain surprenant Mars et Vénus* de Tintoret (fig. 30) pourrait également être réinterprété du point de vue de la « procréation ». Le *putto*, le petit chien et Mars semblent ici plutôt devoir être considérés comme des personnages secondaires par rapport au noyau de la représentation, *mis en abyme* dans le bouclier

⁹⁷ Un approfondissement de cette thèse pourrait aussi tenir compte de la réception de l'œuvre jusqu'au XIX^e siècle. Cf. par exemple le tableau d'Henri Baron, qui représente « Giorgione Barbarelli faisant le portrait de Gaston de Foix » et où femme et enfant posent à côté du modèle avec miroir. Pour cette image : MARTIN 1995, fig. 2.

⁹⁸ BODART 2012.

⁹⁹ Cf. la figure de couverture du présent livre. Sur ce tableau nuptial : CAT. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy* 2008, 324-325 ; BODART 2012, 252-254.

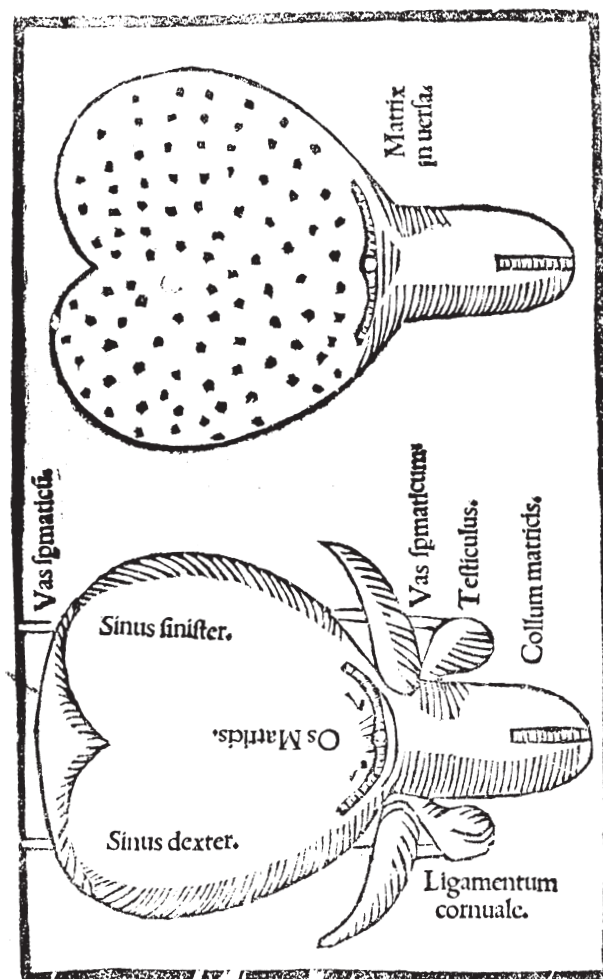
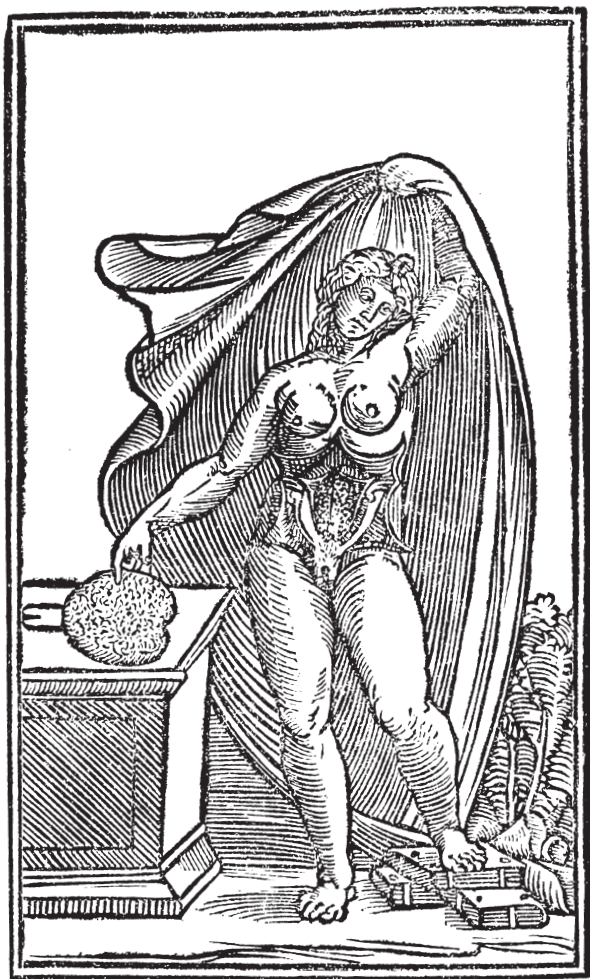


Fig. 31. Gravures accompagnant les *Commentaria cum amplissimis additionibus super Anatomia Mundini* de Berengario da Carpi, Bologne, 1521, fol. 23.

poli de Mars à l'arrière-plan¹⁰⁰ : l'union conjugale – et légitime – de Vulcain et de sa femme. Comme dans la *Vénus d'Urbino*, Vénus se trouve au premier plan de la représentation et fait face au « spectateur ». Les deux œuvres ont de nombreux autres points communs. Par exemple, le regard de Vulcain sur le corps de Vénus et la *mise en abyme* de cette pulsion scopique dans la forme circulaire est un dispositif qui nous renvoie au

regard de la servante « dans le coffre ». Chez Tintoret, Vulcain s'approche de Vénus en s'appuyant sur le lit conjugal avec un genou et un poignet, tout en focalisant son regard, et donc celui du « spectateur », sur les parties intimes de Vénus. Les *parerga* jouent un rôle important dans l'expression visuelle de ces mystères de la génération. D'abord au niveau des figures. Le *putto* se trouve précisément entre Vulcain et Vénus. Le petit chien, tout droit sorti de la *Vénus d'Urbino* et symbole de fidélité, trahit la présence d'un élément perturbateur,

¹⁰⁰ BODART 2012, 256-259.

Mars, qui semble être de trop. Ensuite, les tissus. Les textiles rouges correspondent au maître du feu, tandis que les blancs accompagnent Vénus, cette dernière se voilant/se dévoilant également. Cette stratégie de monstration du bras levé tenant le drap s'avère en outre être une mise à nu des secrets les plus profonds de la reproduction humaine, l'utérus, comme en témoigne une mise en scène anatomique de 1521 (**fig. 31**)¹⁰¹. Les tissus rouges et blancs se retrouvent dans le reflet, où ils symbolisent l'union nécessaire à l'œuvre de la chair. Enfin, le vase transparent et les fenêtres en cul-de-bouteille, que l'on rencontre également dans certaines Annonciations, mettent l'accent sur l'idéal de chasteté dans le mariage. On pourrait suivre la postérité de ce miroir « pro-créateur » et dynastique, avec ses charges symboliques autour de la multiplication, jusqu'aux *Ménines* de Velázquez, où l'infante Marguerite apparaît comme le fruit de ses parents dont on perçoit le reflet. Il est cependant grand temps de revenir à Mantoue.

¹⁰¹ Sur la représentation du corps féminin et ces gravures anatomiques : STOICHITA 2013.

CHAPITRE IV

UN FILS DANS LE MOULE
DU PÈRE : PORTRAITS

Tous les efforts de Federico II Gonzaga, Isabella d'Este, Ippolito Calandra et Giulio Romano, et plus tard, bien sûr, de Margherita Paleologa elle-même, avaient été couronnés de succès. Le mariage du nouveau couple ducal devint fécond, à commencer par la naissance du premier enfant, un fils, Francesco III Gonzaga, qui, rappelons-le, naquit le 10 mars 1533. Une copie tardive d'un portrait perdu le représente enfant (**fig. 32**)¹. Bien que le prototype de ce tableau ne soit pas connu, il semble utile de préciser que le jeune prince y porte un vêtement similaire à celui de son père dans le portrait de Titien (**fig. 13**). Plus que le reflet d'une mode ou d'une tendance particulière à la cour de Mantoue, cette survivance directe du vêtement semble vouloir exprimer la continuité dynastique. Le visage de ce *bambino* est comme greffé sur un costume préexistant, identique mais réduit, reflet de la dignité particulière qu'il a reçue de son père. Ce petit prince, avec tout son être, corps, âme, esprit, est né dans un contexte bien précis, au Castello di San Giorgio et dans une lignée bien spécifique, celle des Gonzague². Les habits font partie des expressions visuelles de cette chaîne dynastique ininterrompue, favorisée par l'imaginaire de la Palazzina della Paleologa, la *Grotta*, la « *Camera delle Arme* » où étaient accrochés, entre autres, les deux portraits du géniteur, Federico II Gonzaga, le « *camarino dove alogiarà la illustrissima signora duchessa* », etc. Bien avant sa naissance, l'héritier a été marqué, on pourrait même dire façonné, par plusieurs moules d'ordre métaphorique, visuel, imaginaire, fantasmatique et dynastique – autant d'*eidola* émanant d'un univers savamment orchestré de formes, de couleurs et de sujets. Francesco Gonzaga est « né de l'image ». Dans cette quête de maîtrise de la génération, le genre du portrait a certainement joué un rôle prédominant.

¹ CAT. Expo. *Fürstenthöfe der Renaissance* 1989, VII, 27.

² Sur la dynastie des Gonzague : CAT. Expo. *Splendours of the Gonzaga* 1981, XVII-XXIV ; CAT. Expo. *Fürstenthöfe der Renaissance* 1989, 324-330.

Le père dans le fils

L'idée de projection du père dans le fils remonte à l'Antiquité³. Il existe également depuis toujours le « fantasme d'une reproduction exclusivement paternelle »⁴. Les paradigmes symboliques autour de l'indice et de l'empreinte, associés à la production par contact de doubles, voire de multiples, sont légion. Certaines propriétés magiques de l'empreinte ont survécu, par exemple, dans les portraits en cire⁵. Chez Federico II Gonzaga, on retrouve une affinité similaire dans les mentions plus ou moins simultanées des miroirs et des portraits peints. Malgré leurs différences réelles, le miroir et l'empreinte peuvent néanmoins être mis en relation sur le plan théorique, ne serait-ce que pour leur qualité commune d'indice, ressentie bien plus fortement à l'époque qu'aujourd'hui, puisque le miroir pouvait être imprégné et marqué à jamais par le regard « actif », « physique », des personnes qui le fixaient. Mais en peinture⁶, avec un portrait de Titien ou de Raphaël, nous avons la représentation d'une personne, c'est-à-dire Federico, à travers le filtre d'un artiste, de sa sensibilité, de sa conception, de sa touche. Ainsi, à la vue de ces portraits, on pouvait évoquer tant le nom du prince portraituré, « c'est Federico II Gonzaga ! », que celui de l'artiste, « c'est un Raphaël ! », « c'est un Titien ! » Avant d'analyser l'impact de l'entrée de l'artiste dans le réseau de la génération à travers le portrait, concentrons-



Fig. 32. Peintre mantouan anonyme,
Portrait de Francesco III Gonzaga,
vers 1580-1582, huile sur papier, 13,5 × 10,5 cm,
Vienne, Kunsthistorisches Museum (Cat. Expo.
Fürstenthöfe der Renaissance 1989, p. 329).

³ Sur les ressemblances entre le père et le fils dans l'Antiquité : PIGEAUD 1995, 213-233 ; DIDI-HUBERMAN 1996 ; BONNARD 2004 ; BONNARD 2006.

⁴ BONNARD 2004, 103.

⁵ Sur l'imaginaire qui entoure la vénération des portraits en cire de la famille, cf. DIDI-HUBERMAN 1996, ici 125 : « L'empreinte apparaît, à ce titre, comme le modèle indispensable et indépassable d'une greffe légitime de la ressemblance : le contact direct avec le visage, la fonction matricielle du moule négatif assurent que chaque rejeton – chaque tirage positif – sera bien le « fils » légitime, légitimement ressemblant, du visage qu'il « exprime » (expressi cera uultus). C'est ainsi que chaque fille de famille noble qui, se mariant, quitte la demeure paternelle, est légitimée à faire reproduire de nouvelles images et à les inclure dans l'arbre généalogique de sa nouvelle maison. ». Sur le paradigme de l'empreinte et la tradition des portraits en cire : SCHLOSSER 1997 ; WARBURG 2003b, 101-135 ; DIDI-HUBERMAN 2008, 52-70.

⁶ Sur les rapports entre peinture et miroir : STOICHITA 1999, 248-264.

nous sur la transmission des caractéristiques physiologiques du père au fils. Le portrait d'un homme avec ses trois fils (vers 1530, fig. 33) exprime bien cette idée de reproductibilité du père, tandis que sa femme est représentée dans un pendant avec sa fille⁷. Les quatre enfants sont certes le fruit de l'union des époux, mais ils sont attribués figurativement à l'un ou l'autre en fonction de leur sexe. Les physiologies des garçons et de la fille sont stéréotypées pour les faire correspondre à celles du père et de la mère, respectivement, de sorte qu'ils apparaissent comme de petits doubles de leurs géniteurs. Outre cet exemple, on peut mentionner encore une caractéristique de l'une des dynasties les plus célèbres d'Europe, les Habsbourg : une mâchoire inférieure proéminente, plus ou moins visible sur les portraits de tous les membres de la lignée⁸. À Mantoue, le thème de la dynastie patrilinéaire est particulièrement mis en évidence par le rendu des visages dans la *Rencontre* de Mantegna dans la *Chambre des époux* de Mantegna (vers 1465-1474)⁹. On y assiste à un jeu de miroir où les générations successives se « produisent » en passant d'une matrice physiologique à une autre. Le marquis Francesco II, petit-fils de Ludovico III, épousa Isabella d'Este, et leur fils Federico II Gonzaga renforça le prestige des Gonzague en devenant duc de Mantoue. La *Chambre des époux* dans son ensemble, et la succession des profils du grand-père, de son fils et de ses deux petits-fils, contribuent précisément aux enjeux dynastiques de la lignée des Gonzaga.

L'espoir des hommes de la Renaissance de voir leur image s'exprimer à travers leurs fils¹⁰, dans une dynamique similaire à celle de l'Antiquité, ressort bien d'un extrait des *Libri della famiglia* d'Alberti :



Fig. 33. Barthel Bruyn, *Portrait d'un homme avec ses trois fils*, vers 1530, huile sur toile, 76 × 46 cm, St-Petersbourg, Hermitage.

⁷ Barthel Bruyn, *Portrait d'une femme et de sa fille*, vers 1540, huile sur toile, 77 × 46 cm, St-Petersbourg, Hermitage (Westhoff-Krummacker 1965, p. 164, cat. no. 93).

⁸ Sur la physiologie de Charles Quint et des Habsbourg : BODART 2011, 93-98.

⁹ Cf. les lignes de Daniel Arasse sur les « effets de La Rencontre et la lignée Gonzaga » : ARASSE 2009, 98-103. Pour un arbre généalogique des Gonzaga, cf. : LAUTS 1952, annexe 7.

¹⁰ Sur l'imaginaire relatif à la ressemblance entre père et fils à la Renaissance : PARK 2009, 123-131, ici 125.

Mais en outre, il est par nature chez les pères, je ne sais comment, une plus grande nécessité, un certain appétit d'avoir et d'élever des enfants, et ensuite de prendre plaisir à voir en eux la reproduction de leur propre image ainsi que la ressemblance avec eux-mêmes : ils fondent sur eux tous leurs espoirs, puis ils attendent d'en avoir, dans la vieillesse, comme un rempart solide et un soutien sûr pour leur âge désormais épuisé et faible¹¹.

Nous touchons ici au cœur d'un mécanisme très serré et subtil où reproduction, image et ressemblance se rencontrent dans un contexte de génération dynastique pour faire appel, indirectement mais avec force – c'est Alberti, auteur du célèbre *De pictura*, qui écrit – au monde de l'art et de la création. Plaidant pour le mariage, Alberti écrit encore :

[...] il faudra leur montrer combien il est agréable de vivre dans le mariage, cette union naturelle entre toutes, et d'en recevoir des enfants qui soient comme le gage garantissant la bienveillance et l'amour conjugaux, ainsi que le siège de tous les espoirs et de tous les vœux paternels. Pour celui qui aura peiné afin d'acquérir richesses, pouvoirs, principats, il sera bien lourd de ne pas avoir après soi un véritable héritier pour conserver son nom et sa mémoire. À celui auquel ses vertus procurent dignité et autorité et auquel ses peines apportent utilité et fruit, rien ne peut mieux convenir que les enfants véritables et légitimes. Ajoute à cela que celui auquel il reste de tels héritiers, ne peut pas se considérer comme tout à fait éteint et disparu, car les enfants gardent dans la famille la place et la vraie image du père. Après qu'Enée, son amant, l'eut quitté, Didon la Phénicienne, dans ses lamentations les plus fortes, ne désirait rien d'autre que ce qu'elle exprimait en pleurant : « Oh, si au moins un petit Enée jouait auprès de moi ! » Ainsi, pauvre femme abandonnée et aimante, tu aurais enfin trouvé là, dans le visage, dans les gestes d'un autre petit

Iule, l'ultime réconfort à ta douleur et à ta misère, de même que tu avais reçu du premier le poison et la flamme de cet amour ardent et funeste¹².

L'idée d'une image permanente à travers les générations successives apparaît ici avec une grande clarté. La « *Vera imagine del padre* » peut d'ailleurs être comprise dans son sens le plus large, extérieurement et intérieurement, caractéristiques physiques et vertus. Le portrait était donc probablement considéré comme un moyen d'assurer, voire de valoriser, la naissance d'un fils semblable au père en termes d'apparence physique et de disposition d'esprit, capable de perpétuer la lignée, la Maison et le nom. Le portrait du père était d'autant plus nécessaire que la gestation du fils tant désiré se déroulait dans le ventre de la mère, où le fœtus échappait en quelque sorte au contrôle de son géniteur. Par conséquent, les peintures figurant les traits du père, qu'il soit lui-même physiquement présent ou absent, étaient un moyen efficace de continuer à exercer une sorte d'influence sur la formation de l'embryon, d'autant plus qu'à cette époque, l'imagination d'une femme enceinte était réputée pour être des plus sensibles.

¹¹ « Ma pure egli è da natura ne' padri non so come una maggior necessità, uno tale appetito d'avere e allevare figliuoli, e apresso prenderne diletto di vedere in quelli espressa la imagine e similitudine sua, dov'elli aduni tutte le sue speranze, e indi aspetti nella sua vecchiezza averne quasi uno presidio fermo, e buono riposo alla già stracca e debole sua età. » ALBERTI 1994, 36-37. Tr. fr. : ALBERTI 2013, 35.

¹² « [...] monstrargli quanto sia diletto vivere in quella prima naturale compagnia del congiugio e riceverne figliuoli, e' quali sieno come pegno e statici della benivolenza e amore congiugali e riposo di tutte le speranze e volontà paterne. A chi sé arà affannato per acquistare ricchezze, potenze, principati, troppo a costui peserà non avere doppo sé vero erede e conservadore del nome e memoria sua. A cui le sue virtù servino dignità e autorità, a cui le sue fatiche porgano utilità e frutto, niuno più a questo essere può accomodato ch' e' veri e legittimi figliuoli. Agiugni qui che colui di chi rimangono simili eredi, costui non può in tutto riputare sé spento né mancato, però ch' e' figliuoli serbano nella famiglia el luogo e la vera imagine del padre. Didone fenissa, poché 'l suo Enea era da lei amante partito, fra' suoi primi lamenti non altro sopra tutto desiderava se non come ella piangendo diceva: "Oh, pure un picchino Enea qui mi giucasse!" Così, meschina abbandonata amante, nel viso, ne' gesti d'un altro fanciullino Iulio a te sarebbe stato come li primo veneno e fiamma dell'ardente e mortifero tuo riceuto amore, così qui ultimo conforto de' tuoi dolori e miseria. » ALBERTI 1994, 130-131. Tr. fr. : ALBERTI 2013, 123-124.

L'imagination des parents

Dans le chapitre XVI consacré aux « qualités » qui « passent à d'autres corps en se communiquant et non en changeant de lieu » du cinquième livre *Contre Julien*, 14,51, saint Augustin analyse en détail cet impact de l'imagination sur l'enfant à naître, en citant deux exemples célèbres tirés de la tradition judéo-chrétienne et des croyances « païennes » :

Mais ce qui est bien plus merveilleux encore, c'est lorsque les qualités corporelles passent dans les choses incorporelles. Cela arrive cependant lorsque nous puisons en quelque sorte, par la vue, les formes des corps qui ont frappé nos yeux, lorsque nous les fixons dans notre mémoire, et que nous les portons avec nous partout où nous allons. Ces formes cependant n'ont pas quitté leurs corps, et pourtant elles ont passé jusqu'à nous, en affectant merveilleusement nos sens ; et comme elles passent du corps à l'esprit, elles passent de la même manière de l'esprit au corps. C'est ainsi que les diverses couleurs dont Jacob teignit des branches d'arbres, firent impression sur les sens d'un troupeau de brebis, et que, par la même affection, elles apparurent sur les corps des agneaux. (Gen., XXX, 37 et suiv.) Soranus, célèbre médecin, prétend que la même chose peut arriver dans la génération humaine, et il en cite comme preuve l'exemple suivant. Denis-le-Tyran, qui était fort laid, ne voulant pas avoir d'enfants qui lui ressemblaient, avait coutume, au moment de l'action conjugale, de mettre de beaux portraits devant les yeux de sa femme, afin que, dans le temps qu'elle concevait, elle saisis en quelque sorte la beauté de ces portraits, et que, par suite de l'impression qui l'aurait affectée, elle fit passer cette beauté dans les enfants qu'elle mettrait au monde¹³.

Le subterfuge légendaire de « Denis le tyran qui était fort laid », déjà cité, confirme le fait que les œuvres d'art ont depuis longtemps été considérées comme un moyen de façonner l'imagination de la mère. Pour

l'Antiquité, on peut également citer Empédocle : « Les embryons sont modelés par l'imagination de la femme au moment de la conception, car il arrive souvent que les femmes s'éprennent de statues ou de tableaux et qu'elles mettent au monde des enfants qui ressemblent à ces objets »¹⁴.

Dans le livre VII de son *Histoire naturelle*, Pline l'Ancien explique le rôle de l'imagination dans la procréation à travers les notions de ressemblance et de traces :

Les ressemblances fournissent une immense matière à réflexion : on admet qu'une foule de facteurs fortuits y interviennent, la vue, l'ouïe, la mémoire, même les images enregistrées au moment précis de la conception. La pensée même, qui traverse brusquement l'esprit de l'un ou de l'autre parent, passe pour fixer ou altérer la ressemblance ; aussi peut-on déceler plus de particularités distinctives chez l'homme que chez tous les autres êtres, parce que l'agilité des pensées, la rapidité des idées et la diversité des mentalités laissent des traces infiniment variées, alors que les autres êtres n'ont qu'un esprit limité et uniformément semblable, chacun dans son espèce (VII, 52-54)¹⁵.

La *mise en abyme* d'un portrait du mari, mort ou non, à des fins commémoratives ou non, et d'un paysage dans le *Portrait d'une femme au regard lointain* de Bernardino Licinio (fig. 34)¹⁶ nous fait ressentir au plus près le recours aux œuvres dans la conscience qu'on avait autour de 1525-1530 du pouvoir des images et de l'imagination sur la femme, enceinte ou non.

Le fantasme d'une projection physionomique des parents dans leur enfant était si profondément enraciné à la Renaissance que l'on préconisait toutes les précautions possibles quant à l'état dans lequel on se présentait à l'union conjugale. Toujours Alberti, dans son *Della famiglia* :

¹⁴ EMPÉDOCLE, *Testimonia*, A81. Cité in : BONNARD 2006, 310.

¹⁵ PLINIE L'ANCIEN 1977, 56.

¹⁶ Sur ce portrait : CAT. Expo. *Splendours of the Gonzaga* 1981, 164 ; KRÜGER 2001, 207-210 ; CAT. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy* 2008, 270-271.

¹³ AUGUSTIN 1873, 365-366. Cf. FREEDBERG 1998, 23.



Fig. 34. Bernardino Licinio, *Portrait d'une femme tenant le portrait de son époux*, vers 1525-1530, huile sur toile, 77,5 × 91,5 cm, Milan, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco.

Les maris feront en sorte de ne pas se donner à la femme avec une âme troublée par le tourment, la peur ou de semblables perturbations, parce que ces passions oppriment l'âme, rendent paresseuse et faible la vertu virile, tandis que celles qui enflamment l'âme perturbent et mettent en tumulte

ces artisans (la semence virile) chargés ensuite de produire la forme humaine. Voilà pourquoi, on a vu d'un père hardi, fort, et avisé, naître un enfant timide, faible et balourd, et d'un père modéré et raisonnable naître un enfant furieux et bestial. En outre, il ne faut pas s'unir si le corps et tous les

membres ne sont pas bien disposés et sains. Les médecins disent et démontrent par de nombreuses preuves que, quand les pères et les mères se trouvent soit alourdis et embarrassés de crapule ou de corruption du sang, soit faibles et dépourvus de vigueur et de poigne, il est raisonnable que leurs enfants soient, comme on le voit parfois, lépreux, épileptiques, affreux, avec des membres imparfaits et privés de force ; ce que nul ne doit vouloir pour ses enfants. C'est pourquoi, les médecins commandent que l'on aille sobre à cette union, fort et aussi joyeux que possible ; et ils jugent que le moment le plus propice est cette heure de la nuit où, après la première digestion, on ne se trouve ni vidé ni plein de mauvaise nourriture, mais affranchi et libre du sommeil. Dans ce domaine ils louent le fait de se faire ardemment désirer par la femme. Ils ont encore de nombreux autres enseignements : quand la chaleur est excessive, ou quand toute semence et toute racine sont cachées en terre, brûlées par le froid, alors il faut différer et attendre un air plus tempéré¹⁷.

Au début de ces lignes très denses, on trouve donc un conseil où l'art et la vie, la création et la procréation se recourent à nouveau. L'italien est encore plus éloquent à cet égard. La semence masculine elle-même est assimilée aux « *maestri* » chargés de « produire la forme humaine », et l'embryon est de facto comparé à

une « *image humaine* ». Mais les formulations les plus claires sur l'interaction entre la transmission des traits du visage aux enfants et le rôle de l'imagination dans ce processus se trouvent sûrement dans le *De Vita triplici* de Marsile Ficin :

Tu sais en outre à quel point l'aspect de quelqu'un qui pleure touche beaucoup de gens de compassion avec facilité, et combien l'aspect d'une personne aimable affecte aussitôt les yeux, l'imagination, l'esprit et les humeurs : l'aspect des choses célestes n'est pas moins vivant ni moins efficace. La physionomie assurément douce et joyeuse d'un prince dans une ville ne remplit-elle pas de joie tout le monde, et de peur lorsqu'elle est farouche ou triste ? Que penses-tu donc que la physionomie des choses célestes, maîtresse de toutes les choses terrestres, puisse faire à l'égard de celles-ci, puisque même ceux qui s'accouplent en vue d'avoir une postérité impriment d'habitude aux enfants qui vont leur naître longtemps après la plupart des traits qu'ils ont en agissant, mais aussi en imaginant. Pour la même raison, la physionomie des choses célestes grave tout de suite ses marques dans les matières, et si ces marques semblent parfois y rester longtemps cachées, elles se manifestent ensuite en leur temps¹⁸.

En évoquant l'« impression » des traits des parents, à la fois en acte et en imagination, Ficin résume bien l'impact des croyances de l'époque sur tout acte de procréation. Non seulement l'apparence, l'extérieur, mais aussi l'état d'esprit, l'intérieur, pouvaient avoir un effet sur la descendance. Le tout s'inscrit ici dans un discours sur le macrocosme et ses influx sur le microcosme, l'homme. Ce cosmos vivant, tel que conçu à l'époque, explique également le recours à la mythologie gréco-romaine dans un contexte chrétien. C'est pourquoi les *Vénus*, *Madones* et *putti*, loin de s'exclure, se complétaient admirablement. Il existe cependant bien d'autres mythes fondateurs de la génération humaine.

¹⁷ « Provegghino i mariti non darsi alla donna coll'animo turbato di cruccio, di paura o di simili alcune perturbazioni, imperoché quelle passioni le quali premono l'animo impigriscono e infermano la virtù, e quelle altre passioni le quali infiammano l'animo, perturbano e fanno tumultuare que' maestri e' quali aveano indi a fabricare quella imagine umana. Di qui s'è veduto d'un padre ardito e forte e saputo uno figliuolo timido, debole e scioccaccio, e d'un moderato e ragionevole padre essere nato un furioso figliuolo e bestiale. Vuolsi ancora non aggiugnarsi se 'l corpo e tutte le membra non sieno bene disposte e sincere. Dicono i fisici e con molte ragioni dimostrano que ste, come e' padri e le madri si truovono o gravi e oppressi di crapule o malizia di sangue, o deboli e vòti di vigore e polso, così sarà ragionevole siano e' figliuoli, come alcuna volta si veggono, lebrosi, epilentichi, sporchi e non finiti di membra e vacui ; le quali cose molto sono da non volerle in suoi figliuoli. Imperò comandano si conscenda a questa tal congiunzione sobrio, fermo e quanto più si può lieto, e par loro quella ora la notte attissima doppo la prima digestion, nella quale tu sia né scarco né pieno di tristi cibi, ma sviluppato e leggieri dal sonno. Lodano in questo farsi ardentemente dalla donna desiderare. Hanno ancora molti loro altri documenti, che quando sia il caldo superchio, e quando ogni sementa e radice in terra stia così ristretta, arsa da' freddi, allora s'indugi e aspettisi l'aire temperata. » ALBERTI 1994, 142-143. Tr. fr. : ALBERTI 2013, 134-135.

¹⁸ FICIN 1989, 239-240. En latin : FICIN 1991, 328-330.

Deucalion et Pyrrha

Le double portrait d'Agnolo et Maddalena Doni de Raphaël est caractéristique d'une modalité très particulière du portrait de couple (vers 1506-1507)¹⁹. Les œuvres ont été peintes sur deux panneaux différents et se correspondent par un format similaire et la continuité du paysage en arrière-plan. Cependant, en passant d'un tableau à l'autre, on observe l'ajout d'un jeune arbre chez Maddalena (fig. 35), ce qui nous renvoie à l'imaginaire de la pousse dans un environnement fertile. Le paysage devient ainsi une métaphore du corps féminin, destiné à donner naissance à la progéniture. Cet aspect est d'autant plus important pour les Doni qu'ils auraient perdu plusieurs enfants après leur mariage le 31 janvier 1504, sans avoir eu le temps de les faire baptiser. Les premiers enfants Doni à apparaître dans les registres de baptême sont une fille née le 8 septembre 1507 et un fils né le 21 novembre 1508²⁰. Or, les portraits ont été réalisés par Raphaël vers 1506-1507, laissant supposer, pour les heureux commanditaires, une confirmation de leur efficacité.

Ces pouvoirs semblent être renforcés par les sujets figurant au dos des deux portraits. Au verso d'Agnolo Doni, le *Déluge*, au verso de Maddalena Doni, *Deucalion et Pyrrha* (fig. 36). Ces mythes de fertilité sont d'une grande pertinence. Dans les *Métamorphoses*, en effet, après le déluge, où l'eau a entièrement recouvert la terre, Ovide enchaîne directement sur ce qui suit :

L'univers était restauré; en le voyant vide, devant ces déserts où régnait un profond silence, Deucalion fond en larmes et parle ainsi à Pyrrha : « O ma sœur, ô mon épouse, seule survivante de toutes les femmes, toi à qui m'ont uni la communauté du sang, le lien fraternel de nos deux pères et, plus tard, le mariage, nous voici encore unis maintenant par nos dangers ;



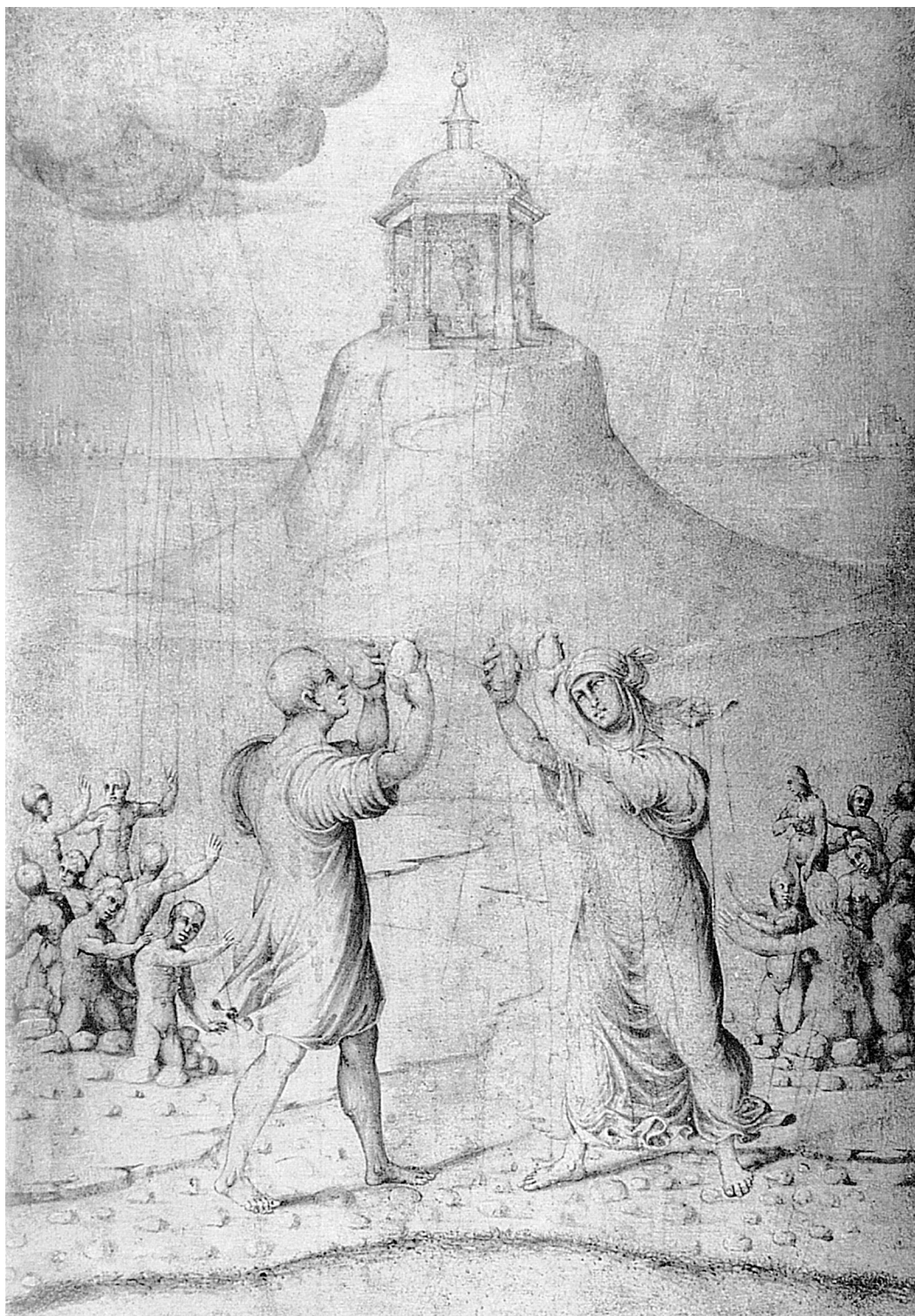
Fig. 35. Raphaël, *Portrait de Maddalena Strozzi Doni*, vers 1506-1507, huile sur bois, 63 × 45,8 cm, Florence, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.

sur toutes les terres que voit le soleil, du couchant au levant, nous sommes à nous deux toute la population, le reste est devenu la proie de l'océan. Aujourd'hui même, nous ne pouvons encore nous flatter que notre vie soit assurée; des nuages jettent toujours l'effroi dans mon âme. Si tu avais été arrachée aux destins sans moi, quel serait aujourd'hui, infortunée, l'état de ton cœur? Comment pourrais-tu, à toi seule, supporter tes larmes et qui consolerait ta douleur? Pour moi, crois-le bien, si tu étais ensevelie dans les flots, je te suivrais, ô mon épouse, et moi aussi je serais enseveli dans

¹⁹ Sur les portraits des époux Doni de Raphaël : DUSSLER 1966, 26-27; CECCHI 1987; DÜLBERG 1990, 240; PADOVANI 2005. Sur le portrait de couple en général : Hinz 1974; CAT. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy* 2008, 17-41; BOURNET-BACOT 2014.

²⁰ FRANCESCHINI 2010, 154.

Fig. 36. Maestro di Serumido,
Deucalion et Pyrrha, vers
1506-1507, huile sur bois,
55 × 45,8 cm, Florence, Galleria
Palatina (Palazzo Pitti), au
verso de : Raphaël, *Portrait
de Maddalena Strozzi Doni*,
vers 1506-1507, fig. 35.



les flots. Ah ! puissé-je créer des peuples nouveaux avec l'art de mon père [Prométhée, qui avait créé le premier homme] et introduire des âmes dans de la terre façonnée de mes mains ! Aujourd'hui nous sommes à nous deux tout ce qui subsiste de la race mortelle ; ainsi l'ont voulu les dieux, et il ne reste point d'autres exemplaires de l'humanité que nous » (I, 348-366)²¹.

création et de la procréation²⁶. Prométhée créa le premier homme en façonnant de l'argile²⁷. Ce mythe fondateur de la vie humaine et de la sculpture répond à la tradition judéo-chrétienne de la création d'Adam, où la création de l'homme se fait aussi dans une terre fertile, l'argile du sol étant le résultat d'une terre humide :

Au temps où Yahvé Dieu fit la terre et le ciel, il n'y avait encore aucun arbuste des champs sur la terre et aucune herbe des champs n'avait encore poussé, car Yahvé Dieu n'avait pas fait pleuvoir sur la terre et il n'y avait pas d'homme pour cultiver le sol. Toutefois, un flot montait de terre et arrosait toute la surface du sol. Alors Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie et l'homme devint un être vivant (Gn 2, 4b-7).

Le passage de Prométhée à Deucalion chez Ovide induit un déplacement de paradigme. Deucalion a certes le fantasme, à l'instar de son père, d'« introduire des âmes dans de la terre façonnée de ses mains », mais le processus est différent et se rapproche davantage d'une forme de symbolisation de la procréation « parentale ». Alors que Prométhée avait une forme de maîtrise exclusive sur sa création, la démarche de Deucalion est partagée en ce sens qu'il coopère d'emblée avec sa femme. De plus, ils doivent s'en remettre à des forces telluriques. Le processus de « fabrication » qui en résulte est de facto différent :

Ces pierres (qui le croirait, si l'Antiquité ne l'attestait), perdent leur dureté et leur apparence rigide, elles s'amollissent peu à peu et, en s'amollissant, prennent une nouvelle forme. Puis elles s'allongent, leur nature s'adoucit et on peut y reconnaître jusqu'à un certain point, quoique vague encore, la figure humaine, telle qu'elle commence à sortir du marbre, à peine ébauchée et toute pareille aux statues imparfaites. La partie de ces pierres où quelques sucs liquides se mêlent à la terre devient de la chair ; ce qui est solide et ne peut fléchir se change en os ; ce qui

²¹ OVIDE 1985, 19-20.

²² OVIDE 1985, 20.

²³ OVIDE 1985, 21.

²⁴ Sur le panneau de Baccafumi : DUBUS 1999, 32-37.

²⁵ Niccolò Giolfino, *Deucalion et Pyrrha*, vers 1550, tempera sur panneau, 102,9 x 146,7 cm, Bloomington, Indiana University Art Museum.

²⁶ Sur l'imaginaire de la « terre-maternelle » : BREDEKAMP 1981 ; DARAKI 1994, 122-125 ; LORAUX 1996, 128-168 ; BACHELARD 2004, 127-129 ; BACHELARD 2004b ; LANEYRIE-DAGEN 2010, 83-122.

²⁷ Sur le mythe et les représentations de Prométhée : STEINER 1991.

était veine subsiste sous le même nom ; dans un bref espace de temps, comme l'avaient voulu les dieux, les pierres lancées par des mains masculines prirent la forme d'un homme et le sexe féminin dut une nouvelle vie à celles qu'une femme avait jetées (I, 401-413)²⁸.

La description d'une figure humaine émergeant comme d'un bloc de marbre s'éclaire à la lumière de la poétique du *non-finito* de Michel-Ange²⁹. Mais dans la représentation visuelle du mythe, la métamorphose est également soumise à un autre paradigme, reconnaissable dans certains détails chez Giolfinio : avant de passer au stade de l'enfant, la transformation des pierres en corps vivants commence par l'évocation de formes embryonnaires. Conformément au récit ovidien, à partir des pierres lancées par l'homme se forment des « *bambini* » et à partir des pierres de la femme des « *bambine* ». Cette correspondance rejoint la tradition de l'image du père dans le fils, et de la mère dans la fille. C'est d'ailleurs chez un fils d'Agnolo Doni que Vasari a pu admirer le double-portrait de Raphaël :

À Florence, Agnolo Doni généralement parcimonieux, mais capable de dépenses – tout en les limitant le plus possible – quand il s'agissait de peinture et de sculpture dont il raffolait, lui fit faire son portrait et celui de sa femme tels qu'on peut les voir aujourd'hui chez son fils, Giovan Battista, dans la belle maison agréable que son père fit construire au Corso de' Tintori près du Canto degli Alberti³⁰.

Ici, le double portrait a changé de fonction, passant d'une « image-matrice » (active dans le contexte de la génération) à une « image-mémoire » qui permet de

vénérer les aïeux. Bien que Vasari ne mentionne pas le verso des panneaux attribués au Maestro di Serumido, il convient de lire les œuvres dans une dialectique du recto et du verso. Ainsi, le portrait de Maddalena Doni peut être vu à la lumière du mythe de Deucalion et Pyrrha. Du vêtement, et plus particulièrement d'une des boucles sur le côté gauche, naît un arbre à plusieurs rameaux tracé avec un pinceau fin. Les cheveux qui dépassent de la coiffure de Maddalena sont rendus de manière similaire, ce qui a pour effet de rapprocher le paysage et la figure et donc de renforcer la dimension symbolique, voire allégorique, du paysage pour la figure. Le paysage est une image de Maddalena, d'où sort la descendance d'Agnolo. On notera également le contraste entre les vêtements de l'homme et ceux de la femme. Ceux de Maddalena sont imprimés et recouverts de formes végétales décoratives. Le double portrait fixe donc l'union entre un homme et une femme, mais il devient aussi un vecteur pour la production de nouvelles formes vivantes. Les descendants légitimes du couple sont ainsi comme nés de différentes matrices, de nature physique, visuelle et imaginaire.

Ces considérations nous rendent également plus sensibles à tout autre portrait de couple, comme par exemple le portrait de Federico da Montefeltro et de sa femme (1465-1466) de Piero della Francesca³¹. Les profils des visages se détachent de l'arrière-plan. Il s'agit d'un paysage lointain dans lequel l'eau fécondante se trouve précisément du côté du père, tandis que les plaines de la « Terre Mère » semblent se fondre dans le corps de l'épouse. Chez les Gonzague, les paysages sont absents des portraits, mais le mythe de Deucalion et Pyrrha y survit néanmoins de manière sous-jacente par le rôle prédominant du portrait en tant que tel, comme matrice « féconde » des futurs descendants, et par le paysage naturel visible à travers les fenêtres du Castello di San Giorgio et de la Palazzina. Les lettres nous ont révélé avec quelle efficacité les cadres, miroirs et fenêtres se répondaient.

²⁸ OVIDE 1985, 21.

²⁹ Sur la réception d'Ovide à travers le filtre du *non-finito* de Michel-Ange : BAROLSKY 1994, 63-76.

³⁰ « Dimorando, adunque, in Fiorenza Agnolo Doni, il quale quanto era assegnato nell'altre cose tanto spendeva volentieri, ma con più risparmio che poteva, nelle cose di pittura e di scultura, delle quali si diletta molto, gli fece fare il ritratto di sé e della sua donna in quella maniera che si veggiono appresso Giovanbatista, suo figliuolo, nella casa che detto Agnolo edificò bella e comodissima in Firenze nel corso de' Tintori, appresso al canto degl'Alberti. » VASARI 2009, 621. Tr. fr. : VASARI 2005, V, 198.

³¹ Piero della Francesca, *Portrait de Federico da Montefeltro et Battista Sforza*, vers 1465-1466, tempera sur panneau, 47 × 33 chacun, Florence, Galleria degli Uffizi.

Les œuvres-enfants de l'artiste

Avec Calandra, qui cite les noms de Raphaël et de Titien, il est devenu évident que la manière dont les portraits sont mentionnés peut dire quelque chose sur le sens qui leur a été attribué. La présence de ces artistes devait donc revêtir une importance particulière. Les portraits ne devaient pas seulement être considérés comme une image du prince, mais aussi comme des œuvres véhiculant les caractéristiques stylistiques de ces deux artistes canoniques de la Renaissance. Ici, les analogies métaphoriques entre création et procréation prennent une toute nouvelle dimension³². En donnant à la physionomie du premier duc de Mantoue une expression qui correspondait à leur style, les artistes pouvaient entrer concrètement dans le réseau de l'amour vivant et de la procréation effective, puisque les portraits, comme nous l'avons vu, pouvaient à leur tour marquer l'imagination de la mère pendant la grossesse. Par ailleurs, il existe également la métaphore d'une conception de l'œuvre comme enfant de l'artiste. Parmi les nombreux exemples qui s'inscrivent dans une longue tradition³³, les paroles du peintre Mallius dans les *Saturnales* de Macrobie (v^e siècle apr. J.-C.) ont une valeur symptomatique :

Chez Lucius Mallius, considéré alors à Rome comme le meilleur des peintres, Servilius Geminus se trouvait à dîner ; devant la laideur des fils de son hôte, il déclara : « Tes talents sont différents, Mallius, en sculpture et en peinture. » Mallius répliqua : « C'est que je sculpte dans l'obscurité et que je peins en pleine lumière » (livre II, 2, 10)³⁴.

Il est frappant de constater qu'il existe ici, en filigrane, une sorte de *paragone* entre la peinture et la sculpture. Contrairement à la peinture, l'acte de procréation, tridimensionnel, est associé à la sculpture. Cette dialectique est doublée par l'assimilation des deux arts respectivement au jour et à la nuit, ce qui souligne implicitement la nécessité de la vue, et donc de la lumière, pour la peinture. La sculpture et ses propriétés tactiles permettent un travail de nuit. En outre, deux anecdotes relatives à ces correspondances entre création artistique et procréation sont évoquées en relation avec le héros de *Vite* de Vasari, Michel-Ange. Bien que la première assertion soit précédée d'une dispute avec Francesco Francia et que le ton y soit essentiellement polémique, elle révèle une analogie profondément enracinée dans l'imaginaire de l'époque : « Rencontrant un fils de ce Francia, qui était un ravissant jeune homme, il lui dit : "Les figures que fait ton père sont mieux dans la vie qu'en peinture" »³⁵. La deuxième assertion, plus grave et plus réfléchie, semble aussi plus théorique :

Un prêtre de ses amis lui dit : « Dommage que vous n'ayez pas pris femme, vous auriez eu beaucoup de fils qui auraient en héritage tant de nobles ouvrages ». Michel-Ange répondit : « Je ne suis que trop marié avec cet art qui m'a toujours donné du souci ; mes enfants seront mes œuvres ; même si elles ne valent rien, elles me feront vivre un peu. Quel malheur pour Lorenzo Ghiberti s'il n'avait pas fait les portes de Saint-Jean, car ses enfants et petits-enfants ont vendu et gaspillé tout son héritage, mais les portes sont toujours là »³⁶.

Michel-Ange veut donc survivre dans et par ses œuvres : « *si viverà un pezzo* ». Mais la réflexion commence par

³² Sur le topos de la « pro-création » à la Renaissance : FEHRENBACH 2005 ; PFISTERER 2005 ; GARRARD 2010 ; PFISTERER 2014.

³³ KRIS/KURZ 2010, 115-116.

³⁴ MACROBE 1997, 155.

³⁵ « E di questo proposito medesimo venendogli innanzi un figliuolo del Francia su detto, che era molto bel giovanetto, gli disse: "Tuo padre fa più belle figure vive che dipinte" ». VASARI 2009, 1214. Tr. fr. : VASARI 2005, IX, 214.

³⁶ « Un prete suo amico disse : "Gli è peccato che non aviate tolto donna, perché aresti avuto molti figliuoli e lasciato loro tante fatiche onorate". Rispose Michelagnolo : "Io ho moglie troppa, che è questa arte che m'ha fatto sempre tribolare, et i miei figliuoli saranno l'opere che io lasserò ; che se saranno da niente, si viverà un pezzo. E guai a Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti se non faceva le porte di S. Giovanni, perché i figliuoli e' nipoti gli hanno venduto e mandato male tutto quello che lasciò : le porte sono ancora in piedi". » VASARI 2009, 1261. Tr. fr. : VASARI 2005, IX, 312.



Fig. 37. Nanni di Banco, *Tailleur de pierre et sculpteur* (détail), après 1410, marbre, Florence, Orsanmichele.

une question sur le mariage, à laquelle Michel-Ange répond qu'il n'est « que trop marié à cet art ». L'acte de création ressemblerait donc à un acte d'union et de procréation, où l'artiste engendrerait des œuvres (des enfants) « avec son art » (sa femme). De ce point de vue, il est significatif que Nanni di Banco ait représenté l'art de la sculpture sous la forme d'un sculpteur travaillant sur un *putto* (après 1410, fig. 37)³⁷.

L'un des autoportraits de Sofonisba Anguissola (1556), femme peintre de la Renaissance, est un autre exemple – visuel – de l'autoprojection de l'artiste qui joue explicitement sur l'analogie entre création picturale et génération biologique³⁸. Dirigeant son regard hors de l'espace pictural, elle est en train d'achever une *Madone à l'enfant*. De manière ostensible, la pointe du pinceau repose sur la chair du Christ, ce qui revient à assimiler l'acte pictural à une forme d'incarnation³⁹. La couleur chair de l'enfant semble résulter du mélange sur la palette en deçà de l'œuvre placée *en abyme*, où le rouge, le blanc et le noir sont bien mis en évidence. Cette

méthode de relief par gradation avait déjà été décrite par Cennino Cennini :

N'oublie pas que sur panneau il faut couvrir avec davantage de couches que sur mur ; pas au point cependant d'empêcher le vert qui est sous les couleurs chair de sorte que le visage est presque bien, fais un ton chair un peu plus clair et modèle les reliefs du visage, en les rehaussant peu à peu, délicatement jusqu'à ce que tu en arrives à retoucher avec du blanc de plomb pur quelques petits éléments en relief, plus saillants que les autres, comme les cils ou le bout du nez. Cerne ensuite le bord supérieur des yeux, d'un fin contour noir, avec quelques petits poils (comme se présente l'œil), et les narines. Prends ensuite un peu de sinopia foncée, avec une pointe de noir et profile tous les contours du nez, des yeux, des cils, des cheveux, des mains, des pieds et en général de toutes choses, comme je te l'ai montré sur mur ; en utilisant toujours cette tempera de jaune d'œuf⁴⁰.

Dans l'autoportrait de Sofonisba Anguissola, le pinceau fonctionne comme une extension de la main de l'artiste. Comme la Vierge Marie, Sofonisba touche l'enfant. Une sorte d'identification se crée entre Sofonisba et la Sainte Mère. Comme le Christ a reçu sa chair de la Vierge Marie, Sofonisba le représente à l'aide d'une matrice artistique avec son propre mélange de pigments. Les enjeux de cette œuvre deviennent encore plus grands si l'on considère ce que Vasari disait dans sa *Vita* dédiée à l'artiste en 1550 : « Mais puisque les femmes savent si bien faire les hommes de chair, pourquoi s'étonner que celles qui le désirent sachent également si bien les faire

³⁷ Sur ce relief de Nanni di Banco : WITTKOWER 1995, 90-91.

³⁸ Sofonisba Anguissola, *Autoportrait peignant une Vierge à l'enfant*, 1556, huile sur toile, 66 x 57 cm, Lancut, Muzeum Zamet w Lancucie. Sur les dimensions autoprojectionnelles des portraits de Sofonisba Anguissola : JACOBS 1994 ; CHRISTADLER 2000.

³⁹ Sur la métaphore de l'incarnation dans l'acte pictural : KRUSE 2000.

⁴⁰ « Quando ài ridotto le tue incarnazioni che 'l viso stia apresso di bene, fa' una incarnazione più chiara e va' riciercando su per li dossi del viso, biancheggiando a pocho a pocho con dilicato modo, per fino a ttanto che pervegna con biaccha pura a ttocchare sopra alchuno rilievuzo più in fuora che gli altri, chome sarebbe sopra le ciglia o sopra la punta del naso. Poi profila gli occhi, di sopra un proffiluzo di negro chon alchuno peluzo come istà l'occhio, e lle nare del naso. Poi togli un pocha di sinopia schura, con un miccino di nero. Poi togli un pocha di sinopia schura, con un miccino di nero, e profila ogni stremità di naso, d'occhi, di ciglia, di chapellature, di mani, di piè, e gieneralmente d'ogni cosa, come in muro ti mostrai; sempre con la detta tempera di rossume d'uovo. » (CXLVII) CENNINI 2009, 170-171. Tr. fr. : CENNINI 1991, 259-260.

en peinture ? »⁴¹ L'autoportrait de 1556 est tout aussi clair dans l'analogie entre l'œuvre de chair et l'œuvre de peinture et peut donc être considéré comme une sorte de manifeste sur le sujet.

Les racines théoriques de cette analogie remontent là encore au concept d'« automimesis »⁴² du peintre, qui s'imite toujours aussi inconsciemment lui-même en créant. Ces théories sur l'auto-projection reposent sur l'idée que l'âme, qui joue un rôle crucial dans la formation du corps humain, s'imprime de facto aussi dans les œuvres créées. L'un des artistes qui est allé le plus loin dans ces réflexions était Léonard de Vinci :

Le peintre qui aura les mains mal faites en donnera de semblables à ses figures ; et il fera de même pour tous les autres membres, à moins qu'une longue étude ne l'ait prévenu. Regarde donc bien, peintre, quelle est la partie la plus laide de ton corps, et concentre tes études là-dessus pour te corriger. Car si tu es une brute, tes figures le paraîtront également et seront sans esprit ; et de la sorte, tout ce que tu as en toi de bon ou de mauvais transparaîtra en quelque manière dans tes figures⁴³.

Pour mieux saisir la pensée du maître, la lecture d'une note plus longue s'impose :

Le plus grand défaut des peintres est de répéter dans une composition les mêmes mouvements, les mêmes visages et draperies, et de faire que la plupart des visages ressemblent à leur auteur. Cela m'a souvent étonné, car je connaissais certains, dont toutes les figures qu'ils ont faites, semblent être des autoportraits, toutes avec les gestes et les mouvements de celui qui les peignit. [...] Ayant réfléchi plusieurs fois

à la cause de ce défaut, il me semble qu'il faut penser que l'âme, qui régit et gouverne le corps, détermine aussi notre jugement, avant même que nous l'ayons fait nôtre ; c'est donc elle qui a formé toute la figure de l'homme comme elle l'a jugé bien, avec le nez long ou court ou camus ; et, de même, elle a fixé sa taille et l'ensemble ; ce jugement est si puissant qu'il meut le bras du peintre et l'oblige à se copier lui-même, parce que l'âme a l'impression que c'est là la vraie manière de peindre un homme, et que c'est se tromper que de peindre autrement. Et si elle trouve quelqu'un qui ressemble au corps qu'elle s'est formé, elle l'aime et souvent en tombe amoureuse ; et c'est pourquoi beaucoup de gens deviennent amoureux et prennent des femmes qui leur ressemblent, et souvent les enfants qui naissent d'eux ressemblent à leurs parents⁴⁴.

D'une certaine manière, nous avons déjà rencontré cette continuité entre l'apparence de l'artiste et celle de ses œuvres chez Porphyre, où un parallèle se dégageait entre le « façonnement d'objets » en dehors de nous-mêmes et la production d'effets sur l'embryon selon « nos représentations ». Léonard de Vinci enrichit ce fonds d'idées à plusieurs niveaux, dont la magie de l'Éros : « Et si elle trouve quelqu'un qui ressemble au corps qu'elle s'est formé, elle l'aime et souvent en tombe amoureuse ». Ce processus amoureux devient plus clair à la lecture d'un passage emblématique du *De amore* de Marsile Ficin :

⁴¹ « Ma se le donne sì bene sanno fare gl'uomini vivi, che maraviglia che che che vogliono sappiano anco fargli sì bene dipinti ? » VASARI 2009, 1090. Tr. fr. : VASARI 2005, VIII, 294.

⁴² Cf. références au chapitre III.

⁴³ « Quel pittore che avrà goffe mani le farà simili nelle sua opere, e quel medesimo l'interuerà in qualche mēbro, se lūgo studio nō glielo uietà: adūque tu pittore guarda bene quella parte che ài piv brutta nella tua persona e in quella col tuo studio fa bono riparo, jperochè se sarai bestiale le tue figure paranno il simile e senza ingiēgnio, e similmete ogni parte di bono e di triso che ài in te, si dimostrerà in parte in nelle tue figure. » LÉONARD DE VINCI 1970, I, 342. Tr. fr. : LÉONARD DE VINCI 1987, 314-317.

⁴⁴ « Sommo difetto è de' pittori replicare i medesimi moti e medesimi volti e maniere di panni in una medesima istoria, e fare la maggior parte de' volti che somigliano al loro maestro, la qual cosa mi ha molte volte dato ammirazione perchè ne ho conosciuto alcuni che in tutte le loro figure pareva si fossero ritratti al naturale; ed in quelle si vede gli atti e i modi del loro fattore [...] Ed avendo io più volte considerato la causa di tal difetto, mi pare che sia da giudicare che quell'anima che regge e governa ciascun corpo si è quella che fa il nostro giudizio innanzi sia il proprio giudizio nostro. Adunque essa ha condotto tutta la figura dell'uomo, come essa ha giudicato quello star bene, o col naso lungo, o corto, o camuso, e così gli affermò la sua altezza e figura. Ed è di tanta potenza questo tal giudizio, ch'egli muove le braccia al pittore e gli fa replicare sè medesimo, parendo ad essa anima che quello sia il suo modo di figurare l'uomo, e chi non fa come lei faccia errore. E se trova alcuno che somigli al suo corpo, ch'essa ha composto, essa l'ama, e s'innamora spesso di quello. E per questo molti s'innamorano e prendono moglie che loro somiglia, e spesso i figliuoli che nascono di tali somigliano a' loro genitori. » LÉONARD DE VINCI 2006, 51-52. Tr. fr. : LÉONARD DE VINCI 1987, 317-318.

Aussi ceux qui, comme nous l'avons dit, sont nés sous le même astre, sont tels que l'image du plus beau, passant par les yeux dans l'âme de l'autre, cadre et s'accorde en tout point avec une image semblable formée dès la naissance tant dans le corps éthéré que dans les profondeurs de l'âme. L'âme ainsi touchée reconnaît comme une chose qui lui appartient cette image offerte à ses yeux : une image que dans la mesure de ses forces elle porte en elle depuis toujours et qu'elle a désiré réaliser dans son propre corps, mais en vain. Aussitôt elle la rapproche de son image intérieure et, s'il lui manque quelque chose pour réaliser la figure parfaite du corps jovien, elle l'améliore en la reformant. Puis elle aime cette image reformée comme son propre ouvrage. De là vient que les amants s'abusent au point de trouver l'aimé plus beau qu'il n'est. Car avec le temps ils ne voient plus l'aimé à travers son image réelle perçue par les sens, mais ils le contemplent à travers le simulacre reformé par l'âme à la ressemblance de son idée et qui est plus beau que le corps. Ils désirent en outre contempler tous les jours le corps d'où l'image leur est apparue. En effet, bien que l'âme, même en l'absence du corps, conserve en elle son image et que cela d'ordinaire lui suffise, ni l'esprit, qui est l'instrument de l'âme, ni les yeux ne la conservent⁴⁵.

La métaphore du « simulacre reformé par l'âme à la ressemblance de son idée et qui est plus beau que le corps » fait de l'amoureux un « artiste ». En retour, cela confère également aux œuvres d'art un pouvoir actif qui peut contribuer au façonnage de ces simulacres intérieurs. Ces analogies entre création et procréation ont marqué le vocabulaire métaphorique du Quattrocento et en particulier celui de Léonard de Vinci. Léonard, par exemple, utilisait des termes biologiques, « *partorire* », « *nascere* » et « *generare* » pour désigner l'acte de créer⁴⁶. L'artiste se voyait donc comme un géniteur qui projetait son esprit (et son corps) dans ses œuvres, lesquelles devaient à leur tour être projetées dans l'imagination du « spectateur ».

Dans le contexte dynastique de la Palazzina Paleologa, marqué par des croyances à « l'image féconde », la contemplation de portraits peints comme ceux de Federico II Gonzaga et de Margherita Paleologa devait ainsi peut-être assurer la transmission des caractéristiques physiques des parents aux enfants à naître. En même temps, les protagonistes devaient au moins pressentir que le style et la beauté de ces mêmes portraits marqueraient leur descendance. C'est une fonction anthropologique implicite et quasiment imperceptible, mais elle semble dans tous les cas compatible avec la présence nécessaire des différents artistes exceptionnels mentionnés dans la lettre de Calandra.

⁴⁵ FICIN 2002.

⁴⁶ KEMP 1976, 316.

CHAPITRE V

VÉNUS, PUTTI ET LA SAINTE TRINITÉ

Donne

Relisons la description que fait Calandra d'un tableau de Federico II Gonzaga. « Ce tableau que Votre Excellence connaît, qui lui a été donné par un Vénitien, et qui représente une femme au *putto*, qui a été très loué par messire Giulio »¹. Il devait donc s'agir d'une Vénus avec son fils Cupidon, une hypothèse pour laquelle nous avons déjà cité les exemples fondateurs de Giorgione et de Titien, la *Vénus* de Palma Vecchio (**fig. 15**) et celle de Savoldo de la maison du collectionneur vénitien Andrea Odoni. On sait depuis longtemps qu'il était courant de s'entourer de représentations de nus dans la chambre à coucher, qu'il s'agisse de nus féminins ou masculins². Les fonctions de ces œuvres ressortent à la lumière des *cassoni*, à l'intérieur desquels on avait coutume de représenter des nus pour éveiller la sensualité des époux dans le contexte particulier du mariage, à des fins de fertilité et de procréation. Chez Calandra, le terme « *donna* », au lieu de « Vénus », reflète peut-être, dans l'esprit de l'époque, la primauté de la figure sur l'identification iconographique. La valeur sémantique de ces *Vénus* allait probablement de soi. De ce

¹ « quello quadro che sa vostra excellentia, che già li donò uno venetiano a vostra excellentia, de quella donna con quello puttino, quale è molto lodato da messer Iulio ». Tr. fr. Giorgia Sassi.

² Il y a une riche littérature sur le nu allongé dans l'art occidental, sur ses fonctions et « pouvoirs » dans la tradition des *Cassoni*. Cf. notamment : STOICHITA 1978 ; HOPE 1980 ; GOFFEN 1987 ; ARASSE 1991 ; ROSAND 1993 ; PARDO 1995 ; GOFFEN 1997, 146-159 ; FREEDBERG 1998, 21-42 ; ARASSE 2000, 123-173 ; BOHDE 2002, 127-148 ; PRATER 2002 ; BAYER 2008 ; COLANTUONO 2010, 245-275 ; RANDOLPH 2014, 139-161.

point de vue également, la *Vénus* de Federico II Gonzaga est loin d'être un cas isolé. Rappelons par exemple « *la nuda grande destesa da driedo el letto* » chez Odoni et la fameuse *Vénus* d'Urbino, qualifiée de « *donna ignuda* » par Guidobaldo II della Rovere, duc d'Urbino³.

L'érotisme de la *Vénus d'Urbino* a fait l'objet de nombreuses controverses, notamment de la part de Charles Hope, qui l'a qualifiée de « simple pin-up » dépourvue de toute fonction génératrice⁴. Cependant, Rona Goffen, David Freedberg, David Rosand, Daniel Arasse et d'autres ont confirmé à la fois le contexte nuptial de l'œuvre et l'identification iconographique de la *Vénus* avec des arguments solides, provenant aussi bien des images elles-mêmes que du contexte historique et même de certaines théories médicales de l'époque⁵. Or, cette controverse provient en partie de l'ambiguïté de la désignation de ces œuvres dès la Renaissance. C'est une *Vénus*, mais une *Vénus* nue, dotée d'un corps humain, bien qu'idéalisé, destinée à imprégner l'imagination du couple en vue d'une procréation où les corps de l'homme et de la femme, qui sont une seule chair devant Dieu, s'unissent pour donner chair à un nouvel être humain, tandis que l'âme rationnelle est envoyée par Dieu. L'état d'esprit des époux pouvant se répercuter sur la formation de l'embryon, il fallait se préserver en s'entourant soigneusement d'œuvres susceptibles de conditionner, nourrir, l'imagination, ici dans le sens positif du devoir conjugal.

« Quel autre but pourrait avoir l'étalage de ces exemplaires de beauté devant les yeux de la mariée, sinon de déterminer par une heureuse magie la naissance d'un bel héritier ? », demande Ernst Gombrich en faisant référence aux couvercles des *cassoni*⁶. Un panneau

représentant Mars et Vénus, peint par Piero di Cosimo en 1490⁷, est un exemple caractéristique de la réunion d'un nu féminin et d'un nu masculin dans un même espace pictural. Du point de vue de la composition, les deux sont ramenés à la surface, ce qui place l'œuvre dans la lignée des célèbres nus à l'intérieur des *cassoni* (fig. 38)⁸. Chez Piero, les corps sont mis en évidence par des « *parerga* » : jeux de plis des tissus blancs, roses, violets et transparents. Le voile transparent relie Cupidon au corps de Vénus, plus précisément à son flanc, où une nouvelle vie est appelée à se développer⁹. Le couple de tourterelles et le lapin blanc à côté de Cupidon contribuent à exprimer l'amour charnel et la fécondité. La coalescence constatée par Gombrich entre la « splendeur » et la « signification » de ces images efficaces pourrait également ressortir d'un diagramme de D.P. Walker, qui veut représenter différentes croyances sur la magie naturelle et la force de l'imagination à la Renaissance, de Ficini à Campanella¹⁰.

croyance dans l'« effet des images » fond peu à peu avec les croyances astrologiques et philosophiques concernant l'efficacité d'une semblable influence à distance. Autrement dit, dans ces images cohabitent la « splendeur » et la « signification ». Dans le cas des peintures des *cassoni* l'exigence des humanistes, en conformité avec laquelle les sujets devaient être « remarquables » était à moitié satisfaite par la tradition populaire, qui nécessitait un thème à la mesure de l'heureux événement. En outre, un *cassone* n'était pas seulement un meuble gaiement décoré : commande et livraison faisaient partie des coutumes de mariage chez les florentins éduqués. Aussi, devait-il être conçu comme une source de vœux de bonheur, voire d'heureuses prédestinations. » Tr. fr. et développement in : STOICHITA 1978, 37.

⁷ Piero di Cosimo, *Mars et Vénus*, 1490, huile sur bois, 72 x 182 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

⁸ Sur les *cassoni* de Giovanni di Ser Giovanni Guidi : BASKINS 1998, 112-117. Sur la *Vénus* de Marco del Buono Giamberti et Apollonio di Giovanni di Tomaso : CAT. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy* 2008, 134-136.

⁹ Sur la survivance de cette stratégie figurative dans le portrait dit « extra-utérin » (qui représente un ou plusieurs enfants blottis contre le corps de leur mère) : PETROVSKI 2007.

¹⁰ « L'influence planétaire peut s'exercer directement sur l'imagination de l'opérant, ou indirectement à travers une ou toutes les forces. Les effets peuvent être produits par n'importe laquelle des forces ou leurs subdivisions, ou par une quelconque de leurs combinaisons ; mais la *vis imaginativa* est presque toujours présente, car elle est la force centrale, fondamentale, et les autres ne sont habituellement utilisées que comme supports pour en accroître l'effet ou comme moyens de la communiquer. Le moyen de transmission le plus courant dans tout le processus est l'esprit, cosmique et humain. Les effets peuvent se produire sur un être animé, ou inanimé (ou directement sur le corps) ; les planètes, considérées tantôt comme animées, tantôt comme inanimées (c'est-à-dire seulement leur corps), peuvent causer un effet de ricochet, choc en

³ ARASSE 1991, 178.

⁴ HOPE 1980, 119. Cf. aussi : HUMFREY 2007, 100-102.

⁵ En plus des références citées plus haut : LÜDEMANN 2008.

⁶ GOMBRICH 1955, 27. « Cette signification intime est évidente dans les peintures des couvercles des *cassoni* lesquels représentent les corps idéals d'un jeune homme et d'une jeune femme, appelés parfois « Paris et Hélène ». Quel autre but pourrait avoir l'étalage de ces exemplaires de beauté devant les yeux de la mariée, sinon de déterminer par une heureuse magie la naissance d'un bel héritier ? La croyance selon laquelle les images contemplées pendant la grossesse pourraient avoir une influence sur l'enfant est universelle. Dans la société florentine du Quattrocento cette



Fig. 38. Giovanni di Ser Giovanni Guidi (Lo Scheggia), *Cassone*, vers 1450-1475, tempera sur bois, Copenhague, Statens Museum for Kunst.

Le développement de l'embryon s'inscrit dans un monde vivant où des pouvoirs décisifs étaient attribués aux astres et aux planètes¹¹. Le corps humain apparaît

ici comme un microcosme et un miroir miniature du macrocosme¹². La représentation de certaines figures pouvait ainsi devenir une interface sensible, assimilable au *spiritus* lui-même, ou à l'imagination, qui, à l'instar

retour sur l'esprit et l'imagination de l'opérant. Sur un être animé, l'effet peut être soit subjectif (se cantonnant dans le ou les opérants), soit transitif (dirigé vers une ou d'autres personnes) ; dans les deux cas, il peut être, ou bien purement psychologique, restant à l'intérieur de l'imagination ou de l'âme, ou psychosomatique, affectant le corps à travers l'imagination. [...] » WALKER 1988, 70-72.

¹¹ Sur les conceptions magiques et astrologiques de l'univers à la Renaissance : GARIN 1969, 120-150.

¹² LAURENT 1989, 103-109 et les figures 11-13 (avec commentaire) ; LANEYRIE-DAGEN 2006, 231-238. Cf. aussi le chapitre VI (intitulé « Dans quel degré chacun est dans le monde et comment on sait que l'homme est un microcosme à l'image du macrocosme ») du livre I du Picatrix, un traité de magie médiéval : PICATRIX 2003, 79-83.

de la musique, pouvait capter et canaliser certaines énergies astrales. C'était certainement le cas des talismans, où le matériau, le choix de la pierre, jouait un rôle prédominant¹³, mais Robert Klein a étayé de façon magistrale le fait que toute image pouvait être considérée comme l'incarnation d'un « corps subtil » (véhicule de l'âme)¹⁴. Bien que les pouvoirs des images n'aient pas été réellement conceptualisés sur le plan théorique¹⁵, les œuvres elles-mêmes témoignent de ces visées dans l'efficacité par leurs dispositifs d'énonciation, leur évidence visuelle et leur « fonctionnement ». Les pouvoirs attribués aux « talismans » païens et aux idoles¹⁶ survivent dans une œuvre comme la *Vénus d'Urbino* grâce à une disposition du corps dirigé vers la surface de l'œuvre. Ce rendu particulier renvoie à une forme humaine à la fois idéale et incarnée, qui devait stimuler tous les sens du « spectateur », tant externes qu'internes. Un *descho da parto* inhabituel, avec une scène généralement comprise comme le « triomphe de Vénus » évoque le lien entre ces différentes valeurs¹⁷, de par l'aura de Vénus (la mandorle dorée), son efficacité sur le « spectateur » (les rayons dorés) et la fertilité (le jardin fleuri).

¹³ Sur les talismans et leur fonctionnement : PICATRIX 2003.

¹⁴ « Toute pensée s'accompagne de phantasmes, avait dit Aristote, ajoutant : à moins qu'elle ne soit elle-même un enchaînement de phantasmes. L'empirisme de cette remarque n'en a pas empêché les interprétations hasardées : la φαντασία "donne une sorte de réalité" à ce qui est pensé (Plutarque), elle "revêt (νεπιθίγειν) d'un corps l'incorporel" (Olympiodore). L'image est, en somme, le corps subtil de la pensée, de même que l'imagination est celui de l'âme. Les réserves formulées sur ce point précisément par Porphyre et Synesius, puis par Augustin, Dante et, suivant Ficin, par les platoniciens en général ne tendent en gros qu'à sauvegarder la possibilité d'une inspiration divine directe ou d'une intervention exceptionnelle de l'intellect agent seul ; elles ne concernent pas la psychologie de la pensée commune. La Renaissance se complait dans la métaphore de l'incarnation : l'emblème est le "corps" de la devise, – son âme étant la sentence, – la musique est le "corps" du poème chanté, et le tableau lui-même a comme animo le sujet ou l'idée. » KLEIN 1970, 82-83.

¹⁵ « Personne, parmi les néo-platoniciens de la Renaissance, n'avait pris la peine de dégager la théorie de l'imagination des contradictions léguées par les multiples traditions qui s'y croisaient. » KLEIN 1970, 82.

¹⁶ ALBERTI 2004, 31.

¹⁷ Anonyme florentin, *Descho da parto avec le Triomphe de Vénus*, vers 1400, tempera sur panneau, 53,7 x 53,3 cm, Paris, Musée du Louvre. Sur ce *descho da parto* : CAT. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy* 2008, 149-150 ; DÄUBLER-HAUSCHKE 2003, 219-221.

En dédoublant la figure de Vénus, *l'Amour sacré et l'amour profane* de Titien, panneau nuptial, témoigne d'une dimension charnelle et d'une aura céleste dans toutes ces « donne »¹⁸. L'espace de gauche, avec de petits lapins à l'arrière-plan (symbole commun de l'amour charnel et de la fertilité) et une silhouette de ville surmontée d'une tour de château à l'horizon, est un ensemble dédié à la procréation dynastique, la « maison » et le « nom ». Les vêtements somptueux de la Vénus « terrestre » et un blason au premier plan participent de cette charge nuptiale. Le contraste entre cette figure habillée, à gauche, et l'autre, nue, à droite, correspond à l'imaginaire des *Cassoni*, dans lequel des figures nues se déployaient, alors qu'à l'intérieur se trouvaient normalement de vrais tissus et autres vêtements. Comme dans la *Vénus d'Urbino*, où l'intrigue visuelle se noue autour du motif du coffre, *l'Amour sacré et l'Amour profane* condense sur la surface même, par une série de déplacements, le va-et-vient entre le vêtu et le nu des *Cassoni*. En d'autres termes, la disposition des deux figures correspond à ce que l'on trouve à l'intérieur des *Cassoni*, où des parures et vêtements réels côtoyaient des peintures de nus féminins : *Vénus*, « *donna nuda* », etc. La *Vénus* « sacrée » de Titien, à droite, est mise en valeur par une ample draperie rouge. Un autre pan de tissu, blanc, recouvre ses parties intimes. Mais l'attention portée à un détail du vêtement de « la mariée », la *Vénus* « terrestre » ou « profane », nous renvoie à la valeur physique de celle-ci : la disposition de deux longs plis au niveau du bas-ventre, qui délimitent un espace ombragé en forme d'amande, suggère la profondeur des parties intimes de la femme pour la procréation, dans le sillage d'un amour conjugal qui doit porter du fruit.

Depuis les thèses de Jaynie Anderson sur la *Vénus de Dresde*¹⁹, on est également plus sensible au caractère

¹⁸ Sur *L'amour sacré et l'amour profane* de Titien, entre autres : FALLAY D'ESTE 1980 ; GOFFEN 1993 ; BORGGREFE 2001 ; BROWN 2008. Sur la coprésence de la Vénus d'Urbino et de portraits dans un autre contexte : HIMMEL 2000.

¹⁹ ANDERSON 1980, 217-233.



Fig. 39. Lorenzo Lotto, *Vénus et Cupidon*, vers 1540, huile sur toile, 92 × 111 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

« épithalamique » de ces œuvres²⁰. Le tableau de Lorenzo Lotto se rattache également à cette tradition (vers 1540, fig. 39)²¹. Parmi les nombreux éléments symboliques,

il y a le coquillage à droite pour les *pudenda* de la femme. La figure d'un *putto* ailé urinant, symbole de fertilité²², semble provenir directement du portrait de Marsilio Cassotti et de sa femme Faustina (1523), où

²⁰ Sur la tradition des poèmes commandés à l'occasion des noces : TUFTE 1970.

²¹ Sur cette *Vénus* de Lorenzo Lotto : CHRISTIANSEN 1986 ; HUMFREY 1997, 139-141 ; CAT. Expo. Lorenzo Lotto 2011, 252-255.

²² Sur la tradition du « puer mingens » : DEONNA 1958, 258-296.

un joug exprime les liens conjugaux entre les époux²³. Poursuivons avec une autre œuvre emblématique du même artiste : le portrait d'Andrea Odoni, signé et daté 1527 (fig. 40)²⁴. Comme dans la *Vénus de Dresde*, le torse féminin au premier plan fait corps avec la surface de l'œuvre, sur la frontière esthétique. Cette position stratégique permet au fragment antique d'exercer un certain effet sur le « spectateur ». Une draperie sculptée, directement reliée au fragment de corps, est prolongée figurativement par la draperie verte de la table, dont les plis sont également affectés par la présence d'une tête antique. Ce visage en pierre répond au visage en chair du collectionneur. Par la juxtaposition d'une *Vénus* et d'une tête, le tableau suggère à la fois subtilement et assez directement que les figures antiques idéales doivent entrer dans « la tête » d'Andrea Odoni, véritable plaque tournante où convergent les impressions sensorielles, la raison et les images de la mémoire. À cet égard, le drap vert nous semble lever le voile, littéralement et métaphoriquement, sur le principe qui régit la perception de toutes ces « donne » vénitiennes, c'est-à-dire le haut degré de conscience de la puissance fécondante des figures sur les sens externes et internes du « spectateur ».

Ce grand portrait de Lotto nous renseigne également sur d'autres paradigmes. Par exemple, Odoni tient d'une main la statuette de Diane d'Éphèse²⁵, tandis que de l'autre il serre un crucifix contre son cœur. L'émulation traditionnelle entre l'art et la nature s'enrichit ainsi

d'un fait constant, à savoir le rôle de la foi et de la piété dans le cadre du sacrement du mariage. La rencontre du masculin et du féminin, thématisée au premier plan de l'œuvre, se retrouve à l'arrière-plan à droite. Un torse masculin antique nous fait face et semble être un écho de la *Vénus* de devant, tandis qu'une seconde figure de déesse, probablement *Vénus* également, accroupie, recueille le jet d'urine d'un *putto* dans une petite amphore. Ce symbole de fertilité renforce l'hypothèse selon laquelle le portrait a été peint dans un contexte matrimonial. Cette hypothèse se confirme par des données biographiques externes. Odoni avait apparemment nourri pendant de nombreuses années l'espoir que son mariage serait fécond, afin de pouvoir transmettre son important héritage à ses descendants²⁶. En outre, il convient de rappeler ici qu'une « *nuda grande* » était accrochée au-dessus de son lit²⁷. L'art, la nature et la foi étaient un soutien vital pour le prolongement d'une dynastie familiale, qu'il s'agisse de princes ou de riches marchands et collectionneurs. Ainsi le portrait d'Odoni, qui met en jeu tout un imaginaire « pro-créditeur », devient-il un exemple représentatif de « l'image féconde ».

Revenons à la chambre privée d'Odoni et à l'extrait déjà cité de l'inventaire dressé par Michiel en 1532 dans la *Notizia d'opere del disegno*²⁸. La co-présence dans une même « camera » d'une « *nuda grande* » près du « lit », d'un portrait d'Odoni de Lotto, que nous venons d'analyser, et d'une *Madone à l'Enfant* de Titien – donc : d'une *Vénus*, d'un portrait, d'une *Madone à l'Enfant* – fait penser à la réunion des dix tableaux chez Federico II Gonzaga et Margherita Paleologa. Cette coïncidence est d'autant plus remarquable qu'elle est

²³ « Cupidon pose ici un joug sur les épaules des époux, ce qui évoque à l'évidence les devoirs que chacun d'eux s'engage à remplir : le mot même de "joug" renvoie à la *sugatio* de la jeune fille demandée en mariage, c'est-à-dire le *conjugium* qui forme les liens conjugaux, *vincla jugalia*. Comme l'historienne Van Hall le rappelle, l'image du joug est en soi significative. Des feuilles de laurier semblent pousser sur cet objet (comme celles que l'on voit au fond du tableau), symbolisant la *virtus*, en l'occurrence le courage, la chasteté et la pérennité, sinon du sentiment amoureux (la couronne de laurier sur la tête de Cupidon est sans équivoque à cet égard), du moins du mariage. » CAT. Expo. *Lorenzo Lotto* 1998, 134.

²⁴ Sur le Portrait d'Andrea Odoni par Lorenzo Lotto : COLI 1989 ; HUMFREY 1997, 106-108 ; CAT. Expo. *Lorenzo Lotto* 1998, 161-164 ; CAT. Expo. *Lorenzo Lotto* 2011, 214-217.

²⁵ Sur l'iconographie de Diane d'Éphèse : THIERSCH 1935 ; HOENN 1946 ; GOESCH 1996.

²⁶ Sur Andrea Odoni, sa maison et ses collections : FLETCHER 1981 ; MARTIN 1995, 30-31 et 64-65 ; SCHMITTER 2007. Sur les collections vénitiennes en général : AIKEMA 2005.

²⁷ Odoni vouait aussi un culte particulier à *Vénus*, sans doute parce qu'elle préside aussi au « désir d'engendrer » : « [...] Par *Vénus*, l'amour fervent, la douce espérance, le désir, l'ordre, la concupiscence, la beauté, la fatuité, le désir d'engendrer. » AGRIPPA 1982, 137.

²⁸ Cf. chapitre II.



Fig. 40. Lorenzo Lotto, *Portrait d'Andrea Odoni*, 1527, huile sur toile, 104,6 × 116,6 cm, Hampton Court, the Royal Collection.

contemporaine: vers 1530-1532. Plus que d'éventuelles influences ou inspirations, sans doute possibles, ces deux cas semblent relever d'un imaginaire plus large, qui se cristallise précisément autour de ces années, après

une longue maturation au Quattrocento et au début du Cinquecento. Cette maturation concerne la croyance très vive et simultanée aux pouvoirs de l'art, du goût, des collections et des styles sur la nature, l'âme, le

corps, l'homme et la femme. Cette proximité rend les domaines respectifs de la création et de la procréation de plus en plus perméables, jusqu'au cœur de l'union matrimoniale. Mais l'interprétation donnée ici du portrait d'Odoni nous ramène également au portrait dit de Gaston de Foix (fig. 27). Les deux tableaux ont déjà été mis en relation, en soulignant le format horizontal et la position similaire des deux personnages²⁹. De plus, malgré le fait que nous ayons d'un côté un collectionneur identifiable et de l'autre un personnage non identifié, il y a un certain nombre d'éléments communs qui semblent s'articuler précisément autour de l'imaginaire de la « pro-crétation »³⁰.

Rappelons en effet la présence chez Savoldo de miroirs et l'idée de « multiple », en plus de la *mise en abyme* d'un lit, avec toutes les charges sémantiques et symboliques qui découlent de cette coprésence. Création et procréation s'y confondent. En outre, le motif du lit renvoie à l'idée de sommeil et de rêve³¹. En ce sens, le lit et le miroir font système et contribuent ensemble à un imaginaire métaphorique, puisque la matière de la vision onirique, en images donc, s'apparente, comme on l'a dit, au « corps subtil » ou « pneuma imaginatif » de Synésius, qui recourt précisément au motif du « miroir » dans son *Traité sur les songes* :

Nous devons nous adonner au plus haut point à cette forme de connaissance parce qu'elle vient de nous, qu'elle est en nous et qu'elle est particulière à l'âme de chacun. En effet, l'intelligence contient les formes des êtres, affirme l'antique philosophie; nous pourrions ajouter nous-mêmes que l'âme renferme même les formes des êtres sujets au devenir : en effet, un rapport identique existe entre l'intelligence et l'âme et entre l'être et le devenir; donc, en « entrecroisant » ces termes, le premier et le troisième, le deuxième et le quatrième, et en procédant aussi « en sens inverse », nous n'en serions pas moins dans le vrai, puisque nous nous conformerions aux

préceptes de la science. Ainsi serait démontré ce que nous avons soutenu : l'idée que les formes des êtres à venir sont contenues dans l'âme. L'âme les contient donc toutes, mais elle « projette » celles qui conviennent et les reflète comme en un miroir sur l'imagination, grâce à laquelle le vivant perçoit les formes qui résident dans l'âme³².

Le sommeil et le rêve sont la matrice de tous les possibles, et notamment d'Éros, ce qui explique sans doute le grand nombre de *Vénus endormies* à la Renaissance³³, à commencer par celle de Giorgione³⁴. Cette idée de contemplation d'un nu féminin, d'une « donna », est d'ailleurs *mise en abyme* dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*, roman à la fois initiatique, érotique, onirique et orienté vers l'imaginaire de la procréation³⁵. En l'occurrence, il s'agit d'un bas-relief imaginaire dédié à « la mère de toutes choses » (« ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ »). Éros, création et génération semblent en effet se conjuguer dans l'ensemble de l'*Hypnerotomachia*, et c'est précisément le cadre du rêve qui permet cette rencontre. Une *Vénus endormie*, avec Cupidon, et surprise par un satyre (vers 1524-1527) de Corrège a été recensée en 1589 dans une chambre à coucher de la maison du

³² SYNÉSIOS DE CYRÈNE 2004, 274-275.

³³ Sur le sommeil et les visions oniriques dans l'art : FIRESTONE 1942; MEISS 1966; GANDOLFO 1978; ZEHNPFENNIG 1979; BREDEKAMP 1987; BECK 1993; BOGEN 2001; SCHMITT 2001, 239-315; GODWIN 2002; RUVOLDT 2004; CAT. Expo. *La Renaissance et le rêve* 2013.

³⁴ Le « Songe de Raphaël » mérite également d'être évoqué. Bien que le sujet soit en soi mystérieux, la fonction picturale de l'œuvre nous dit déjà quelque chose. La juxtaposition de corps féminins (peut-être des nymphes) sous différents angles attire l'attention du spectateur. Le paysage fantastique, avec un incendie et des monstres, crée une dialectique performative entre les corps offerts à la contemplation et l'imaginaire émanant de ces mêmes corps. « Performative » dans le sens où le travail de l'imagination mis en mouvement, en deçà de l'œuvre pour le spectateur, est inscrit dans l'évidence visuelle elle-même, indépendamment du sujet précis, comme si le but principal de l'image était ici de stimuler la sensibilité au rêve, à la mémoire et à l'imagination. Sur la représentation onirique du feu : STOICHITA 1998; STOICHITA 2004.

³⁵ « ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ » (« A la mère de toutes choses »), fontaine avec Nymphe endormie surprise par un satyre et deux jeunes satyreaux, in : Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Aldo Manuzio, 1499. Sur la dimension « procréatrice » du roman : COLANTUONO 2010, 179-243.

²⁹ HUMFREY 1997, 107.

³⁰ Cf. chapitre IV.

³¹ Sur la vision onirique et « le mystère de la chambre à coucher » : CARRUTHERS 2002, 219-277.

petit-fils du comte Nicola Maffei³⁶, qui avait offert à Federico II Gonzaga une œuvre de Léonard de Vinci, rappelons-le³⁷. Ce tableau doit beaucoup à une gravure de l'*Hypnerotomachia Poliphili*³⁸. Le style particulier de l'artiste émilien nous offre cependant une variante importante par rapport à toutes les autres *Vénus* que nous avons brièvement évoquées jusqu'ici. Cette *Vénus* extrêmement sensuelle se rapproche également de la surface du tableau, mais s'étend dans la profondeur avec un rendu très physique des volumes et des raccourcis caractéristiques : la tête renversée, les membres fuyants, etc. Le satyre fait référence aux forces fécondes de la nature. En combinaison avec le motif de l'endormissement, nous avons ici une puissante rencontre de facteurs physiques, imaginaires et spirituels. Terminons ce tour d'horizon des « *donne* » en retenant que Federico était particulièrement sensible aux émotions que peuvent susciter les œuvres d'art et notamment les *Vénus*. Une lettre de l'Arétino du 6 août 1527 au marquis de Mantoue, alors célibataire, témoigne de tels effets érotiques : « Je crois que messire Jacopo Sansovino, avec son rare talent, ornera votre chambre d'une Vénus si vraie et si vivante qu'elle remplira de concupiscence l'âme de tout spectateur »³⁹.

Nostre donne et putti

Le terme « *donna* » se réfère en principe toujours à une *Vénus*, tandis qu'une *Madone à l'enfant* est toujours désignée comme « *Nostra Donna* ». La *Vierge au chardonneret* de Raphaël a sans doute été réalisée dans

un contexte nuptial, pour un couple marié⁴⁰. L'enfant Jésus se trouve précisément entre les jambes de Marie, pour accentuer l'idée d'enfantement et pour signifier la chair qu'Il a prise à sa sainte mère pour se faire homme⁴¹. Vasari, qui décrit cette huile sur bois dans la *Vita* consacrée au maître d'Urbino, emploie ici aussi l'expression « *Nostra Donna* » :

Raphaël devint aussi un grand ami de Lorenzo Nasi qui prit femme à ce moment-là. Il peignit pour lui une Vierge tenant l'Enfant contre ses jambes ; le petit saint Jean, tout heureux, lui tend un oiseau à leur grande joie réciproque. Leur attitude est pleine d'une simplicité enfantine et affectueuse ; ils sont si bien peints et exécutés avec tant de soin qu'ils semblent de chair et vivants plutôt que faits de couleurs. Il donna à la Vierge une expression vraiment gracieuse et divine ; pour tout dire, le premier plan, le paysage et tout le reste sont d'une extrême beauté. Lorenzo Nasi porta à ce tableau une grande vénération toute sa vie, tant en mémoire de Raphaël, son très cher ami, que pour sa sublime perfection. Mais, le 17 novembre 1548, la maison de Lorenzo, celles, magnifiques, des héritiers de Marco del Nero et d'autres maisons voisines furent démolies par l'éboulement du Monte San Giorgio ; on retrouva, cependant, parmi les décombres, les morceaux du tableau de Raphaël que Battista, le fils de Lorenzo, grand amateur d'art, fit restaurer du mieux possible⁴².

⁴⁰ Raphaël, *La Vierge au chardonneret*, vers 1506, huile sur bois, 111 x 77,5 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.

⁴¹ Une herméneutique de ce type rejoint celle de : STEINBERG 1970.

⁴² « Ebbe anco Raffaello amicizia grandissima con Lorenzo Nasi, al quale avendo preso donna in que' giorni dipinse un quadro, nel quale fece fra le gambe alla Nostra Donna un Putto, al quale un San Giovannino tutto lieto porge un uccello con molta festa e piacere dell'uno e dell'altro; e nell'attitudine d'ambi due una certa simplicità puerile e tutta amorevole, oltre che sono tanto ben coloriti e con tanta diligenza condotti che più tosto paiono di carne viva che lavorati di colori, e disegnò parimente la Nostra Donna, [che] ha un'aria veramente piena di grazia e di divinità, et insomma il piano, i paesi e tutto il resto dell'opera è bellissimo. Il quale quadro fu da Lorenzo Nasi tenuto con grandissima venerazione mentre che visse, così per memoria di Raffaello statogli amicissimo, come per la dignità et eccellenza dell'opera. Ma capitò poi male quest'opera l'anno 1548 a di 17 novembre, quando la casa di Lorenzo insieme con quelle ornatissime e belle degl'eredi di Marco del Nero, per uno smottamento del Monte di San Giorgio rovinarono insieme con altre case vicine. Nondimeno, ritrovati i pezzi d'essa fra i calcinacci della rovina, furono da Batista, figliuolo di esso Lorenzo, amorevolissimo dell'arte, fatti rimettere insieme in quel miglior modo che si potette. » VASARI 2009, 620. Tr. fr. : VASARI 2005, V, 196.

³⁶ Corrège, *Vénus endormie*, avec Cupidon, et surprise par un satyre, vers 1524-1527, huile sur toile, 188,5 x 125,5 cm, Paris, Musée du Louvre.

³⁷ REBECCHINI 1997, 274 ; COLANTUONO 2010, 246-249.

³⁸ FABIANSKI 1996b, 161.

³⁹ « Credo che messer Jacopo Sansovino rarissimo vi ornerà la camera d'una Venere sì vera e sì viva che, empie di libidine il pensiero di ciascun che la mira. » Lettre de l'Arétin (Venise) à Federico II Gonzaga, 6 août 1527, in : ARETINO 1957, I, 17. Cité in : VERHEYEN 1966, 183. Tr. fr. : ARETINO 1988, 28.

En rapportant que des morceaux ont survécu dans les décombres de la maison, Vasari rend hommage à l'aura miraculeuse de l'œuvre non seulement comme « relique » de l'artiste, mais aussi pour l'efficacité qu'on devait lui attribuer dans un contexte familial.

Dans son livre *Le Marchand de Prato. Francesco di Marco Datini. La vie d'un banquier toscan au XIV^e siècle*, Iris Origo nous fait mesurer à quel point les *Madones à l'Enfant* et autres représentations religieuses avaient de l'importance dans les maisons, puisqu'elle évoque également les motivations et ambitions profondes de cet accrochage :

De même, s'il décorait sa maison de tableaux aux sujets religieux, ce n'était pas tant qu'ils lui plaisaient mais parce que chacun lui répétait que les avoir sous les yeux élèverait son âme. Le prédicateur Fra Giovanni Dominici dont il admirait tant les sermons prétendait même qu'il fallait montrer de tels tableaux aux petits enfants « encore dans les langes »... tout spécialement ceux où étaient représentés l'Enfant Jésus ou des vierges « car la pureté est attirée par la pureté ». [...] C'est ainsi qu'un homme pieux – du moins à en croire cet excellent moine – transformait sa demeure « en une sorte de temple ». Francesco s'y efforça. En plus de la fresque de Saint Christophe qui décorait la façade de sa maison, il avait trois tableaux d'inspiration religieuse dans sa chambre à coucher, un dans chacune des chambres d'hôtes et un dans son bureau. Mais il laissa à Domenico di Cambio le soin de les commander. [...] Quelques jours plus tard, Domenico propose « une Pietà »... c'est-à-dire Notre-Seigneur sortant du tombeau (*quand'esce dal muonimento*) ayant Notre-Dame à ses côtés, le tout sur fond d'or fin⁴³.

L'insertion d'une *Pietà* trouve un écho considérable dans l'accrochage du *Christ mort* de Mantegna chez Federico II Gonzaga, dans une dynamique des croyances à l'impact de l'image sur « l'âme de l'homme » pour la conversion d'un « cœur de pierre » en un « cœur de chair ». Ainsi, les interactions entre esthétique,

autoréférentialité, style et goût étaient sans doute déjà présentes au Trecento et allaient certainement de pair avec le sujet et le contenu des œuvres. Au fond, ce double paradigme, à la fois artistique et iconographique, a toujours dû sous-tendre la production d'images, même si au Cinquecento, voire autour de 1530, un point culminant était atteint, où la forme entraînait dans une émulation brûlante, parfois même contradictoire, avec le contenu, ce qui définit d'ailleurs le courant maniériste⁴⁴. Du côté des collectionneurs, ce glissement est sans doute plus difficile à percevoir, car nous devons tenir compte à la fois de la présence d'œuvres anciennes, précédemment acquises ou héritées, et du goût dans le choix des œuvres modernes⁴⁵. Ce transfert s'opère en outre d'une conception de la maison comme « temple » chrétien, comme l'évoque Origo, à une autre conception de la maison comme « temple » de l'*Idea*⁴⁶, où, dans le prolongement du classicisme, « le paganisme et le christianisme ne paraissaient pas irréconciliables » (Henri Zerner). Chez Federico II Gonzaga et Margherita Paleologa, comme chez Odoni et d'autres, une « *Donna* » devait donc figurer à côté d'au moins une « *Nostra Donna* », qu'il s'agisse du « *quadro grande che farà messer Iulio* » et/ou du « *quello che fece messer Iulio di la santa Caterina* » ou d'une autre œuvre qui n'était pas explicitement mentionnée⁴⁷. Dans l'esquisse associée à la *Sainte Catherine* de Giulio Romano citée par Calandra, la sainte est représentée, comme souvent, dans le cadre d'une *Sacra Conversazione*, au moment de son mariage mystique avec l'enfant Jésus.

Pour une mère « spectatrice » et son enfant à naître, la contemplation d'une représentation de l'enfant Jésus était donc orientée vers une véritable efficacité spirituelle et physique. À la fois par l'identité iconographique qui renvoie au « prototype », le « fils de Dieu », et par les

⁴⁴ Sur ce déplacement de paradigme : ZERNER 1997, 73-74.

⁴⁵ À Venise, par exemple, on pouvait même attribuer une plus grande efficacité à une icône, plutôt qu'à une œuvre d'un peintre « moderne » : BACCI 2013 ; BACCI 2022.

⁴⁶ Cf. la fin du chapitre II.

⁴⁷ Cf. aussi la présence de statues profanes dans les demeures médiévales de l'espace méditerranéen oriental : BACCI 2016.

⁴³ ORIGO 1989, 230-231.



Fig. 41. Titien et atelier, *La Vierge à l'Enfant dans un paysage avec Tobie et l'ange*, vers 1535-1540, huile sur panneau, 85,7 × 120,2 cm, Windsor, Royal Collection.

formes particulières de Celui-ci, à la fois humaines et idéales. Certaines peintures témoignent de cette croyance par leur seule évidence visuelle, de Titien à Lavinia Fontana par exemple⁴⁸, où l'enfant est ramené vers la surface de l'œuvre, vers la frontière esthétique, avec des stratégies figuratives similaires à celles de la *Vénus de Dresde* et de la *Vénus d'Urbino*. Dans la *Vierge à l'Enfant dans un paysage avec Tobie et l'ange* de Titien

(vers 1535-1540, fig. 41), le *putto* est représenté sur une draperie blanche, tandis que la disposition du corps, avec le bassin et les parties intimes, est tellement orientée vers le plan du tableau qu'il semble s'en détacher. Plus encore que de signifier et de rendre perceptible le Verbe incarné⁴⁹, cette disposition singulière manifeste le souci que la figure de l'Enfant marque efficacement le sens de la vue, en préparant déjà, d'une certaine manière,

⁴⁸ Lavinia Fontana, *Madone à l'Enfant endormi*, années 1590, huile sur panneau, 40 × 25 cm, Boston, Museum of Fine Arts. MURPHY 2003, 161-193, ici 169.

⁴⁹ STEINBERG 1987.

la silhouette plane des *eidola* qui devaient pénétrer les yeux du « spectateur » pour provoquer une fécondation à la fois spirituelle et physique. Cette dernière fonction, à la potentialité dynastique décisive, est ici rendue par un blason familial situé juste au-dessous, à l'instar de celui présent dans *l'Amour sacré et l'Amour profane* de Titien. Plusieurs passages des *Vies* de Vasari témoignent d'un haut degré de conscience des interactions entre le contenu (l'Enfant Jésus) et l'art (le style de l'artiste), aussi étroitement imbriqués qu'ils aient pu l'être dans la perception d'une œuvre religieuse. Dans la *Vita* d'Andrea del Sarto, par exemple :

Pour Zanobi Bracci, très désireux de posséder une œuvre de sa main, Andrea fit un tableau pour une chambre avec la Vierge à genoux contre un rocher, contemplant le Christ couché sur des étoffes qui la regarde en souriant, tandis que saint Jean, debout, fait un signe à la Vierge comme pour lui montrer que l'Enfant est vraiment le fils de Dieu. Derrière, saint Joseph, le menton appuyé sur ses mains posées sur le rocher, semble se réjouir de voir la race humaine divinisée par cette naissance⁵⁰.

« *Per una camera* », « pour une chambre ». Le contexte « domestique » est donné. Le sujet, une Vierge à l'Enfant avec saint Joseph, y est décrit en détail et contient également des allusions théologiques : l'humanité a été divinisée par la naissance du Christ. En même temps, ce contenu iconologique fait système avec le souhait du commanditaire « *che molto desiderava avere opere di sua mano* », « qui désirait beaucoup avoir une œuvre... de sa main ». Il ne fait aucun doute qu'il voulait une « *Nostra Donna* », mais de la main de tel artiste ! La production et la perception d'une représentation de l'Enfant Jésus,

quelle qu'elle soit, étaient donc toujours prises entre des facteurs religieux et artistiques.

Qu'il s'agisse ou non de l'enfant Jésus, les figures de *putti* étaient essentielles pour la future mère, puisque des poupées « sacrées » en terre cuite ou en stuc ont été recensées dans le trousseau de plusieurs jeunes mariées⁵¹. Le rôle dynastique des *deschi da parto* est encore plus évident si l'on considère l'ajout d'armoiries familiales, comme sur un plateau du Metropolitan Museum of Art (fig. 42)⁵². Avec ce *putto pissatore*, nous passons à un registre profane, sachant que la continuité avec un Jésus ou un Jean-Baptiste enfant est assurée par de belles formes, masculines, destinées à marquer l'imaginaire de la mère en vue de la naissance d'enfants beaux et en bonne santé, surtout des garçons⁵³. Avec la végétation environnante, l'accent est mis sur la fertilité et la puissance fécondatrice. Une gravure paradigmatique de l'*Hypnerotomachia Poliphili* témoigne des pouvoirs multisensoriels d'une œuvre qui peut avoir un impact physique sur le « spectateur »⁵⁴, puisque Poliphile est aspergé d'eau lorsqu'il s'en approche⁵⁵.

Les registres chrétien et profane concourent ainsi efficacement à la formation d'un imaginaire propice à engendrer de beaux enfants. À travers ses figures (quelle

⁵⁰ « Fece il medesimo a Zanobi Bracci, che molto desiderava avere opere di sua mano, in un quadro per una camera, una Nostra Donna che inginocchiata si appoggia a un masso contemplando Cristo che, posato sopra un viluppo di panni, la guarda sorridendo; mentre un San Giovanni, che vi è ritto, accenna alla Nostra Donna quasi mostrando quello essere il vero Figliuol di Dio. Dietro a questi è un Giuseppe appoggiato con la testa in su le mani posate sopra uno scoglio, che pare si beatifichi l'anima nel vedere la generazione umana essere diventata, per quella nascita, divina. » VASARI 2009, 710. Tr. fr. : VASARI 2005, VI, 71, légèrement retouché par l'auteur.

⁵¹ À titre d'exemple, cf. peut-être l'Amour Atys de Donatello et le Christ Jésus d'Andrea della Robbia. Sur les croyances associées à cette ancienne tradition, cf. PARK 2009, 126 : « [...] il était communément admis que les mères pouvaient façonner la matière de leurs enfants en imprimant sur eux, volontairement ou non, les images d'objets extérieurs perçus pendant la grossesse. Une envie de fraises, par exemple, pouvait produire une marque de fraise, une méditation devant une peinture de saint Jean-Baptiste donner naissance à un enfant velu. Cette théorie de l'impression maternelle continuait d'influencer les pratiques de naissance des familles patriciennes, dont le rituel de maternité incluait la remise de plateaux d'accouchées en bois (*deschi da parto*), parfois peints d'images de magnifiques nourrissons exclusivement mâles. En contemplant ces objets, les mères étaient réputées littéralement façonner leur progéniture et augmenter leurs chances de produire un fils bien formé. » Sur les « saintes poupées » : GOFFEN 1987, 701-706 ; KLAPISCH-ZUBER 1990, 291-307 ; MUSACCHIO 1999, 137-138 ; CAT. Expo. *At Home in Renaissance Italy* 2006, 129-130.

⁵² Sur cet exemple : MUSACCHIO 1997, 47.

⁵³ Pour les paradigmes communs aux « *Donne* » et aux « *Nostre Donne* » du point de vue de la chair : STOICHITA 2008b.

⁵⁴ « ΓΕΛΟΙΑΣΤΟΣ » (« ridicule, ou faisant rire »), *putto*, tenu par deux demoiselles, urinant, in : Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venice, Aldo Manuzio, 1499, in : COLONNA 1998, vol. 1, p. 85.

⁵⁵ COLONNA 1994, 86-87.



Fig. 42. Bartolomeo di Fruosino, *Descho da parto*, verso :
« putto pissatore », 1428, tempera sur bois, 67 x 68 cm,
New York, The Metropolitan Museum of Art.

que soit leur identité ou, plus précisément, de pair avec les différentes identifications iconographiques : tantôt « Jésus », tantôt un « Cupidon »), l'artiste est mis au service de la procréation d'une belle descendance. Pour y parvenir, son imagination est sollicitée en interaction avec les formes humaines préexistantes qu'il doit idéaler. Deux voies perméables issues de la tradition s'offraient à lui⁵⁶. La première consistait à former intérieurement une certaine idée de la beauté, comme le décrit un extrait célèbre d'une lettre de Raphaël à Baldassare Castiglione : « Pour peindre une belle il me faudrait en voir plusieurs, mais comme il y a peu de belles femmes, je me suis servi d'une certaine Idée que j'avais à l'esprit »⁵⁷. La seconde

tradition remonte à une anecdote sur les vierges de Crotone de Zeuxis, que reprend Pline l'Ancien :

Au demeurant, son souci de la précision était si fort que, devant exécuter pour les Agrigentins un tableau destiné à être dédié aux frais de l'État dans le temple de Junon Lacinienne, il passa en revue les jeunes filles de la cité, nues, et en choisit cinq, afin de reproduire dans sa peinture ce qu'il y avait de plus louable en chacune d'elles (HN, XXXV, 64)⁵⁸.

Les œuvres que la mère contemple pendant sa grossesse sont donc toujours le résultat d'une condensation que l'artiste opère dans sa propre imagination, « interne », basée sur des sélections, combinaisons et idées « personnelles ». Celles-ci s'incarnent sur différents supports comme la toile, le panneau de bois, etc., qui, à leur tour, agissent sur l'imagination de la mère. Si l'on revient à Mantoue et à notre Palazzina della Paleologa, on constate qu'il y avait effectivement de tels *putti*. La *Vierge au lapin* de Titien faisait partie de la collection de Federico II Gonzaga vers 1530⁵⁹. Sainte Catherine, plus encore que la Vierge, présente ici l'enfant Jésus au « spectateur » du tableau. Le Christ est tourné vers l'extérieur, entouré d'une draperie blanche et ses parties intimes sont exposées. D'une main, la Madone touche l'Enfant, tandis que de l'autre elle tient un lapin blanc, symbole récurrent de l'amour et de la fertilité. Le tableau de la *Vierge au lapin* fait ainsi clairement ressortir à la fois des fonctions votives et génératrices. Cela nous oriente vers la thèse d'une commande nuptiale, d'autant plus que le berger sur le côté droit a été interprété comme un portrait de Federico⁶⁰. Des *putti* se retrouvent également selon un dispositif habituel sur la vaisselle commandée à l'occasion du mariage du premier

⁵⁶ Sur l'idéalisation des formes humaines dans l'art occidental et ses racines légendaires : PANOFKY 1989 ; MANSFIELD 2007 ; STOICHITA 2008c, 127-128.

⁵⁷ « le dico, che per dipingere una bella, mi bisogneria veder piu belle, con questa conditione, che V. S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia,

e de' buoni giudicij, e di belle donne, io mi servo di certa Idea, che mi viene nella mente. » Cité in : SHEARMAN 1994, 70. Tr. fr. d'après STOICHITA 2008, 128.

⁵⁸ PLIN L'ANCIEN 1985, 64-65.

⁵⁹ Titien, *La Vierge et l'Enfant*, avec sainte Catherine et un berger (*La Vierge au lapin*), 1530, huile sur toile, 71 x 87 cm, Paris, Musée du Louvre.

⁶⁰ PEDROCCO 2000, 155.

duc de Mantoue, où se trouvent les armoiries réunies des Gonzague et des Paléologue⁶¹.

De plus, les *putti* semblent avoir revêtu une importance particulière pour Isabella d'Este, qui possédait plusieurs exemplaires d'Amours endormis en marbre. Vendus plus tard à Charles I^{er} d'Angleterre, ils furent perdus dans un incendie en 1698, mais peuvent être partiellement identifiées grâce à un dessin réalisé lors d'un inventaire (fig. 43)⁶². Parmi les *putti* se trouvait apparemment un faux antique de Michel-Ange. Ascanio Condivi nous raconte les circonstances de cette « re-crédation » :

Une fois revenu chez lui, Michel-Ange entreprit de faire un Cupidon, âgé d'environ six ou sept ans, couché dans la position d'un homme endormi ; et lorsque cette œuvre fut vue par Lorenzo di Pier Francesco de Medicis (pour qui auparavant Michel-Ange avait sculpté un Saint Jean enfant), ce seigneur la trouva extrêmement belle et il lui dit : « Si tu pouvais la préparer de telle sorte qu'elle ait l'air d'avoir été trouvée enfouie sous la terre, je l'enverrais à Rome où elle pourrait passer pour une statue antique, et tu pourrais alors la vendre beaucoup plus cher ». En entendant cela, Michel-Ange, dont le génie était tel que rien ne lui était impossible, modifia sa statue de telle manière qu'elle paraisse avoir été fabriquée il y a fort longtemps. Lorsqu'elle fut envoyée à Rome, le cardinal San Giorgio la prit pour une antiquité et l'acheta deux cents ducats ; mais l'homme qui s'occupa de la transaction écrivit à Florence que Michel-Ange devait être payé trente ducats, car c'était ce qu'il avait réussi à obtenir pour le Cupidon, trompant ainsi à la fois Lorenzo di Pier Francesco et Michel-Ange⁶³.

Après plusieurs revirements, comme le résume encore Condivi, l'œuvre finit par entrer dans la collection d'Isabella d'Este : « Et c'est pourquoi je ne sais pas du tout comment elle a pu tomber entre les mains du duc de Valentino, et qu'elle parvint de là à la marquise de Mantoue qui l'envoya dans cette ville où on peut encore la voir, dans le palais de ces seigneurs »⁶⁴. Au-delà du goût et de l'intérêt pour l'antique et du *paragone* qui pouvait se produire entre l'art moderne et l'art ancien, ce sont les coïncidences chronologiques entre l'intérêt de la marquise pour ces *putti* et ses grossesses successives qui méritent d'être évoquées ici. On oublie parfois la dimension maternelle et le devoir dynastique auxquels Isabella d'Este était soumise⁶⁵. Plus le goût artistique était élevé et raffiné, plus la croyance en l'efficacité des images devait jouer un rôle prépondérant. Comme on l'a vu, les croyances populaires sont connues par de nombreuses anecdotes. Cependant, peut-être paradoxalement, ces thèmes ne semblent pas, ou très peu, être explicitement établis dans les sources textuelles relatives à l'environnement social qui nous occupe. Il nous appartient donc de mettre en évidence ces usages en essayant de rapprocher plusieurs facteurs, en l'occurrence, l'évidence visuelle et les coïncidences d'époque.

Isabella d'Este donna huit enfants à son mari, le marquis Francesco II Gonzaga : 1493 (Eleonora), 1496 (Margherita), 1500 (Federico), 1503 (Ippolita), 1505 (Ercolo), 1507 (Ferrante), 1508 (Livia et Paola)⁶⁶. Il est donc fort probable que l'aménagement de sa *Grotta* et de son *Studiolo* (depuis 1490-1491 ; 1496-1511 pour le

⁶¹ Nicolò da Urbino, *Plat aux armes de Frédéric II et de celles de son épouse Marguerite Paléologue avec le Triomphe de Mars*, vers 1531-1540. 27,50 cm de diamètre, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, in : Cat. Expo. *Splendours of the Gonzaga*, p. 199, fig. 194.

⁶² Sur les *putti* d'Isabella d'Este : CAT. Expo. *La prima donna del mondo* 1994, 310-316.

⁶³ « Ripatriato Michelagnolo, si pose à far di marmo un Dio d'amore, d'età di sei anni in sette, à iacere in guisa d'huom che dorma. Il qual vedendo Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, al quale in quel mezzo Michelagnolo haveva fatto un San Giovannino, et giudicandolo bellissimo, gli disse, se tu l'acconciassi che paresse stato sotto terra, io lo manderei à Roma, et passerebbe per antico, et molto meglio lo venderesti. Michelagnolo ciò udendo, di subito l'acconciò, si che pareva di molti anni per avanti fatto, come quello à cui nessuna via d'ingegno era occulta. Così mandato à Roma,

il Cardinale di San Giorgio lo comprò per antico, ducati ducento. Benche colui che prese tai danari scrivesse à Firenze, che fusser contati à Michelagnolo ducati trenta, che tanti del Cupidine n'haveva hauti, ingannando insieme Lorenzo di Pier Francesco e Michelagnolo. » CONDIVI 2015, 14. Tr. fr. : CONDIVI 2006, 86-88.

⁶⁴ « [...] non so per qual via, in mano del Duca Valentino, fu donata alla Marchesana di Mantova, et da lei à Mantova mandata, dove anchor si trova in casa di quei Signori. » CONDIVI 2015, 14-15. Tr. fr. : CONDIVI 2006, 89.

⁶⁵ Sur les fonctions du Studiolo d'Isabella d'Este, par exemple : CAT. Expo. *La prima donna del mondo* 1994, 182-184. Voir néanmoins les très belles pages consacrées aux « *putti* » d'Isabella d'Este : CAMPBELL 2004, 102-107.

⁶⁶ CARTWRIGHT 1912, 430-431 ; LAUTS 1952, annexe 7 ; CAT. Expo. *La prima donna del mondo* 1994, 445.



Fig. 43. Dessin de l'inventaire des *putti* disparus lors de l'incendie de Whitehall en 1698, vers 1829, Windsor Castle.

cycle des grandes peintures du *Studiolo*), les commandes et les achats d'œuvres d'art, la constitution d'une grande collection de livres, ainsi que les *putti* en sculpture, devaient s'inscrire dans une politique plus générale visant à favoriser l'amour conjugal, la maternité, une bonne gestation et la naissance d'enfants au corps et à l'esprit sains, afin d'assurer une belle continuité dynastique. Une relecture de la correspondance d'Isabella d'Este dans ce sens et des enjeux de son premier *Studiolo* et de sa première *Grotta* à l'époque où elle donna vie à ses enfants (1493-1508) nous plongerait au cœur des enjeux

essentiels, voire existentiels, de ces lieux d'« étude » (*studium*) et de « détente » (*otium*) qui, comme on le dit souvent, devaient nourrir l'âme de la marquise.

D'autres œuvres témoignent de cette croyance persistante, comme la *Vierge de la Victoire* de Mantegna (1495-1496, détail, fig. 44). Au premier plan, Élisabeth sans doute, la sainte patronne d'Isabella d'Este, regarde la Vierge à l'Enfant à travers son fils Jean-Baptiste, le précurseur. Il s'agit d'un regard méditatif, renforcé par la présence d'un chapelet. Son insertion avait précisément pour but d'exprimer des images internes. Saint Jean-



Fig. 44. Andrea Mantegna, *La Vierge et l'Enfant avec Francesco Gonzaga, saint Michel archange, saint André, Longin, saint Georges, saint Jean Baptiste enfant et sainte Elisabeth (détail), dite La Vierge de la Victoire*, 1495-1496, tempera sur toile, 280 × 166 cm, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 45. Lorenzo Lotto, *Portrait de Giovanni della Volta et de son épouse avec deux enfants*, vers 1547, huile sur toile, 107,5 × 140,5 cm, Londres, The National Gallery.

Baptiste enfant pose ses pieds sur un pan de draperie que porte Élisabeth, ce qui manifeste les liens de parenté et fait ressortir la maternité de la sainte. Les yeux de la mère se trouvent à la hauteur des parties génitales de l'enfant. Cette stratégie figurative participe de l'idée d'imprégnation et explicite le conditionnement imaginatif d'Isabella d'Este, qui devait donner des

fils à son mari pour perpétuer la lignée dynastique des Gonzague.

Dans ce contexte, les *putti* prennent la valeur d'un moule, d'un enfant modèle ou d'un enfant idéal à concevoir. En contemplant ses *putti*, la mère de Federico II Gonzaga imprègne ses yeux et son âme de formes, antiques et modernes, pouvant être transmises par le sang au fœtus dans son corps. La métaphore d'une renaissance à partir

de la terre du Cupidon de Michel-Ange (citée par Condivi et reprise par Giorgio Vasari) est comme un prélude aux forces fécondes et aux potentialités d'absorption par Isabella, qui est tout à la fois « *prima donna (et madre) del mondo* » : « Si tu l'enterrais, je suis sûr qu'il passerait pour antique »⁶⁷. Or, la *Grotta* d'Isabella est précisément ce sous-terrain qui abrite les différents *putti* et constitue en même temps un « sur-corps » de la marquise en tant qu'enveloppe protectrice, fertile et génératrice.

Considérons un dernier exemple de « *putto* efficace », dans le *Portrait de Giovanni della Volta et de sa femme avec deux enfants* de Lorenzo Lotto (vers 1547, fig. 45)⁶⁸. Il s'agit d'une œuvre complexe, dont les axes de composition et de sémantique s'étendent sur l'horizontale, la verticale, la diagonale et la profondeur. Les parents se trouvent au bord, tandis que l'espace central est occupé par les enfants. Un beau tapis recouvre la table. Un petit plat contient des cerises. Ces fruits relient la mère à sa fille et le père à son fils. Le fils est placé au tout premier plan, à la surface même de l'œuvre, arbitrairement coupé par les limites de la représentation. Le rendu de ce « *bambino* » est si singulier qu'il a été assimilé à un « *putto* » en bas-relief⁶⁹. Le voile transparent souligne la nudité idéalisée de cette petite figure et permet au « spectateur » de voir qu'il s'agit bien d'un garçon. À plusieurs égards, le garçon se trouve dans un monde intermédiaire : à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace pictural, dans le temps et hors du temps. La tête de profil et la disposition des membres contribuent à ce caractère ambigu. L'ombre qu'il projette sur la nappe (ou sur l'œuvre) renforce le double statut de la figure, à la fois incarnée et imaginaire, à la fois peinture et image.

Les deux enfants émergent visuellement de leurs parents : la fille de sa mère – le fils de son père. Les cerises symbolisent les fruits de l'union conjugale⁷⁰.

À l'arrière-plan, une fenêtre s'ouvre sur un paysage où se déploient les quatre éléments (air, eau, terre et feu, suggéré par un volcan à gauche). Quelques jeunes arbres font leur apparition, notamment au premier plan du « tableau-paysage » délimité par le cadre de la fenêtre. La disposition en surface de l'arbre le plus fin fait écho au *putto* du premier plan, ce qui a un effet symbolique sur ce dernier. Comme cet arbre sorti de terre, il est un rejeton de ses parents. Il en va de même pour la fille, mais le traitement du garçon est si étrange, avec ses effets de surface, que ce portrait de famille a dû être réalisé dans un contexte marqué par un « rite de passage », qu'il s'agisse de la naissance et/ou de la mort d'un fils (passage d'un monde à l'autre) ou de l'espoir de voir arriver d'autres « *bambini* » de ce « type ».

Chasteté et piété : saint Jérôme, le Christ et le rosaire

Examinons les deux *Saint Jérôme* cités par Calandra : « une très belle peinture à l'huile de saint Jérôme faite en Flandre, que Votre Excellence a achetée et qui est belle »⁷¹ et « celui de saint Jérôme par messire Titien »⁷². L'iconographie de saint Jérôme en pénitent dans le désert, « miroir de *l'Imitatio Christi* »⁷³, a connu une grande diffusion à la Renaissance⁷⁴. Que saint Jérôme

⁶⁷ « Se tu lo mettesti sotto terra sono certo che passerebbe per antico » VASARI 2009, 1206. Tr. fr. : VASARI 2005, IX, 193.

⁶⁸ Sur ce portrait de famille : PENNY 2004, 92-102.

⁶⁹ PENNY 2004, 96.

⁷⁰ PENNY 2004, 97.

⁷¹ « uno bellissimo quadro di uno santo Hieronymo, fatto in Fiandra a olio, che già comprò vostra excellentia, quale è bello ». Tr. fr. Giorgia Sassi.

⁷² « quello santo Hieronymo de messer Titiano ». Tr. fr. Giorgia Sassi.

⁷³ RUSSO 1987, 216. « En tant que miroir spirituel, le type iconographique encode une ambivalence et la nécessité de choisir : d'un côté, ce qui mène sur la voie du Christ de l'autre, ce qui en écarte et conduit à suivre le démon. C'est là que se situe la tension dramatique du pénitent, dans le risque inhérent à toute destinée humaine tendue vers le salut. » RUSSO 1987, 249.

⁷⁴ Cf. par exemple : Lorenzo Lotto, *Saint Jérôme*, vers 1509, huile sur panneau, 81 x 61 cm, Rome, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo (Cat. Expo. Lorenzo Lotto 1998, p. 94) et les autres œuvres citées au chapitre II.

soit représenté dans la nature ou dans son *studiolo*, devant un crucifix ou flanqué des saintes Écritures, les œuvres qui le représentent permettent d'activer des topoï et d'influer sur l'imagination du croyant. Saint Jérôme avait lui-même des visions, des impressions diaboliques et des tentations qui se retrouvent parfois dans l'anthropomorphisme des arbres⁷⁵. Ainsi, le *paragone* entre le nord des Alpes et l'Italie, qui s'instaurait d'un point de vue artistique chez Federico II Gonzaga, s'inscrivait également dans un contexte spirituel qui considérait saint Jérôme comme un modèle à suivre pour se conformer au Christ. Dans la liste d'Ippolito Calandra, le Sauveur est présent dans le *quadro* « *che fece il Mantegna de quello Christo ch'è in scurto* ». Le Christ mort y est représenté sur la pierre d'onction, « laquelle est, selon la légende, une pierre rouge veinée de blanc par les larmes indélébiles de la Vierge »⁷⁶. Le Christ est également présent dans la chambre d'Andrea Odoni, où « *El San Hieronimo nudo che siede in un deserto al lume dell'aluna fu de mano de... ritratto da una tela de Zorzi da Castelfrancho* » côtoie parmi d'autres tableaux « *El quadro della nostra donna nel paese, cun el Christo fanziullo et S. Giovan fanziullo, et S(anta) [...] de mano de Titiano* »⁷⁷.

C'est en effet le Christ, « le chemin, la vérité et la vie » (Jean 14,6) qui devait être contemplé et suivi, en particulier à l'exemple de saint Jérôme. Dans sa *Lettre aux Philippiens*, saint Paul insiste sur cette imitation du Christ à travers les chrétiens exemplaires :

Devenez à l'envi mes imitateurs, frères, et fixez vos regards sur ceux qui se conduisent comme vous en avez en nous un exemple. [...] Pour nous, notre cité se trouve dans les cieus, d'où nous attendons ardemment comme sauveur, le Seigneur Jésus Christ, qui transfigurera notre corps de misère pour le conformer à son corps de gloire, avec cette force qu'il a de pouvoir même se soumettre toutes choses. Ainsi donc, mes

frères bien-aimés et tant désirés, ma joie et ma couronne, tenez bon de la sorte, dans le Seigneur, mes bien-aimés. (Ph 3,17-4,1)

Un extrait du *Zardino de Oration* (*Le Jardin des prières*), écrit en 1454 et imprimé à Venise en 1494, présente la manière dont les images et l'imagination pouvaient interagir à la Renaissance dans un contexte chrétien :

Pour mieux graver l'histoire de la Passion dans ton esprit, et en mémoriser plus facilement chaque action, il est utile et nécessaire d'en fixer les lieux et les personnages dans ton esprit : une ville précise par exemple, qui sera la ville de Jérusalem – en pensant à une ville que tu connais bien. [...] Et tu dois aussi évoquer dans ton esprit certaines personnes, des gens que tu connais bien, pour te représenter les personnages de la Passion – la personne de Jésus lui-même, de la Vierge, saint Pierre, saint Jean l'Évangéliste, sainte Marie-Madeleine, Anne, Caïphe, Pilate, Judas et les autres, à qui tu donneras forme dans ton esprit. Quand tu auras fait tout cela, en y mettant toute ton imagination, va dans ta chambre. Solitaire et isolée, chassant toute pensée extérieure de ton esprit, pense aux débuts de la Passion, en commençant par l'entrée de Jésus à Jérusalem sur l'âne. Progressant lentement d'un épisode à l'autre, médite sur chacun, en te fixant sur chacune des scènes et chacune des étapes de l'histoire. Et si en quelque point tu ressens une sensation de dévotion, arrête-toi : ne va pas au-delà tant que dure ce doux sentiment de piété⁷⁸.

Les œuvres d'art étaient un support précieux pour ce type d'exercice spirituel, pour lequel on se retirait « solitaire et isolé » « dans sa chambre » afin de « donner forme dans son esprit » aux principaux protagonistes. Le processus imaginatif est ici le même que chez Alberti⁷⁹, où le souvenir de l'eau pouvait rétablir la santé.

L'une des prières les plus répandues, reconnue très tôt par les instances officielles de l'Église catholique, est le chapelet. La *Vierge au Rosaire* d'Albrecht Dürer

⁷⁵ Cf. par exemple le *Saint Jérôme* de Lotto du Castel Sant'Angelo à Rome : CAT. Expo. Lorenzo Lotto 1998, 94-96 ; CAT. Expo. Lorenzo Lotto 2011, 160-161.

⁷⁶ STEINBERG 1987, 64.

⁷⁷ MICHIEL 2000, 51-52, ici 52.

⁷⁸ Zardino de Oration (*Le Jardin des prières*, Venise, 1494). Passage cité ici d'après : BAXANDALL 1985, 73.

⁷⁹ Cf. chapitre III.

témoigne de cette grande popularité (1506)⁸⁰. Dans les exemples cités jusqu'ici, auxquels nous pourrions ajouter le *Portrait d'un gentilhomme portant un chapelet* de Lorenzo Lotto (vers 1521-1523)⁸¹, l'insertion du chapelet permet de visualiser l'attitude intérieure, spirituelle, de la personne représentée. Les *Ave Maria* qui se succèdent au fil des grains forment en effet une écorce et rythment la méditation des mystères essentiels de la vie du Christ. Une *Madone au Rosaire* de Lorenzo Lotto (1539)⁸² articule précisément image et imagination dans ce contexte⁸³. Tandis que la Vierge présente un chapelet à saint Dominique, un autre dominicain pointe son index vers ces mystères, sous la forme de médailles. Selon une tradition bien établie, il y a les mystères joyeux (Annonciation, Visitation, Nativité, Présentation de Jésus au Temple, Recouvrement de Jésus au Temple), les mystères douloureux (Agonie, Flagellation, Couronnement d'épines, Portement de croix et Crucifixion) et les mystères glorieux (Résurrection, Ascension, Pentecôte, Assomption et Couronnement de Marie)⁸⁴. Il s'agit donc d'une prière christocentrique : au Christ par Marie. Une enluminure d'un *Livre d'Heures* conservé au Vatican⁸⁵, dans laquelle le chapelet se superpose au cadre d'une représentation de la Vierge Marie tenant l'Enfant sur ledit cadre, participe de cette double focalisation. Il s'agit en effet de l'intercession de Marie pour parvenir au Christ, et du rôle du chapelet comme moyen efficace de médiation entre différents niveaux de réalité. Cette fonction particulière et transgressive, dans un sens non péjoratif, du chapelet nous renseigne également davantage sur la présence d'un tel objet de dévotion dans le portrait des Époux Arnolfini (fig. 24). On l'a vu accroché ostensiblement

à proximité du miroir orné des scènes de la Passion du Christ. Le chapelet contribue ici à souligner les passages entre des univers visibles et invisibles, qui dépassent sans doute ceux de l'espace pictural et du miroir, en faisant référence à la piété, à la méditation, à l'imagination et à l'au-delà. Cela ajoute une dimension de plus à l'insertion autoréférentielle de Van Eyck et à d'autres éléments méta-artistiques, voire « pro-créateurs ».

Revenons à la présence du Christ et des *Saint Jérôme* parmi les tableaux cités par Calandra, qui s'inscrivent dans un imaginaire nuptial où une grande partie des considérations esthétiques semble effectivement associée à des questions religieuses. Le *De famiglia* d'Alberti (1434) insiste sur la nécessité de la prière et de l'invocation de Dieu en vue du mariage :

[...] après que, futur époux, tu auras choisi et décidé quelle jouvencelle te plaît le plus, après que tu auras pris conseil de tous tes aînés et reçu leur approbation, et après que cette jouvencelle, bien plus que les autres, sera chère à toi et aux tiens par ses mœurs et sa beauté, il faut d'abord bien faire comme, chez Xénophon, disait ce bon mari à Socrate : prier Dieu qu'il accorde à ta nouvelle épouse la grâce d'être féconde, dans la paix et l'honnêteté de la maison. Il faut en prier Dieu beaucoup et avec ferveur, parce que ce sont là des choses dont la présence est absolument nécessaire chez une épouse, mais dont l'absence est très misérable : fort louables et heureuses chez qui les possède, elles sont vraiment un don de Dieu. Tout homme qui cherche une bonne épouse ne l'a pas, chaque homme qui veut une honnête épouse ne l'a pas, contrairement à ce que peut-être croient certains. Au contraire ! Tomber sur une femme parfaitement paisible et pleine d'excellentes mœurs fut toujours rare et seulement un don de Dieu. [...] C'est pourquoi il faut beaucoup prier Dieu d'accorder au futur marié la grâce de recevoir une épouse bonne, paisible, honnête et, comme nous l'avons dit, féconde. Et à nouveau je dirai : jamais on ne cessera de prier Dieu afin qu'il garde au mariage honnêteté, quiétude et amour⁸⁶.

⁸⁰ Sur la *Vierge du Rosaire* de Dürer : PANOFISKY 2012, 167-178.

⁸¹ Sur ce portrait de Lotto : CAT. Expo. *Lorenzo Lotto* 2011, 195-197.

⁸² Lorenzo Lotto, *Madone du Rosaire*, 1539, huile sur toile, 384 x 264 cm, Cingoli, Spazio museale, chiesa di San Domenico.

⁸³ Sur la *Madone du Rosaire* de Lotto : HUMFREY 1997, 128-131 ; CAT. Expo. *Lorenzo Lotto* 2011, 134-135.

⁸⁴ Pour la bibliographie sur l'histoire du Rosaire et de l'*Ave Maria*, cf. chapitre I.

⁸⁵ Gerard Horenbout (1465-1541, attr.), *Livre d'Heures*, Vatican Library MS. vat. lat. 3770, fol. 200r, in : RINGBOM 1962, fig. c.

⁸⁶ « [...] poiché tu nuovo sposo arai scelto e deliberato qual fanciulla più ti piaccia, e presone consiglio e licenza da tutti e' tuoi maggiori, e questa più che l'altre fanciulle

Les critères de « sélection » de base se résument ainsi : « *per costumi e per bellezza* », bonnes mœurs et beauté. Ensuite, il faut « prier Dieu pour qu'il accorde à ta nouvelle épouse la grâce d'être féconde, dans la paix et l'honnêteté du foyer ». Notons ici que dans toutes ces exigences, il est fait référence à Dieu, au don et à la grâce.

Ces considérations du *De famiglia* apparaissent également dans le *De re aedificatoria* du même auteur, où il est question de la nécessité de chambres à coucher séparées pour le mari et la femme. La chambre de l'épouse fait l'objet d'une attention particulière :

De fait, je pense que les lieux où vivent les femmes ne doivent être dédiés qu'à la religion et à la chasteté ; je voudrais aussi que les jeunes filles et les vierges se voient attribuer des appartements aménagés avec raffinement afin que leurs âmes sensibles ne se lassent pas de rester confinées dans ces lieux clos. La matrone sera installée le plus utilement là où elle pourra se rendre compte de ce que chacun fait dans la maison. Par ailleurs, nous respecterons ce que réclament les mœurs ancestrales de chacun. Le mari et la femme doivent avoir chacun sa propre chambre à coucher ; ainsi, non seulement la femme en couches ou malade n'incommodera pas son mari, mais encore, l'été, elle dormira à son gré d'un sommeil plus paisible. Chacun aura sa porte ; ils auront en outre une petite porte commune qui leur permettra de se retrouver sans témoin. La garde-robe sera attenante à la chambre de l'épouse, et la bibliothèque à celle de l'époux. L'aïeule, lassée par les ans, qui a besoin de repos et de tranquillité, aura une chambre bien chaude et bien protégée, à l'écart de tout le vacarme de

per costumi e per bellezza a te e a' tuoi molto sarà grata, si vuole prima sí bene fare come diceva apresso Senofonte quel buon marito a Socrate: pregare Iddio che alla tua nuova sposa dia grazia d'essere fecunda con pace e onestà della casa, molto pregarne Iddio con molta religione, però che queste sono cose troppo in una moglie necessarie, troppo misere a chi le mancano, molto lodate e felici in chi le stiano, e sono proprio dono d'Iddio. Non ha buona sposa ogni uomo che la cerca, né ha onesta donna ciascuno che la vuole, come forse alcuni si stimano. Anzi sempre fu raro e solo beneficio d'Iddio abbattersi a moglie in tutto pacifica e costumatissima [...] Però di questo molto si prieghi Dio, che al nuovo marito dia grazia di ricevere buona, pacifica, onesta e come dicemmo prolifica sposa. Ancora di nuovo dirò tanto: mai si resti di pregare Iddio che conservi nel congiugio onestà, quiete e amore. » ALBERTI 1994, 140-141. Tr. fr. : ALBERTI 2013, 133.

la famille et de l'extérieur. Cette pièce sera avant tout égayée par un petit foyer et jouira des autres commodités qu'exigent les malades pour la satisfaction de leur âme et de leur corps⁸⁷.

Alberti commence par insister sur le fait que la chambre des femmes doit être consacrée à la religion (« *religioni* ») et à la chasteté (« *castimoniae* »). Il mentionne également les « *menti delicate e sensibili* » des jeunes filles et des vierges, raison pour laquelle les appartements doivent être « aménagés avec raffinement afin que leurs âmes sensibles ne se lassent pas de rester confinées dans ces lieux clos ». Les critères de Calandra pour sélectionner les tableaux de la deuxième chambre de Margherita Paleologa, probablement plus privée, semblent correspondre précisément à ces impératifs religieux, « chastes » et « raffinés » : Un *Christ mort* de Mantegna, un *Saint Jérôme* de Titien, une *Sainte Catherine* de Giulio Romano et enfin un tableau de Léonard de Vinci, la *Scapigliata* ou peut-être un tondo représentant une Vierge à l'Enfant.

Le *Libro del Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione donne une raison digne d'intérêt pour la nécessaire chasteté de l'épouse :

« Ne faites point ces comparaisons », dit alors le seigneur Gasparo, « et ne croyez pas que les hommes soient moins continents que les femmes ; et quand même cela serait, ce

⁸⁷ « Et profecto, ubi quidem congruant mulieres, loca esse oportere arbitror non secus atque dicata religioni et castimoniae; tum et lauta particolarmente degne dovrebbero essere le dimore per le fanciulle e le vergini, le cui menti delicate e sensibili debbono trovarvi il minore disturbo possibile. Quanto alla matrona, il posto a lei meglio confacente è tale da cui possa sorvegliare tutto ciò che si fa nella casa. Ma in generale sarà sufficiente regolarsi secondo gli usi tramandati dai propri antenati. Le camere da letto del marito e della moglie devono essere separate, sia perché la moglie nel partorire o quando sia ammalata non disturbi il coniuge, sia perché ciascuno dei due, volendolo, possa dormire più tranquillo, anche in estate. Ognuna delle due stanze avrà la sua porta, inoltre vi sarà una porticina in comune attraverso cui gli sposi possano comunicare senza passare sotto gli occhi altrui. Attiguo alla dimora della moglie vi sarà il guardaroba, a quella del marito la libreria. Il nonno, uomo di età tarda, bisognoso di riposo e di silenzio, avrà una camera da letto ben riscaldata, ben protetta, isolata da qualsiasi rumore proveniente dalla casa stessa o da fuori ; sarà anzitutto confortato da un buon focolare e da tutte quelle comodità che si richiedono per il sollievo fisico e spirituale degli infermi. » ALBERTI 1966, 425-426. Tr. fr. : ALBERTI 2004b, 266-267.

ne serait pas pire, parce que de l'incontinence des femmes naissent des maux infinis qui ne naissent pas de celle des hommes ; c'est pourquoi, comme on l'a dit hier, il a été prudemment ordonné qu'il leur soit permis de fauter dans toutes les autres choses sans être blâmées, afin qu'elles puissent mettre toutes leurs forces à se maintenir dans cette seule vertu de la chasteté, sans laquelle les enfants seraient incertains, et ce lien qui tient tout le monde par le sang et par l'amour que chacun a naturellement pour ce qu'il a produit, se dénouerait. C'est pour cette raison que la vie dissolue est plus malséante aux femmes qu'aux hommes, qui ne portent pas les enfants neuf mois dans leur corps »⁸⁸.

Les femmes qui « portent les enfants dans leur corps pendant neuf mois » devraient « consacrer toutes leurs forces à se maintenir dans cette unique vertu de chasteté » afin d'assurer les liens du sang dynastique. Les tableaux de dévotion ont joué un rôle crucial dans le maintien et le développement de cette vertu de chasteté. Considérons par exemple une peinture de Leandro Bassano (vers 1590-1600) représentant une femme d'âge mûr en prière avec un chapelet devant une œuvre religieuse comme support de méditation (fig. 46)⁸⁹. Bien qu'il s'agisse probablement d'une veuve, cette *mise en abyme* permet de saisir au plus près la perception des peintures dans une *camera* de femme comme celle de Margherita Paleologa, entourée d'œuvres soigneusement sélectionnées. Le cadre est ici partiellement recouvert par le voile noir et la main de la femme pieuse. Le regard semble délibérément porté

au-delà de l'œuvre, oscillant entre une vision physique et une vision contemplative⁹⁰.

Pour donner suite aux propos de Castiglione sur la chasteté de l'épouse et mieux cerner les dispositions concrètes prises pour la femme enceinte, il est nécessaire de revenir aux *Libri della famiglia* d'Alberti :

La femme donc qui se rendra compte qu'elle est enceinte, devra mener une vie de qualité, heureuse et chaste, consommer des mets légers et bien nourrissants ; elle n'endurera pas de peines inutiles, elle ne s'assoupira pas, elle ne paressera pas dans l'oisiveté et l'isolement, elle accouchera dans la maison de son mari et non ailleurs ; l'accouchement passé, elle ne sortira pas au froid et aux vents, si auparavant toute la solidité de ses membres ne s'est pas entièrement rétablie⁹¹.

Une « vie de qualité, heureuse et chaste », tel était l'état de vie exigé des futures mères. Fait significatif, la « *donna* » devait impérativement accoucher « *in casa del marito e non altrove* », c'est-à-dire dans la maison de son mari et pas ailleurs. Cette affirmation renforce l'importance de l'idée de « maison » dans tous les sens du terme, physique et dynastique. La disposition architecturale et l'aménagement de la *Palazzina della Paleologa* pouvaient-ils mieux répondre aux nombreuses exigences théoriques en matière de logement des épouses ?

⁸⁸ « Non fate, – disse allor il signor Gasparo, – queste comparazioni, né criariate già che gli omini siano più incontinenti che le donne; e quando ancor fossero, non sarebbe peggio, perché dalla incontinenza delle donne nascono infiniti mali, che non nascono da quella degli omini; e però, come ieri fu detto, essi prudentemente ordinato che ad esse sia licito senza biasimo mancar in tutte l'altre cose, acciò che possano mettere ogni lor forza per mantenersi in questa sola virtù della castità, senza la quale i figlioli sariano incerti [d'incerta paternità], e quello legame che stinge tutto 'l mondo per lo sangue, e per amar naturalmente ciascun quello che ha prodotto, si discioglieria: però alle donne più si disdice la vita dissoluta che agli omini, i quali non portano nove mesi i figlioli in corpo. » (III, 37) CASTIGLIONE 1998, 305. Tr. fr. : CASTIGLIONE 1991, 273.

⁸⁹ Sur ce tableau : CAT. Expo. *At Home in Renaissance Italy* 2006, 201-202 ; CAT. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy* 2008, 285-287.

⁹⁰ Cf. aussi le Retable de Mérode (vers 1427), qui situe le couple commanditaire dans un volet séparé, à gauche. Apparemment, la convergence de plusieurs éléments permet de supposer « que Peter Engelbrecht et Margarete Schrinmechers ont commandé ce triptyque autour de 1425 auprès de Robert Campin, à l'occasion de leur mariage en tant que tableau votif pour leur souhait d'enfants ». BELTING/KRUSE 1994, 167. Tr. fr. de l'auteur. Une porte ouverte et le cadre réel de la représentation séparent le couple de l'image dévotionnelle : une Annonciation avec une représentation du « Verbum incarnandum » sous la forme d'un petit homoncule portant une croix en haut à gauche. Le détail de l'Enfant Jésus, qui doit encore prendre chair de la Vierge, nous offre une modalité singulière des « putti », destinés à imprégner l'imaginaire de la mère, voire du couple, en vue de la procréation.

⁹¹ « La donna adunque, quale sentirà sé gravida, usi vita scelta, lieta e casta, vivande leggeri e di buon nutrimento; non duri superchie fatiche, non s'adormenti, non impigrischi in ozio e solitudine, partorisca in casa del marito e non altrove; prodotto el parto, non esca a' freddi, né a' venti, se prima in lei ogni fermezza di tutti i membri suo' non sono bene rassettati. » ALBERTI 1994, 144. Tr. fr. : ALBERTI 2013, 136.



Fig. 46. Leandro Bassano, *Veuve priant*, vers 1590-1600, huile sur toile, 105 × 88,5 cm, collection privée.

Corps, sacrifice et infusion de l'âme

Les vies de Giorgio Vasari offrent peut-être l'un des exemples les plus éloquents de l'interaction entre la création et la génération à la Renaissance. La haute portée symbolique des œuvres qui ornent une chambre à coucher et les conséquences parfois dramatiques qui peuvent découler de leur charge anthropologique ressortent amplement d'une anecdote exceptionnelle rapportée dans la *Vita* de Jacopo Pontormo à propos de la fameuse *Camera* de Pierfrancesco Borgherini :

[...] Mais si l'on veut voir ce que Jacobo a fait de mieux dans sa vie, grâce à son talent et ses qualités, dans la vivacité des visages, la distribution des figures, la variété des attitudes et la richesse de l'invention, que l'on regarde dans cette chambre de Borgherini, gentilhomme de Florence, dans le coin à gauche en entrant, un grand tableau dont les personnages sont pourtant de petites dimensions, qui représente Joseph en Egypte, presque prince ou roi, recevant avec une incroyable affection son père Jacob, accompagné de ses frères et des petits-enfants de Jacob. Parmi ces personnages, dans la partie inférieure de la scène, il peignit le portrait de Bronzino, son disciple, alors très jeune, assis sur des marches avec un panier, figure pleine de vie et belle à merveille. Si cette composition, qui n'a que les dimensions d'un tableau, était à sa juste échelle, peinte sur un grand panneau ou sur un mur, j'oserais dire qu'on ne pourrait trouver une peinture faite avec autant de grâce, de perfection et de mérite que celle-ci. C'est pourquoi tous les artistes l'estiment, à juste titre, la plus belle œuvre de Pontormo. Il ne faut pas s'étonner que Borgherini l'ait tant appréciée ni qu'il ait été sollicité de la vendre par de grands personnages, désireux de l'offrir à de très hauts seigneurs et princes⁹².

Examinons quelques aspects de cette chambre Borgherini (1515-1518?) sur le plan de l'efficacité des images⁹³. L'atmosphère de « concurrence », « *concorrenza* », souligne ici une émulation entre plusieurs maîtres. Nous assistons également à la rencontre de supports de représentation issus de la tradition la plus ancienne : les fameux « *cassoni* » et autres « *spalliere* » avec le rendu de figures se référant aux critères stylistiques modernes de la *Terza Maniera* : « Jacopo travailla également, en concurrence avec d'autres maîtres, aux peintures de magnifiques ouvrages de menuiserie qui avaient été faits [...] dans des chambres du palais de Pierfrancesco Borgherini. » (Vasari)

Très vite, Vasari se concentre sur « la plus belle œuvre de Pontormo », *Jacob et Joseph en Égypte* (fig. 47). Ici, le style personnel de l'artiste se voit célébré par une œuvre elle-même grandiose. Pontormo a probablement inséré son autoportrait sur le côté gauche, se détachant de l'embrasure et dirigeant son regard hors de l'espace du tableau. De plus, « il peignit le portrait de Bronzino, son disciple, alors très jeune assis sur des marches avec un panier, figure pleine de vie et belle à merveille » (Vasari). Le contenu des scènes représentées tourne autour de la vie de Joseph : en tant que gouverneur d'Égypte sur le char à droite, présentant son vieux père Jacob au pharaon à gauche⁹⁴, sur l'escalier et enfin près de son père mourant afin qu'il bénisse ses enfants. On a ici la thématization

re e principe, riceve Iacob suo padre con tutti i suoi fratelli e figliuoli di esso Iacob con amorevolezze incredibili; fra le quali figure ritrasse a' piedi della storia a sedere sopra certe scale Bronzino, allora fanciullo e suo discepolo, con una sporta, che è una figura viva e bella a maraviglia. E se questa storia fusse nella sua grandezza (come è piccola) o in tavola grande o in muro, io ardirei di dire che non fusse possibile vedere altra pittura fatta con tanta grazia, perfezione e bontà, con quanta fu questa condotta da Iacopo, onde meritamente è stimata da tutti gl'artefici la più bella pittura che il Pontormo facesse mai. Né è maraviglia che il Borgherino la tenesse quanto faceva in pregio, né che fusse ricerca da grand'uomini di venderla per donarla a grandissimi signori e principi. » VASARI 2009, 1014. Tr. fr. : VASARI 2005, VIII, 128-129.

⁹³ Sur la *Camera Borgherini* : FORSTER 1966, 26-33 et 130-132; BRAHAM 1979; CAT. Expo. Andrea del Sarto 1986, 105-111; COSTAMAGNA 1994, 123-130; BAROLSKY 1995, 90-94; LUGON-MOULIN 2005; CAT. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy* 2008, 234-235.

⁹⁴ Vasari fait ici une confusion entre Joseph et le Pharaon : BAROLSKY 1995, 90-91 et 101-102.

⁹² « [...] Ma chi vuol veder quanto egli facesse di meglio nella sua vita, per considerare l'ingegno e la virtù di Iacopo nella vivacità delle teste, nel compartimento delle figure, nella varietà dell'attitudini e nella bellezza dell'invenzione, guardi in questa camera del Borgherini, gentiluomo di Firenze, all'entrare della porta nel canto a man manca, un'istoria assai grande pur di figure piccole, nella quale è quando Iosef in Egitto, quasi



Fig. 47. Jacopo Pontormo, *Joseph en Égypte avec Jacob*, vers 1518 (?), huile sur bois, 96,5 × 109,5 cm, Londres, The National Gallery.

d'une lignée patriarcale et biblique. Dans le même espace pictural, cette dynastie patrilinéaire en croise une autre, sous-jacente mais bien visible, inscrite dans l'évidence visuelle à la fois par le style et par l'autoportrait, celle de Pontormo et de son élève Bronzino, assis sur l'escalier. Mais il y a plus.

Qu'en est-il de la présence de statues animées sur des colonnes, identifiées par Kurt Forster comme étant Mars et Vénus, sans parvenir – explique Victor I. Stoichita – à « expliquer leur rôle dans une *storia* vétérotestamentaire » ?⁹⁵ Poursuivant une réflexion de Paul Barolsky⁹⁶, Stoichita a mis en lumière les paradigmes d'animation et de pétrification à l'œuvre ici. Le passage de la pierre à la chair et les symptômes de « vie » et de « mort » s'éclairent grâce aux récits de Vasari sur les modèles. En combinant l'approche méta-artistique et anthropologique de Stoichita avec l'approche iconographique de Forster, dans une perspective qui tient également compte des pouvoirs de l'image et du contexte matrimonial, un troisième niveau de signification apparaît. On peut parler d'une troisième dynastie, celle des figures mythologiques incarnées par les trois statues animées de Vénus, Mars et un *putto*, ce dernier pouvant être associé à un Amour, voire à Cupidon, leur fils. Une femme, un homme et un enfant. Les lignées bibliques, artistiques et mythologiques s'entremêlent, se font parfois écho, mais certainement se complètent-elles ici pour concourir activement à la descendance des Borgherini, tout en devenant pour nous le reflet d'une co-présence, récurrente dans les années 1520-1530, de l'art judéo-chrétien et profane dans un imaginaire dynastique.

Cette condensation d'éléments bibliques, païens, artistiques et dynastiques à différents niveaux est encore plus évidente si l'on considère la suite du récit vasarien :

Pierfrancesco s'était réfugié à Lucques à cause du siège de Florence. Giovanbattista della Palla, qui désirait joindre le

décor de cette chambre à d'autres œuvres qu'il emportait en France pour les offrir au roi François au nom de la Seigneurie, se concilia si bien les faveurs et sut si bien faire et dire que les gonfaloniers et la Seigneurie le chargèrent de le faire enlever et de le payer à l'épouse de Pierfrancesco. Della Palla, accompagné de quelques personnes, se rendit chez Pierfrancesco pour exécuter l'ordre de la Seigneurie. A leur arrivée au palais, l'épouse de Pierfrancesco, qui était chez elle, fit à della Palla le discours le plus injurieux qu'un homme ait jamais entendu. « Ainsi donc, dit-elle, toi, Giovanbattista, misérable brocanteur, petit marchand de quatre sous, tu prétends être assez audacieux pour arracher le décor des chambres des gentilshommes et dépouiller cette ville des œuvres d'art les plus somptueuses et les plus prestigieuses, comme tu l'as fait et le fais encore, pour en embellir les pays étrangers et les demeures de nos ennemis ? Cela ne m'étonne pas de toi, qui appartiens à la plèbe et es l'ennemi de notre patrie, mais des magistrats de cette cité, qui tolèrent tes abominables scélératesses. *Ce lit, que tu viens chercher pour satisfaire tes intérêts particuliers et ton avidité, en cachant ta malveillance sous une feinte bonté d'âme, est le lit de mes noces. C'est pour les célébrer que Salvi, mon beau-père, fit faire tout cet ensemble d'une royale magnificence. Je le révère en souvenir de lui et pour l'amour de mon mari et j'ai l'intention de le défendre au prix de mon sang et de ma vie même.* Sors de cette maison avec ces bandits, Giovanbattista, et va dire à ceux qui t'envoient et ont donné l'ordre d'ôter ces œuvres de leur cadre que je refuse, moi, qu'on enlève quoi que ce soit d'ici. Si ces gens dont tu as la confiance, homme de peu et vil personnage, veulent faire un cadeau au roi François, qu'ils lui envoient, en dépouillant leurs propres maisons, les décors et les lits de leurs chambres. Et si tu es assez hardi pour revenir ici, je t'apprendrai, à ton grave détriment, le respect que les gens de ton espèce doivent à la demeure d'un noble gentilhomme ». Margherita, épouse de Pierfrancesco Borgherini et fille de Roberto Acciaiuoli, sage et digne citoyen, était une femme courageuse et la digne fille de son père. Grâce à la noble ardeur et au courage de son discours, ces bijoux sont aujourd'hui encore conservés dans leur palais⁹⁷.

⁹⁵ STOICHITA 2008c, 114-117, ici 115 ; FORSTER 1966, 132.

⁹⁶ BAROLSKY 1998, 456.

⁹⁷ « Per l'assedio di Firenze, essendosi Pierfrancesco ritirato a Lucca, Giovanbattista della Palla, il quale desiderava con altre cose che conduceva in Francia d'aver gl'ornamenti

Paul Barolsky attire précisément l'attention sur la capacité de ce texte à nous ouvrir des champs sémantiques éminemment subtils et complexes de l'œuvre⁹⁸. Essayons de répondre à cette invitation en prenant une direction plus personnelle. La réaction de la belle-fille du banquier à la tentative de confiscation, qu'elle soit vraie ou fausse, semble indiquer que, pour les Borgherini (et pour Vasari), ce décor était passé quasiment dans le sang de la nouvelle génération et qu'il faisait en quelque sorte partie d'eux, de leur corps et de leur esprit.

Seule une croyance invétérée à la fécondité de l'image sur la procréation semble pouvoir expliquer la conjonction de tous ces facteurs. Cet exemple illustre une fois de plus l'importance du choix des œuvres accrochées dans une chambre nuptiale, comme ce fut le cas pour Federico II Gonzaga, Odoni et bien d'autres hommes et femmes de la Renaissance. Comme dans la chambre Borgherini, les œuvres semblent donc effectivement participer, dans

l'imaginaire de l'époque, à la procréation d'enfants en tant que matrices métaphoriques voire physiques. Par ailleurs, les fonctions d'enveloppe ou de matrice du décor Borgherini apparaissent également dans la *Vita* d'Andrea del Sarto, dans laquelle Vasari résume les circonstances de la commande avec des accents différents :

Justement, Pier Francesco Borgherini avait fait faire par Baccio d'Agnolo tout l'ameublement d'une chambre en bois sculpté : banquettes à dossier, coffres, sièges et un lit de noyer d'une grande beauté. Pour que la qualité des peintures réponde à celle du mobilier, il en commanda une partie à Andrea afin de compléter celles de Granacci et de Jacopo da Pontormo qui étaient très belles. Andrea représenta des Scènes de la vie de Joseph, fils de Jacob, avec des figures assez petites, y consacrant beaucoup de temps et de soin afin de les faire plus parfaites que celles des autres. Il y réussit pleinement, montrant son grand talent dans la diversité des événements représentés ; la qualité de ces compositions fit que Giovan Battista della Palla, pendant le siège de Florence, voulut les arracher pour les envoyer au roi de France. *Mais elles étaient encadrées de telle manière que tout l'ensemble aurait été gâté : elles demeurèrent donc en place, de même qu'un panneau représentant la Vierge, tenu pour une œuvre exceptionnelle*⁹⁹.

Deux observations s'imposent ici. La première concerne l'encastrement (« *l'opera confitte* ») auquel il est fait référence et qui provient en partie de la disposition sculpturale de Baccio d'Agnolo. Ce dispositif renforce le lien entre le décor et le lit, et finalement entre l'art et la

di questa camera e che si presentassero al re Francesco a nome della Signoria, ebbe tanti favori e tanto seppe fare e dire, che il gonfalonieri et i signori diedero commissione si togliesse e si pagasse alla moglie di Pierfrancesco. Per che, andando con Giovambattista alcuni ad essequire in ciò la volontà de' signori, arivati a casa di Pierfrancesco, la moglie di lui che era in casa, disse a Giovambattista la maggior villania che mai fusse detta ad altro uomo : "Adunque", diss'ella, "vuoi essere ardito tu Giovambattista, vilissimo rigattiere, mercatantuzzo di quattro danari, di sconfiggere gl'ornamenti delle camere de' gentiluomini e questa città delle sue più ricche et onorevoli cose spogliare, come tu hai fatto e fai tuttavia, per abbellirne le contrade straniere et i nemici nostri ? Io di te non mi maraviglio, uomo plebeo e nemico della tua patria, ma dei magistrati di questa città, che ti comportano queste scelerità abominevoli. Questo letto, che tu vai cercando per lo tuo particolare interesse et ingordigia di danari, come che tu vada il tuo malanimo con finta pietà ricoprendo, è il letto delle mie nozze, per onor delle quali Salvi moi suocero fece tutto questo magnifico e regio apparato, il quale io riverisco per memoria di lui e per amore di mio marito, et il quale io intendo col proprio sangue e colla stessa vita difendere. Esci di questa casa con questi tuoi masnadieri, Giovambattista, e vadi a chi qua ti ha mandato comandando che queste cose si lievin dai luoghi loro, che io son quella che di qua entro non voglio che si muova alcuna cosa; e se essi, i quali credono a te uomo dappoco e vile, vogliano il re Francesco di Francia presentare, vadano e si gli mandino, spogliandone le proprie case, gl'ornamenti e letti delle camere loro; e se tu sei più tanto ardito che tu venghi per ciò a questa casa, quanto rispetto si debba dai tuoi pari avere alle case de' gentiluomini, ti farò con tuo gravissimo danno conoscere". Queste parole adunque di madonna Margherita, moglie di Pierfrancesco Borgherini e figliuola di Ruberto Acciaiuoli nobilissimo e prudentissimo cittadino, donna nel vero valorosa e degna figliuola di tanto padre, col suo nobil ardire et ingegno fu cagione che ancor si serbano queste gioie nelle lor case. » VASARI 2009, 1014-1015. Tr. fr. : Vasari 2005, VIII, 129-130.

⁹⁸ BAROLSKY 1995, 94.

⁹⁹ « Aveva a punto allora Pier Francesco Borgherini fatto fare a Baccio d'Agnolo di legnami intagliati spalliere, cassoni, sederi e letto di noce molto belli, per fornimento d'una camera; onde, perché corrispondessero le pitture all'eccellenza degl'altri lavori, fece in quelli fare una parte delle storie da Andrea, in figure non molto grandi, de' fatti di Giuseppe figliuolo di Iacob, a concorrenza d'alcune che n'aveva fatte il Granaccio e Iacopo da Pontormo, che sono molto belle. Andrea dunque si sforzò, con mettere in quel lavoro diligenza e tempo straordinario, di far sì che gli riuscissero più perfette che quelle degli altri sopra detti. Il che gli venne fatto benissimo, avendo egli nella varietà delle cose, che accagionano in quelle storie, mostro quanto egli valesse nell'arte della pittura. Le quali storie per la bontà loro furono per l'assedio di Fiorenza volute scassare di dove erano confitte da Giovanbatista della Palla, per mandare al re di Francia; ma perché erano confitte di sorte che tutta l'opera si sarebbe guasta, restarono nel luogo medesimo con un quadro di Nostra Donna che è tenuto cosa rarissima. » VASARI 2009, 707-708. Tr. fr. : VASARI 2005, VI, 68.

génération. La seconde observation concerne la présence d'un « panneau représentant la Vierge, tenu pour une œuvre exceptionnelle ». Cette « *Nostra Donna* » confère une tonalité supplémentaire à l'ensemble des œuvres, y compris à celle de Pontormo. Une Madone à l'Enfant renvoie au Nouveau Testament, à l'ère chrétienne, *sub gratia*. La Vierge Marie a permis l'incarnation du Verbe et donc l'œuvre de rédemption. En même temps, comme on l'a vu, Marie était pour les femmes un modèle de chasteté et de piété. Or, une Madone à l'enfant n'est pas en contradiction avec les figures mythologiques de Pontormo, puisque les divinités représentées incarnent précisément l'amour et l'éros, ce dernier étant admissible, voire nécessaire, lorsqu'il s'accompagne de l'union des époux.

Cela nous mène tout droit au point culminant du décor Borgherini au regard de notre problématique. Vasari évoque en effet la présence d'une autre œuvre religieuse dans cette fameuse chambre à coucher :

Granacci travailla alors pour Pier Francesco Borgherini : dans une chambre de sa maison du Borgo Santo Apostolo, où Jacopo da Pontormo, Andrea del Sarto et Francesco Ubertini avaient peint des *Scènes de la vie de Joseph*, il fit à son tour au-dessus d'un petit lit un panneau à l'huile sur le même sujet, avec de petites figures au coloris ravissant et d'une grande finesse d'exécution, et un autre où on voit dans une perspective en tout point admirable la *scène de Joseph servant le Pharaon*. Il peignit aussi, pour Borgherini, un tondo à l'huile représentant la Trinité, c'est-à-dire Dieu le Père soutenant le Christ en croix¹⁰⁰.

Ce *tondo* de Granacci (1515, **fig. 48**), aujourd'hui conservé à Berlin¹⁰¹, est un signe tangible de la foi

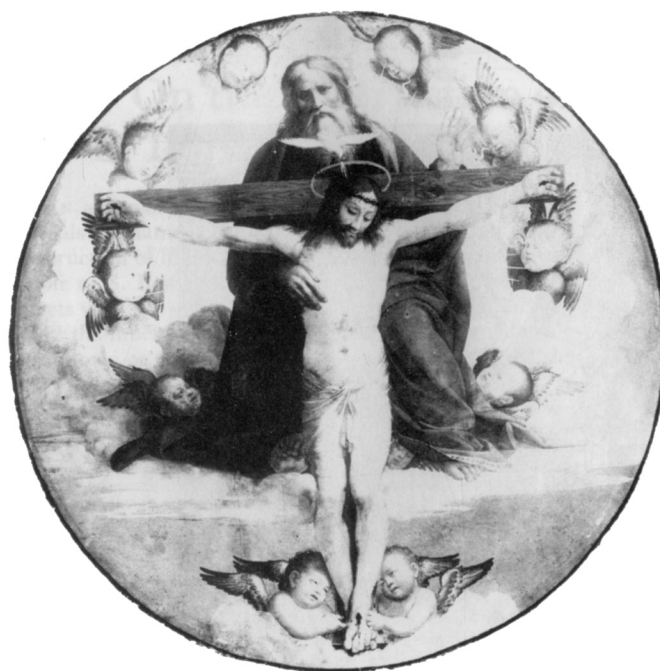


Fig. 48. Francesco Granacci, *Trinité*, 1515, 105,5 cm de diamètre, Berlin, Staatliche Museen (Braham, 1979, p. 763, fig. 17).

inébranlable en la Sainte Trinité et de la croyance à son rôle actif dans la génération. C'est elle qui envoie l'*animula* chaque fois que se produit le mystère de la procréation (cf. chapitre II). De plus, à la différence de la miniature représentant le couple, la Trinité et l'infusion de l'âme (vers 1490, **fig. 21**), où Jésus est présent aux côtés du Père, c'est ici le Christ crucifié qui s'offre au regard du couple, ou plutôt le Père qui présente son fils unique qui se donne pour sauver l'humanité. Ce choix iconographique exprime très justement les fondements essentiels du sacrement de mariage, qui repose sur le don mutuel des époux dans une communion, signe de l'amour du Christ pour l'Église. C'est cette dimension sacrificielle du mariage chrétien qui s'exprime dans les mots de Marguerita Borgherini. C'est « le lit de mes noces », rappelle-t-elle, qu'elle vénère entre autres « pour l'amour de [s]on mari » et qu'elle veut « défendre au prix de [s]on sang et de [s]a vie même » ! Tout est là. Le *tondo*

¹⁰⁰ « [...] dove dipinse il Granacci a Pierfrancesco Borgherini, nella sua casa di borgo Santo Apostolo in Fiorenza, in una camera dove Iacopo da Pontormo, Andrea del Sarto e Francesco Ubertini avevano fatto molte storie della vita di Ioseffo, sopra un lettuccio, una storia a olio de' fatti del medesimo in figure piccole, fate con pulitissima diligenza e con vago e bel colorito; et una prospettiva, dove fece Giuseppe che serve Faraone, che non può essere più bella in tutte le parti. Fece ancora al medesimo, pure a olio, una Trinità in un tondo, cioè un Dio Padre che sostiene un Crucifisso. » VASARI 2009, 823. Tr. fr. : VASARI 2005, VI, 324-325.

¹⁰¹ Sur ce tondo en particulier : VON HOLST 1974, 145-146.

et le lit font partie du même programme. Au lit conjugal répond le lit des noces de l'Agneau, la croix.

L'*Ad uxorem* de Tertullien (vers 193-206 ; édition princeps en 1521 ; deuxième édition en 1528) nous en dit plus encore sur la composition et le rôle de la *Sainte Trinité* dans la Camera Borgherini, qu'il s'agisse du geste de bénédiction de Dieu le Père, de la présence du Saint-Esprit ou de nombreux autres éléments significatifs :

Où vais-je puiser la force de décrire de manière satisfaisante le bonheur du mariage que l'Eglise ménage, que confirme l'offrande, *que scelle la bénédiction ; les anges le proclament, le Père céleste le ratifie*. Ici-bas, non plus, les enfants ne peuvent se marier selon les formes et selon le droit sans le consentement paternel. Quel couple que celui de deux chrétiens, unis par une seule espérance, *un seul désir, une seule discipline, le même service ! Tous deux enfants d'un même père, serviteurs d'un même maître ; rien ne les sépare, ni dans l'esprit ni dans la chair ; au contraire, ils sont vraiment deux en une seule chair. Là où la chair est une, un aussi est l'esprit*. Ensemble ils prient, ensemble ils se prosternent, ensemble ils observent les jeûnes ; ils s'instruisent mutuellement, s'exhortent mutuellement, s'encouragent mutuellement. Ils sont l'un et l'autre à égalité dans l'église de Dieu, à égalité au banquet de Dieu, *à égalité dans les épreuves, les persécutions, les consolations. Entre l'un et l'autre aucun secret, entre l'un et l'autre aucun faux-fuyant, entre l'un et l'autre aucun motif de peine*. C'est en toute liberté que l'on visite les malades, que l'on assiste les indigents. Pour l'aumône pas de tracasseries, pour le sacrifice pas de contretemps, pour l'observance des devoirs quotidiens pas d'entrave ; pas de signe de croix furtif, de salutation inquiète, de bénédiction muette. Entre eux deux, psaumes et hymnes retentissent ; ils se provoquent mutuellement pour savoir qui chante le meilleur chant à son Seigneur. Le Christ se réjouit à cette vue et à ce concert. Il leur envoie sa paix (II, VIII, 6-8)¹⁰².

À la lumière de cette *Sainte Trinité en gloire* et de son insertion dans un décor nuptial où apparaissent à la

fois des figures de l'Ancien Testament et des figures « païennes », citons enfin le *tondo Doni* de Michel-Ange (1503/04 ou 1507 ?)¹⁰³. Les *Ignudi* à l'arrière-plan ont fait l'objet de nombreuses interprétations¹⁰⁴. Comme ce *tondo* était destiné au couple Doni, qui semble avoir perdu plusieurs jeunes enfants¹⁰⁵, il a été proposé d'y voir des « corps glorieux » idéalisés à l'âge hypothétique de trente-trois ans lors de la résurrection de la chair le jour du Jugement dernier¹⁰⁶. Ce qui nous intéresse ici en priorité, c'est à nouveau le fonctionnement de l'œuvre, les questions « méta-artistiques » et l'articulation des différents niveaux de réalité. La Sainte Famille, décrite par Vasari avec les expressions « *Nostra Donna* », « *putto* » et « *Giuseppo* », s'étend au premier plan et sur toute la surface de l'œuvre. Juste au-delà d'une bande grise, collé contre celle-ci, se trouve le dernier prophète et précurseur, Jean-Baptiste enfant. Or, les *Ignudi*, monochromes et diaphanes, apparaissent comme ces nymphes d'un autre temps que l'on peut associer aux *Pathosformeln* d'Aby Warburg. Tels des statues animées, ils semblent s'inscrire dans un autre temps et un autre espace, transfigurés. La plupart sont assis sur un socle circulaire cannelé et forment une sorte de frise. Qu'il s'agisse ou non de « corps glorieux » ou d'un autre sujet, ils sont constitués de formes idéalisées qui nous renvoient à des figures originelles, « adamiques ». En évoquant un imaginaire antique, ces figures réunissent de manière éloquente le sacré et le profane. Les généalogies formelles et bibliques y sont donc entremêlées et font de cette œuvre une image particulièrement efficace à plusieurs niveaux : le sujet d'une Sainte Famille avec le Verbe incarné sous la forme d'un « Christ-putto », le format circulaire dans lequel se perpétue l'imaginaire des *Deschi da parto*, et les figures idéalisées à l'arrière-plan. Enfin, n'oublions pas

¹⁰² TERTULLIEN 1980, 149.

¹⁰³ Michel-Ange, *La Sainte Famille et Jean-Baptiste enfant (Tondo Doni)*, 1503/04 ou 1507 (?), tempera sur toile, diamètre 91 cm (verticalement) et 80 cm (horizontalement), Florence, Galleria degli Uffizzi. Vasari consacre un passage important à cette œuvre : VASARI 2009, 1210. Tr. fr. : VASARI 2005, IX, 198-199.

¹⁰⁴ Cf. ZÖLLNER 2014, 408.

¹⁰⁵ Cf. chapitre IV.

¹⁰⁶ FRANCESCHINI 2010.

le dernier plan avec le paysage : lac, montagnes, ciel. L'ensemble nous évoque un contexte profondément religieux, où l'on était conscient que, en toute circonstance, du plus petit au plus grand, Dieu avait le dernier mot :

C'est toi qui m'as formé les reins,
Qui m'as tissé au ventre de ma mère ;
Je te rends grâce pour tant de prodiges :
Merveille que je suis, merveille que tes œuvres.

Mon âme, tu la connaissais bien,
Mes os n'étaient point cachés de toi,
Quand je fus façonné dans le secret,
Brodé au profond de la terre.

Mon embryon, tes yeux le voyaient ;
Sur ton livre, ils sont tous inscrits
Les jours qui ont été fixés,
Et chacun d'eux y figure. (Ps, 139, 13-16)

En résumé, la *Palazzina Paleologa* apparaît dans son ensemble comme un creuset de l'expérience à la Renaissance en matière d'efficacité des images dans un contexte nuptial. La lettre « aux dix tableaux » suggère que les pouvoirs de l'image et de l'imagination sur la fécondité dynastique peuvent être considérés à plusieurs niveaux, non seulement à travers de « belles formes » (par exemple, les « *vulti* » d'Alberti), mais aussi à travers les significations et les fonctions attribuées à ces mêmes formes. Ces implications ont été vécues à des degrés de conscience variables, à la fois par l'artiste lui-même et par les « spectateurs » (-géniteurs). Enfin, une vaste iconosphère nous a donné l'occasion de saisir de près certaines interactions entre art, imagination et procréation à la Renaissance. La seconde partie de ce livre étant consacrée aux quatre *Amori di Giove* de Corrège, peints à la même époque (vers 1530-1532, voire 1534) et pour le même commanditaire, Federico II Gonzaga, l'imaginaire matrimonial et dynastique mis en évidence dans la première partie devrait donc nous aider à y voir plus clair dans certaines des implications les plus profondes de ce grand cycle érotique.

SECONDE PARTIE

LES *AMOURS DE JUPITER* DE CORRÈGE

Sources écrites

L'une des rares sources écrites mentionnant les *Amori di Giove* de Corrège au Cinquecento se trouve dans les *Vite* de Giorgio Vasari (1550 et 1568)¹:

Antonio travailla pour de nombreux seigneurs lombards. Il fit en particulier pour Federico II, duc de Mantoue, deux tableaux destinés à l'empereur et tout à fait dignes d'un tel prince. Jules Romain les examina et affirma n'avoir jamais vu coloris d'une telle qualité. L'un était une Lédà nue, l'autre une Vénus, aux chairs traitées avec une alternance de couleurs et d'ombres d'un moelleux qu'on les aurait cru réelles et non peintes. L'un de ces tableaux présentait un admirable paysage; aucun Lombard ne fit jamais mieux dans ce domaine. Sans parler de la manière inimitable dont sont traités les cheveux, d'une teinte ravissante, si minutieusement et si finement rendus qu'on ne peut en voir de plus beaux. Quelques Amours ingénieusement inventés essaient sur une pierre leurs flèches d'or et leurs flèches de plomb. Ce qui donnait le plus de charme à Vénus était un ruisseau à l'eau claire et transparente qui coulait parmi les pierres et baignait les pieds de la déesse, les effleurant à peine; le spectacle de cette délicate blancheur était touchant. Antonio mérita vraiment d'obtenir de son vivant la première place et tous les honneurs et, après sa mort, la gloire entretenue par les discours et les écrits².

« *Fece [...] due quadri in Mantova al duca Federigo II per mandare a lo imperatore: cosa veramente degna di tanto principe; le quali opere vedendo Giulio Romano* ». Les mots « *Fece al duca* » sont relativement clairs: « il fit pour le duc ». Federico II Gonzaga apparaît ici incontestablement comme le commanditaire des *Amori di Giove*, ce qui a toujours été considéré comme certain. En revanche, l'expression « *per mandare a lo imperatore* », « pour envoyer à l'empereur », peut donner lieu à plusieurs interprétations. Certes, à

¹ Sur les *Amori di Giove* dans leur ensemble: VERHEYEN 1966; GOULD 1976, 131-135; ZERNER/QUINTAVALLE 1977, 108-110; BAROLSKY 1993; EKSERDJIAN 1997, 279-291; FABIANSKI 2000, 67-120; HOENIGER 2001; CAT. Expo. *Correggio e l'Antico* 2008, 134-138.

² « *Fece similmente quadri et altre pitture per Lombardia a molti signori; e fra l'altre cose sue, due quadri in Mantova al duca Federigo II, per mandare a lo imperatore, cosa veramente degna di tanto principe. Le quali opere vedendo Giulio Romano, disse non aver mai veduto colorito nessuno, ch'aggiugnesse a quel segno. L'uno e una Leda ignuda, e l'altro una Venere, sì di morbidezza colorito e d'ombre di carne lavorate, che non parevano colori, ma carni. Era in una un paese mirabile: né mai lombardo fu che meglio facesse queste cose di lui; et oltre di ciò, capegli sì leggiadri di colore e con finita pulitezza sfilati e condotti, che meglio di quegli non si può vedere. Eransi alcuni amori, che de le saette facevano prova su una pietra, quelle d'oro e di piombo, lavorati con bello artificio. E quel che più grazia donava alla Venere era una acqua chiarissima e limpida, che correva fra alcuni sassi e bagnava i piedi di quella, e quasi nessuno ne occupava. Onde, nello scorgere quella candidezza con quella delicatezza, faceva a gli occhi compassione nel vedere. Perché certissimamente Antonio meritò ogni grado et ogni onore vivo, e con le voci e con gli scritti ogni gloria dopo la morte.* » VASARI 1991, 563. Tr. fr.: VASARI 2005, V, 73-74.

un premier niveau de lecture, on peut comprendre « pour l'offrir à l'empereur ». Si c'est le cas, la question se pose de savoir à quel moment et à quelle occasion ? Il est vrai que Federico a mené toute une politique de dons à Charles Quint pour obtenir des grâces impériales particulières, dont le titre de duc de Mantoue, un parti matrimonial avantageux et plus tard sa reconnaissance comme marquis de Montferrat³. L'empereur et Federico se rencontrèrent à Gênes en août 1529, à Parme en octobre de la même année, à Bologne en novembre, à Mantoue au printemps 1530 et à nouveau dans la même ville en novembre 1532⁴.

L'affirmation de Vasari peut toutefois être comprise de manière plus nuancée. Par exemple : « qu'il comptait offrir au moment de la commande », ce qui souligne l'intention initiale du commanditaire et nous permet de nous demander si ces œuvres ont effectivement atteint Charles Quint ou non. Inversement, il est possible que les œuvres n'aient pas été destinées à l'empereur au moment de la commande, mais qu'il les ait reçues plus tard parmi d'autres cadeaux diplomatiques. Ainsi, le « *per mandare al imperatore* » serait le résultat de la condensation de deux événements indépendants⁵, ce qui a conduit par exemple Egon Verheyen, à la fin d'un article fondateur sur les *Amori*, à considérer ces peintures comme un hommage à la maîtresse de Federico II Gonzaga, Isabella Boschetti, avec laquelle il avait eu des enfants naturels avant son mariage avec Margherita Paleologa⁶.

Ajoutons encore qu'en 1541, lorsque Vasari visita Mantoue, les peintures n'étaient probablement plus en possession de Federico II Gonzaga, car la description approximative des *Vite* semble être le fruit des seules observations de Giulio Romano à Vasari⁷. La présence de ces tableaux en Espagne étant attestée dans la seconde moitié du Cinquecento, Verheyen a émis l'hypothèse

que les tableaux auraient pu entrer dans les collections espagnoles après la mort de Federico en 1540, « peut-être », selon Verheyen, « à l'occasion du mariage de Philippe II en 1543 »⁸. Malgré cette suggestion, le cadre du mariage de Federico II Gonzaga lui-même n'est que très rarement supposé⁹. Finalement, Federico « se retira complètement de la politique internationale et interrompit brusquement sa stratégie de dons diplomatiques »¹⁰ à la fin 1536. Cette information semble réduire la période de l'hypothétique don des *Amori* à Charles Quint aux années 1532-1534 et 1536. Une des principales difficultés réside dans le fait que l'on ne dispose pas de sources textuelles sur l'année au cours de laquelle le cycle a été commandé et exécuté, ni sur l'emplacement d'origine du cycle. Il existe cependant une date post-quem. Il s'agit de la mort de Corrège en mars 1534. Cette mort a été suivie en septembre/octobre 1534 d'un échange de lettres entre Federico II Gonzaga et le gouverneur de Parme au sujet des « *amori di Iove* » de Corrège. Le duc de Mantoue lui écrivit au moins deux fois :

Au gouverneur de Parme / Très honorable Seigneur Gouverneur, / Le maître peintre Antonio da Correggio a travaillé pour moi sur de nombreuses choses et avait de moi toujours cinquante ducats entre les mains. S'il n'y a pas moyen de les avoir, je prie Votre Seigneurie de veiller à ce que je récupère mes cartons sur lesquels sont dessinés les Amours de Jupiter. Et ces pièces commencées sont à moi, et personne ne peut avoir un quelconque droit de propriété sur elles, et personne ne peut s'emparer de ce qui est à moi. Et en cela, Votre Seigneurie me fera un plaisir singulier tout en étant raisonnable. M'offrant à ses commandements, je serai toujours prêt. / Marmioli, le 12 septembre 1534¹¹.

⁸ VERHEYEN 1966, 165.

⁹ Cf. une note de bas de page dans un article centré sur l'iconographie de *Danaé* au nord des Alpes chez SLUJTER 1999, 10, note 22. Cf. également TAKANASHI 2009, 33-35, mais qui semble exclure le Ganymède de Corrège et se tenir au cadre de la Sala d'Ovidio du Palazzo Te (proposé par Egon Verheyen).

¹⁰ BODART 2005, 29.

¹¹ « Al Signor governatore di Parma / Signor Governatore Perillustre / Maestro Antonio da Correggio pictore me lavorava in molte cose et semper havea cinquanta ducati del

³ BODART 1998 ; BODART 2005, 20.

⁴ Pour ces renvois détaillés, je m'appuie sur : BODART 2005, 20-23.

⁵ VERHEYEN 1966, 163.

⁶ VERHEYEN 1966, 191-192.

⁷ VERHEYEN 1966, 162 ; RICCÒMINI 2005, 123.

Au gouverneur de Parme / [...] Je remercie Votre Seigneurie pour ce que vous m'avez écrit en réponse à une lettre de ma part, lui demandant de me laisser quelques cartons de peintures que j'avais fait faire à Parme par le peintre Antonio da Correggio, et ayant beaucoup travaillé pour les avoir, comme celui qui les désire le plus, j'apprends, par les informations qui m'ont été données, qu'ils sont chez le Chevalier della [de la] Rosa et pour cette raison il m'a semblé opportun de demander à Votre Seigneurie d'utiliser tout l'art et les soins possibles pour qu'ils me soient envoyés immédiatement et sans délai¹².

Ces lettres inquiètes de Federico à propos des *cartons* de Corrège pourraient, à la limite, étayer l'hypothèse selon laquelle les *tableaux* devaient nécessairement aller à l'empereur. Bien que les réponses du gouverneur aient été à chaque fois négatives, ces lettres montrent à quel point Federico était intéressé par ces « cartons » avec les « *amori di Iove* » : « *come quello che summamente li desidera* » ! Egon Verheyen en a déduit que la série devait comprendre plus de quatre tableaux. Cependant, comme les cartons ont une valeur en soi¹³, il est possible qu'il s'agisse simplement des prototypes des quatre *Amori* de Corrège que nous connaissons aujourd'hui¹⁴.

Outre les *Vite* de Vasari et les lettres de Federico, un troisième point de repère important se trouve dans le *Trattato dell'arte della pittura scoltura et architettura* (1584) de Giovan Paolo Lomazzo. Un passage de

ce traité atteste que vers la fin du Cinquecento, deux tableaux de la série se trouvaient à Milan chez le sculpteur Leone Leoni, qui a longtemps été actif pour la cour d'Espagne :

Pour l'excellence des lumières, deux tableaux d'Antonio da Correggio ne sont pas moins merveilleux, que l'on trouve dans cette ville [Milan] chez le Cavaliere Leone Aretino. Dans l'une d'elles est peinte la belle Io avec Jupiter dans un nuage, et dans l'autre Danaé et Jupiter pleuvant dans son ventre sous la forme d'une pluie d'or avec Cupidon et d'autres amours avec des lumières si intenses, que je crois qu'aucun autre peintre ne peut l'égaliser en peinture et en éclairage, qui ont été envoyées d'Espagne par Pompeo son fils, sculpteur¹⁵.

Lomazzo consacre également quelques vers à ces deux œuvres dans les sonnets de 1587 :

Je peux vous appeler peintre surhumain, tellement que vous avez excellé dans la peinture. Cela était déjà démontré rien que par les deux tableaux de Io et Danaé recevant la pluie d'or. La première [Io] détournant par douceur son visage du rayon céleste dans un nuage, et l'autre [Danaé] jouissant, avec amour et au visage joyeux, de l'or dans son ventre. Ces [tableaux] sont si beaux qu'ils ne semblent pas avoir été peints par des mains mortelles, mais par une main céleste. Et en les louant, chacun s'efforce en vain. Les autres œuvres du doux [au sens à la fois de « doté de noblesse d'âme », de compétence et de vertu] Corrège ne sont pas moins belles et vivantes, mais elles rendent tristes les autres [œuvres] du monde¹⁶.

mio nelle mani. Quando non vi sia il modo di poterli havere prego Vostra Signoria almeno sia contenta operare che habbi li mei cartoni nelli quali sono dessignati gli amori di Iove. Et quelli pezzi cominciati che sono mei, et alcuno non vi po' haver ragione sopra, né po' far sequestrare il mio. Et in questo Vostra Segnoria me farà singular piacere oltra che farà cosa ragionevole. Offerendomi alli comandi soi semper prompto / Marmioli, XII septembris 1534. » Cf. aussi la réponse. Cité d'après : MONDUCCI 2004, 225-226. Tr. fr. Giorgia Sassi.

¹² Al S. Governatore di Parma. / [...] ringrazio V.S. di quanto la me scrisse in risposta d'una mia, ricercandola a fare opera di farne avere alcuni cartoni di pittura che mi facevo fare al S. Ant. Da Corezza pictore in Parma, et havendo fatto fare molta diligentia per avergli, come quello che summamente li desidera, trovo per informazioni che mi sono date quelli essere in casa del Cavagliere de la Rosa et per questo mi è parso pregare V.S. ad usare ogni arte et diligentia possibile acciò in effetto et senza dilatione mi siano fatti avere [...] » Cf. aussi la réponse. Cité d'après : MONDUCCI 2004, 225-226. Tr. fr. Giorgia Sassi.

¹³ VERHEYEN 1966.

¹⁴ Le point sur la question in : EKSERDJIAN 1997, 291.

¹⁵ « Per eccellenza de' lumi sono non meno maravigliosi, due quadri di mano d'Antonio da Correggio che si ritrovano in questa città [Milano] appresso il Cav. Leone Aretino. Nell'un dei quali è dipinta la bella Io con Giove sopra una nube, e nell'altro Danae e Giove che gli piove in grembo in forma di pioggia d'oro con Cupido ed altri amori co' lumi talmente intesi, che tengo di sicuro che niuno altro pittore in colorire e allumare possa agguagliarli, i quali furono mandati di Spagna da Pompeo suo figliuolo, statuario. » Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milan, 1594, cité in : MONDUCCI 2004, 218 ; SPAGNOLO 2005, 67. Tr. fr. Giorgia Sassi.

¹⁶ « Te sopr'human pittor nominar posso, / Tanto nel colorar fosti primaio. / Ciò mostrar de i duo quadri il solo paio / D'Io e di Danae con l'oro addosso. / L'una di cui per la dolcezza iscosso / Con l'atto ha'l volto dal celeste raio / Entro una nube; e l'altra in viso gaio / Con amor gode de l'or c'ha nel scosso. / Questi son tali, che da mortal mano / Non paion pinti ma da man celeste. / E in lodar, lor ogn'un s'adopra in vano. / Ne meno son l'altre opre vaghe e deste, / Che sono uscite dal Correggio humano. /

On notera l'éloge de la « main céleste » qui a peint ces œuvres, précieux témoignage du rayonnement de Corrège à la fin du Cinquecento.

Le caractère lacunaire des sources permet d'avancer plusieurs hypothèses. Alors qu'une concentration sur les éléments sensuels et érotiques laissait penser à une sorte d'hommage à une maîtresse, qui avait encore une certaine influence au début des années 1530¹⁷, et que Vasari suggérait un cadeau diplomatique à Charles Quint, on a choisi d'explorer une troisième piste, autour du mariage de Federico II Gonzaga en 1531. Cette hypothèse repose non seulement sur des coïncidences chronologiques, mais aussi sur des correspondances thématiques, l'éros devant lui aussi jouer un certain rôle dans le contexte matrimonial (*cf.* la première partie du livre). Cette troisième piste devrait en même temps nous permettre d'aborder les œuvres de manière plus ouverte. Les tonalités dynastiques et nuptiales qui apparaîtront dans les chapitres à venir sont en effet compatibles avec une destination à Charles Quint, que ce don ait été prévu à l'origine ou envisagé par la suite, ou même à son fils Philippe II. Charles Quint et Federico avaient d'ailleurs le même âge. Tous deux nés en 1500 et donc trentenaires en 1530, ils étaient soumis aux mêmes impératifs de la procréation dynastique.

Les quatre chapitres qui constituent cette deuxième partie se rapportent aux quatre tableaux de la série, dans l'ordre suivant : *Léda*, *Io*, *Ganymède*, *Danaé*. Chaque chapitre débutera par une description détaillée, « évidence visuelle » oblige. Certains aspects thématiques seront ensuite approfondis à titre d'exemple. Plusieurs études ont déjà mis en évidence un nombre considérable de charges sémantiques apparemment évidentes. Cependant, ces charges sémantiques sont le résultat d'une formidable condensation de nombreux enjeux. C'est pourquoi cette seconde partie du livre se propose de renforcer un certain nombre d'hypothèses sur l'imaginaire particulier qui a présidé à la création du cycle, bien que les « contenus » qui lui ont été effectivement attribués aient également toujours dépendu de ses propriétaires et de ses « spectateurs ». Les fonctions de ces peintures ont pu évoluer non seulement au fil des siècles, mais aussi dès les premières années de leur existence.

Ma fan l'altre del mondo restar meste. » Sonnet « Di Antonio da Correggio », publié dans les Rime (1587) : Giovan Paolo Lomazzo, Rime, Milano, 1587, 98, cité d'après : SPAGNOLO 2005, 67. Tr. fr. Giorgia Sassi.

¹⁷ CARTWRIGHT 1912, 402.

CHAPITRE VI

LÉDA

Au centre et au premier plan du tableau de la Gemäldegalerie de Berlin (**fig. 49**) apparaît l'union entre Lédà et le cygne¹. La figure de Lédà est représentée assise sur un monticule. Elle s'appuie délicatement avec son bras fléchi sur le sommet du petit rocher qui se trouve un peu plus loin. Cette assise s'accompagne d'une légère rotation du buste vers la gauche, ce qui laisse voir un sein de face et l'autre de profil. Un drap blanc aux plis anguleux contribue à mettre en relief cette belle figure. Le tissu s'assombrit sur le côté gauche, ce qui permet une transition visuelle subtile entre terre et chair. Avec son avant-bras, Lédà semble retenir l'aile ouverte de Jupiter, qui se glisse entre ses jambes. Ces dernières se balancent dans un équilibre délicat, la pointe des pieds effleurant l'eau d'une rivière ou d'une rive de lac qui s'étend sur toute la partie inférieure de l'œuvre. Cette frontière esthétique marque une certaine distance avec la scène tout en lui conférant une aura d'apparition². La jambe gauche s'abandonne au corps de l'amant, tandis que le genou de la jambe droite, fléchi, semble exercer une légère pression sur le volatile.

Le cou du cygne s'inscrit dans la pose sinueuse de Lédà. Il forme un « S » qui, dans la version antérieure à la mutilation du tableau au début du XVIII^e siècle, était encore visuellement prolongé par une inclinaison beaucoup plus prononcée de la tête de Lédà. Une copie peinte par Eugenio Cajés en 1604 (Prado)³ et une gravure de l'œuvre (1711, **fig. 50**)⁴, réalisées avant le découpage iconoclaste de la toile⁵, permettent de voir la position originale de la tête, induite par un cou étiré jusqu'à l'extrême limite du possible. Cette courbe fonctionne comme le signe, ou la partition, d'un rythme, ou d'une mélodie, qui s'étend sur toute la toile. Derrière le tronc de Lédà, au sens de son torse, apparaît un tronc

¹ Sur la *Lédà* de Corrège : VERHEYEN 1966 ; GOULD 1976, 133-135 et 194-196 ; ZERNER/QUINTAVALLE 1977, no 77 ; BAROLSKY 1993 ; EKSERDJIAN 1997, 288-291 ; FABIANSKI 2000, 201-120 ; SCHMALISCH 2001 ; MONDUCCI 2004, 215-217 ; ADANI 2007, 174-177.

² Sur l'eau et la frontière esthétique : KRÜGER 2001, 237.

³ Eugenio Cajés d'après la *Lédà* de Corrège, 1604, huile sur toile, 165 x 193 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁴ Sur les gravures d'après la *Lédà* de Corrège : MUSSINI 1996, 218-221.

⁵ Cf. une radiographie dans : Gould 1976, fig. 191.



Fig. 49. Corrège, *Léda*, vers 1530-1532, huile sur toile, 152 × 191 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



A son Altesse Royale Monseigneur Le Prince Alexandre de Pologne et de Lithuanie.

*Ne jugez pas sur ce que vous voyez,
Chastes yeux, mais plutôt croyez,
Qu'en ce Tableau, la Fable et la Peinture.*

*Comme un Enigme, ont jadis exprimé,
Le Systeme de la Nature,
De l'embrion dans l'oeuf formé.*

*Donné par Pierre de Fieschi, d'après le tableau qui est à Rome
dans la Galerie du Prince Don Livio Orsini.*

Se vend à Paris dans le cabinet de S. Germain de Lamoignon.

chez Dupré du côté de la rue des Poiss.

Présenté par son très humble Serviteur Dupré.

Fig. 50. Gaspard Duchange d'après Corrège, *Léda*, 1711, gravure, 46,6 × 52,5 cm, Londres, The British Museum.

d'arbre épais, plein de sève. Dans la première version, la tête renversée de Lédà contribuait davantage à mettre en évidence cette affinité entre le corps de Lédà et celui de l'arbre, thématissant ainsi une transition organique et des interactions vivantes entre les mondes humain, animal et végétal. Le tronc d'arbre constitue un pilier visuel essentiel à partir duquel s'étendent le bosquet et plus loin le paysage. Les deux amants sont au cœur de la représentation. Le groupe principal est flanqué de deux groupes secondaires aux dimensions légèrement plus réduites. Le traitement de ces figures relégués au plan intermédiaire et l'échelle de grandeur un peu différente qui en résulte augmentent à la fois l'importance du couple amoureux et la profondeur de l'espace représenté.

Sur la gauche, un Éros joue de la lyre en compagnie d'un groupe de deux *putti* qui soufflent chacun dans une corne, l'un en direction du « spectateur », l'autre, ailé, en direction d'Éros. Ce dernier répond à la figure de Lédà en adoptant partiellement sa position : assis, la jambe droite allongée et la jambe gauche fléchie. L'angle sous lequel le corps est vu est cependant différent. Cette *varietas* a plusieurs implications pour la vision et pour certaines questions méta-artistiques, d'autant plus que nous avons affaire ici à la figure traditionnelle de l'« admoniteur » : alors qu'il joue de la lyre, le regard de cet étrange double de Lédà semble vouloir interpeller le « spectateur ». Avec sa longue chevelure et ses formes idéalisées qui lui confèrent un caractère androgyne, l'adolescent fonctionne comme une sorte de figure de condensation du couple formé par Lédà et le cygne : humain, ailé – masculin, féminin⁶. Sur le dos du jeune Éros poussent des ailes couleur terre qui se confondent avec l'écorce des arbres. À noter l'anthropomorphisme naturel relativement explicite dans cette partie du tableau, où les organes génitaux se prolongent par une feuille chez Éros et par la corne elle-même chez le *putto*. L'osmose de ces figures avec le règne végétal est renforcée

par les petits feuillages qui bordent le corps d'Éros des omoplates à la cheville.

Sur la droite, deux figures féminines nues se trouvent accompagnées de deux « servantes ». L'une est vêtue de rouge, l'autre est recouverte d'un voile et d'un habit bleus. Les deux nymphes nues semblent également entrer dans une dialectique formelle avec Lédà. Chacune des trois est en relation avec un cygne qui semble leur être associé. Trois nus féminins, trois cygnes. Le sujet remonte au mythe gréco-romain de Lédà, fille du roi d'Étolie, visitée par Jupiter sous la forme d'un cygne⁷. Cependant, cette grande toile, comme toute autre peinture, contient plusieurs couches de significations. Bien qu'il ne soit pas possible d'identifier iconographiquement les figures supplémentaires avec leurs cygnes, il est au moins possible de reconnaître qu'elles sont investies de certaines fonctions figuratives et expressives. Leur présence contribue à l'insertion d'une dimension temporelle, voire rythmique. En bas à droite, un cygne s'approche de la jeune fille qui semble se défendre avec des gestes de surprise et de pudeur, tandis que l'autre nymphe se rhabille déjà et dirige son regard vers un autre cygne qui sort de l'espace de la représentation en haut à droite. Ce sont des références ponctuelles à une dynamisation narrative, sans doute en lien avec la musique qui est jouée à gauche⁸. Il y a également des allusions picturales à des enjeux de nature sexuelle, comme la figure féminine qui, tout en enfilant un vêtement blanc de son bras droit, sublimation d'une rencontre physique en contrepoint de l'union mythologique, couvre ses parties intimes de son bras gauche. L'ombre sur sa cuisse droite accentue encore la sensualité. Enfin, la présence des servantes habillées apporte une composante « domestique » à un imaginaire à dominante champêtre.

⁶ Sur les figures androgynes à la Renaissance : HALLEUX 2012, ici 201 et suiv, sur Corrège 210 et suiv. Sur les métamorphoses autour de la chair et du plumage : BAROLSKY 1993.

⁷ Sur le mythe de Lédà : LEXICON 1981-2009, VI, 1, 231-249 ; DAVIDSON REID 1993, II, 629.

⁸ Pour une structure similaire dans le panneau d'un cassone : STOICHITA 1978.

Les pouvoirs du « visage » de l'œuvre

En raison de son « corps physique »⁹, notre *Léda*, comme toute autre peinture, est soumise à une « genèse perpétuelle »¹⁰. À l'instar du support qui vieillit et des pigments utilisés qui changent au fil des siècles, les différents glacis et repeints affectent également l'aspect de l'œuvre. Ce grand tableau a donc subi les inévitables dommages du temps, mais, comme indiqué plus haut, il a également été ponctuellement détérioré au XVIII^e siècle. Après être entré en 1721 dans la collection du duc Philippe d'Orléans (1674-1723, régent de France de 1715 jusqu'au sacre de Louis XV en 1722), le tableau a été défiguré, dans tous les sens du terme, vers 1726-1731 au cours d'un incident particulièrement marquant¹¹. Le fils de Philippe d'Orléans, Louis (1703-1752), « décapita », littéralement, notre Léda et aussi Io, dans une copie aujourd'hui disparue d'un autre tableau de la série¹². Les détails sont donnés dans le catalogue de la vente de Coypel (1753), premier peintre du roi :

1. [...] Ce Tableau qui est de la main d'Antoine Corregge, et l'un des plus parfaits ouvrages de cet homme incomparable, représentoit ci-devant Io recevant les embrassemens de Jupiter transformé en nue. Ceux qui l'on vû dans son premier état, conviendront que le sujet trop lascif, pouvoit être dangereux et que Mgr le Duc d'Orléans, Prince d'une piété exemplaire, agissoit avec sagesse lorsqu'il prit la résolution de le détruire. D'un autre côté la peinture sembloit réclamer un ouvrage dont la perte lui devoit être infiniment préjudiciable, et le Prince qui cultivoit et qui aimoit les Arts ne fut point insensible à ses cris. Dans un premier mouvement il avoit supprimé la tête d'Io. Il en demeura là, et fit présent du Tableau, ainsi dégradé, à feu M. Coypel son premier Peintre, dont la pureté

des mœurs lui étoit connue et lui répondoit qu'il n'abuseroit point de son dépôt [...] ¹³.

Une transgression aussi radicale était probablement due en partie à l'hypersensibilité de l'agresseur¹⁴. Mais en même temps, l'incident nous révèle aussi quelque chose sur les pouvoirs et l'efficacité de l'œuvre d'art elle-même. Le fait que les visages aient été découpés prouve qu'ils devaient condenser la sensualité bouleversante de ces œuvres, voire l'incarner à eux seuls, métonymiquement d'une certaine manière. Bien que cet incident nous empêche aujourd'hui d'apprécier la tête de Léda de Corrège, il peut nous révéler quelque chose rétrospectivement sur le mode de fonctionnement visuel de l'œuvre. L'absence du « vrai » visage de Léda oblige en quelque sorte à s'intéresser de plus près à elle.

Dans la position et l'expression de la tête originale que l'on voit dans la copie du Prado et dans la gravure (fig. 50), le mouvement sinueux du col du cygne se prolongeait dans le cou de Léda. Pour le duc d'Orléans, le caractère lascif de la figure était sans doute dû à la position atypique de la tête et à l'expression souriante du visage, plus encore qu'aux corps nus ou à l'union mythologique de Léda avec un cygne. Ce rire « sacré » de Corrège, qui à la Renaissance faisait référence à une hauteur spirituelle¹⁵, n'était plus compris en tant que tel, mais réduit à sa seule apparence. Le visage que nous voyons aujourd'hui sur l'œuvre exposée à la Gemäldegalerie de Berlin (fig. 49) n'a plus grand chose à voir avec la sensualité radicale de Corrège. Il est contenu, doux et plus conventionnel, ayant été remanié par Pierre-Paul Prud'hon, qui lui a donné une nouvelle tête en 1806, lorsque l'œuvre, après être passée dans les collections de Frédéric II de Prusse, est revenue à Paris au XIX^e siècle avec le butin de

⁹ Sur le « corps physique » de l'œuvre : HAVEL 1974 ; LENAIN 1999.

¹⁰ Sur la « genèse perpétuelle » des œuvres d'art : ZERNER 2004.

¹¹ Pour le contexte : HOENIGER 2001, 195-196.

¹² Sur Louis d'Orléans : GORDIEN 2002.

¹³ « Catalogue des tableaux, dessins, Marbres, Bronzes, Modèles, Estampes et Planches gravées ; ainsi que des Bijoux, Porcelaines et autres Curiosités de prix du Cabinet de feu M. Coypel, Premier Peintre du Roi. [...] tableaux. École D'Italie. » COYPEL 1753, 1-5.

¹⁴ D'autres exemples in : STEINBERG 1987 ; FREEDBERG 1998. Sur la mutilation des œuvres d'art : GAMBONI 1997 ; FREEDBERG 1998 ; GELL 2009.

¹⁵ Sur le rire « sacré » de Corrège : Alberti 2015.

Napoléon, pour être exposée au Louvre¹⁶. À sa restitution en 1812, c'est le peintre Jakob Schlesinger qui a donné au visage son aspect définitif. La forte tension du cou, qui nous semble aujourd'hui relativement peu naturelle, devait susciter de fortes émotions chez le « spectateur » de l'époque. Mais elle devait aussi être pour l'homme et la femme de la Renaissance l'indice d'une hauteur, ou transgression, spirituelle qui remonte en fin de compte aux extases bachiques de l'Antiquité.

Concernant la gravure réalisée avant la mutilation (fig. 50), il convient de noter l'inversion gauche-droite qui résulte du processus technique de la reproduction mécanique. Cette image a quelque chose d'étrange. C'est peut-être parce que nous sommes habitués à voir l'œuvre dans l'autre sens, mais il nous semble aussi que l'œuvre fonctionne « mieux » dans le sens initial¹⁷, en raison de sa dynamique du sens de lecture, qui va de gauche à droite. Quoi qu'il en soit, la diagonale ascendante de gauche à droite, dessinée par le cou de Lédà et celui du cygne, contribue à faire référence à « un degré supérieur d'existence »¹⁸. Ces déplacements relativement imperceptibles du physique au spirituel, du profane au sacré, nous invitent à faire une incursion dans la tradition iconographique du mythe, marquée au début du Cinquecento par deux autres artistes canoniques de la Renaissance classique¹⁹.

Léonard et Michel-Ange

Plusieurs caractéristiques de la figure féminine et de l'arrière-plan champêtre de notre Lédà remontent au traitement du même mythe par Léonard de Vinci. Outre quelques œuvres d'atelier et de nombreuses copies et

variantes, il existe au moins deux dessins préparatoires de la main de Léonard, dans lesquels le paysage aquatique occupe une place prépondérante. Cela nous renvoie, avec les œufs qui éclosent, aux grands thèmes de la nature, de la fertilité et de la procréation. L'un de ces dessins (fig. 51, vers 1505-1510) mérite ici d'être examiné de plus près. Le torse de Lédà agenouillée se tourne vers l'avant, tandis que sa tête se dirige vers le cygne. On dirait qu'elle le retient presque. Un contact physique, même sous la forme d'un toucher, est perceptible. Une énergie partagée semble traverser les deux figures. Cette impression est renforcée par des hachures curvilignes qui sont communes aux deux figures. Les œufs et les enfants de cette union sont placés au premier plan à gauche. La progéniture forme un contrepoint au cygne, qui est légèrement décalé vers l'arrière. D'un point de vue purement iconographique, il s'agit bien de Lédà et Jupiter. Cependant, l'encadrement resserré de cette scène semble exprimer de manière plus large les dynamiques communes aux règnes humain, animal et végétal²⁰.

Il y a des similitudes et des différences entre ce dessin et la *Lédà* de Corrège. Parmi les similitudes, on trouve le modelage à la fois personnel et sensuel de Corrège, qui répond aux hachures curvilignes de Léonard. En outre, les proportions entre les deux couples sont similaires. Enfin, il semble aussi que l'inclinaison de la tête soit due à une tension au niveau de la nuque, commune aux deux artistes. En revanche, Corrège omet la progéniture et se concentre sur l'union amoureuse proprement dite. En même temps, il élargit le champ de l'image à plusieurs autres figures pour en faire un tableau d'histoire au sens albertinien du terme. Les thèmes de l'eau et de la nature reviennent, mais sous la forme d'un vaste paysage qui, rappelons-le, a reçu de vives louanges de Vasari. D'un point de vue formel et de la composition, le bras de la Lédà de Corrège qui s'étend vers la gauche semble

¹⁶ VERHEYEN 1966, 161.

¹⁷ Article fondateur sur ces différences de perception gauche-droite : SCHAPIRO 2000, 7-28.

¹⁸ ZERNER 1977, 9.

¹⁹ Sur l'iconographie du mythe de Lédà : KNAUER 1969 ; DALLI REGOLI 2001.

²⁰ A. C. Quintavalle, dans sa présentation du catalogue des œuvres de Corrège, fait plusieurs fois référence à Plotin pour éclairer la « continuité de la vie » « entre l'homme et la nature » chez Corrège et Léonard de Vinci : ZERNER/QUINTAVALLE 1977, 86-87.



Fig. 51. Léonard de Vinci, *Étude pour une Léda agenouillée au cygne*, vers 1505-1510, plume et encre sur pierre noire, 12,8 × 10,9 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.

remonter au bras de Lédà qui indique la progéniture dans le dessin de Léonard. Ce bras permet à Corrège de relier le groupe formé par Lédà et le cygne à Éros et aux *putti* à gauche. Le couple de *putti* s'est certainement vu attribuer une identité iconographique particulière, mais on peut aussi les interpréter comme une allusion implicite au fruit de la génération qui se déroule au premier plan chez Léonard.

En bref, le maître émilien transporte l'idée fertile et physique de l'union de Léonard dans un grand paysage bucolique. De cette manière, il est parvenu à une synthèse très personnelle en ajoutant des éléments poétiques, philosophiques et musicaux qui transparaissent déjà en partie dans le *Parnasse* de Mantegna (fig. 8). Mais pour le couple *Lédà et Jupiter*, Corrège pouvait également s'appuyer sur une iconographie du mythe affinée par Michel-Ange. Ce dernier est peut-être entré lui-même en *paragone* avec Léonard pour développer une autre formule²¹. La *Lédà* de Michel-Ange, une œuvre que nous ne connaissons que par des copies et des descriptions, représente l'accouplement proprement dit. La perspective latérale rend l'acte plus explicite²². Par rapport à Léonard, où l'union se trouve sublimée par la juxtaposition des protagonistes, les enjeux symboliques sont différents. On rencontre en effet ici la notion néoplatonicienne de « *morte di bacio* », qui assimile la mort à une communion avec un dieu par l'amour²³. Cette mort-sommeil est en outre exprimée visuellement par le bras tombant de Lédà, un motif qui remonte à l'Antiquité, dans la représentation de Méléagre mort²⁴. Il y a aussi chez Michel-Ange, par rapport à Léonard et Corrège, où la dimension physique et naturelle est intégrée dans un paysage, une mise en scène dans un intérieur abstrait avec une large draperie.

Cependant, on retrouve chez Michel-Ange les « cygnes-homoncules » de Léonard. Selon Ascanio Condivi, par exemple, l'artiste a créé « un grand tableau qui représentait l'accouplement du cygne avec Lédà, et montrait même l'œuf dont devaient sortir Castor et Pollux, en accord avec tout ce que nous pouvons lire dans les récits des auteurs anciens »²⁵. Dans la plupart des copies de l'œuvre, les enfants ne sont pas représentés²⁶. Cornelis Bos, en revanche, les montre dans une gravure relativement fiable (fig. 52)²⁷. Il y a un œuf brisé d'où sortent les deux jumeaux, et un œuf encore intact mais transparent qui laisse entrevoir la silhouette du fœtus endormi d'Hélène. Que cette invention vienne de Michel-Ange lui-même ou qu'il s'agisse d'une liberté prise par le graveur, on peut constater un dépassement de toute logique de vraisemblance, à partir d'une curiosité anatomique dans un contexte mythologique. Edgar Wind a fait remarquer que cette représentation d'œufs fait sans doute partie du « genre de la “drôlerie” sacrée dont Aristophane avait créé le modèle classique dans la cosmogonie “orphique” des Oiseaux, en écrivant : “Et dans le sein illimité de la Ténèbre, dans les temps avant les temps, la Nuit au noir pennage gonfle un œuf virginal d'où la circonduction des âges fit éclore l'Amour qui tout attire à lui” »²⁸. De plus, la transparence de l'œuf, qui laisse entrevoir l'incarnation de la beauté d'Hélène, pourrait également étoffer un métadiscours sur le *non-finito* de Michel-Ange²⁹, où des considérations artistiques et embryologiques se rejoignent – une réflexion sur l'art, l'*Idea*, la matière et la naissance de formes vivantes.

²¹ GOFFEN 2002, 309-315.

²² Pour la *Lédà* de Michel-Ange, je m'appuie essentiellement sur : WIND 1992, 167-184.

²³ WIND 1992, 169-178.

²⁴ BOBER/RUBINSTEIN 1986, 143-147.

²⁵ CONDIVI 2006, 134. « un quadroneda sala, rappresentando il concubito del Cygno con Leda, et appresso il parto del uova, di che nacquer Castore et Poluce, secondo che nelle favole delli antichi scritto[ri] si legge. » CONDIVI 2015, 31.

²⁶ Cf. aussi la description de la *Lédà* de Michel-Ange par Vasari : VASARI 2009, 1227. Tr. fr. : VASARI 2005, IX, 237.

²⁷ Sur la gravure de Cornelis Bos : SCHÉLE 1965, 134-138.

²⁸ Cité d'après : WIND 1992, 183.

²⁹ Sur le *non-finito* de Michel-Ange : WITTKOWER 1995, 103-131 ; BAROLSKY 1994, 63-76 ; ROSENBERG 2000, 92-120.



Fig. 52. Cornelis Bos d'après Michel-Ange, *Léda et le cygne*, autour de 1539, gravure, 30,2 × 41,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Les quatre éléments et les cinq sens

Dans la composition de Corrège se perpétue aussi bien l'imaginaire naturel et générateur de Léonard de Vinci que la charge spirituelle ou néoplatonicienne de Michel-Ange. Le tout se combine avec une tradition plus locale (Mantoue, l'Italie du Nord) dans la reprise et le développement de thématiques relatives au rythme et à la musique. En outre, les éléments de la nature y jouent un rôle important. La terre (du monticule), l'eau (sur la frontière esthétique au premier plan, qui déclenche une rêverie qui rappelle la féminité et la fertilité)³⁰, l'air (le ciel – on croit entendre le bruissement des feuilles)³¹. Grâce aux vibrations d'un paysage magnifique, un véritable *locus amoenus*, l'œuvre transmet physiquement au « spectateur » les qualités inhérentes à la nature vivante. Comme Giorgio Vasari l'a si finement fait remarquer : « l'un de ces tableaux présentait un admirable paysage ; aucun Lombard ne fit jamais mieux dans ce domaine »³². La représentation de l'eau a également suscité son admiration. Dans ce cadre, il décrit la perception de l'œuvre et des corps représentés avec des mots très pertinents : « Ce qui donnait le plus de charme à Vénus était un ruisseau à l'eau claire et transparente qui coulait parmi les pierres et baignait les pieds de la déesse, les effleurant à peine ; le spectacle de cette délicate blancheur était touchant »³³. Au centre, le tronc d'arbre le plus épais et le plus imposant du *quadro* ne fait qu'un avec le corps de Lédà. Il est coupé arbitrairement par le bord supérieur du cadre et semble relier entre eux le ciel et la terre. La tête

inclinée de Lédà permet des associations entre le corps et l'arbre, entre la chair et l'écorce. Dans un contexte dynastique, le tronc permet en outre des interprétations autour de la thématique du « lignage », un terme qui est précisément dérivé de « lignum » signifiant « bois » en latin. On parle aussi d'*arbre* généalogique³⁴.

Le feu, quatrième élément, est indirectement thématisé par l'animation des figures et par l'idée de contemplation « divine ». Comme chez Michel-Ange, le ravissement par Jupiter est synonyme d'expérience de communion céleste. Éros et Thanatos se recoupent à la fois dans un registre profane et dans la tradition judéo-chrétienne. Un chapitre du *Libro del Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione est un merveilleux exemple de ces émulations au sein de la sphère culturelle qui nous occupe :

Si donc les beautés que nous voyons tous les jours avec nos yeux obscurcis dans des corps corruptibles, et qui ne sont rien d'autre que des songes et des ombres de beauté, nous semblent si belles et si gracieuses que souvent elles allument en nous un feu ardent, et avec tant de plaisir que nous estimons qu'aucune félicité ne peut égaler celle que nous ressentons parfois pour un seul regard venu des yeux aimés d'une femme, quelle heureuse merveille, quel joyeux étonnement, quelle bienheureuse stupéfaction ne doivent-ils pas saisir les âmes qui parviennent à la vision de la beauté divine ! Quelle douce flamme, quel suave embrasement doivent naître de la source de la suprême et véritable beauté ! [...] Cette beauté est inséparable de la bonté suprême, qui, par sa lumière, appelle et attire vers elle toutes choses. Et non seulement elle donne l'intellect aux choses intellectuelles, la raison aux choses raisonnables, le sens et l'appétit de vivre aux choses sensibles, mais aussi elle communique aux plantes et aux pierres, comme une trace d'elle-même, le mouvement et l'instinct naturel qui leur appartiennent. [...] montons par l'échelle dont l'ombre de la beauté sensuelle occupe le plus bas degré, vers la haute demeure où habite la céleste, aimable

³⁰ Sur « l'eau maternelle et l'eau féminine » : BACHELARD 2007, 132-152.

³¹ Sur les quatre éléments dans l'art de la Renaissance : LANEYRIE-DAGEN 2010. Pour une histoire culturelle des quatre éléments : BÖHME 2004.

³² « era in una un paese mirabile : né mai lombardo fu che meglio facesse queste cose di lui » Cf. début de la deuxième partie du livre.

³³ « e quel che più grazia donava alla Venere, era una acqua. chiarissima e limpida che correva fra alcuni sassi e bagnava i piedi di quella, e quasi nessuno ne occupava : onde nello scorgere quella candidezza con quella delicatezza, faceva agli occhi compassione nel vedere » Cf. début de la deuxième partie du livre.

³⁴ MIRAMON 2008, 159. Sur l'arbre généalogique : KLAPISCH-ZUBER 2003.

et vraie beauté, qui reste cachée dans les profonds secrets de Dieu, afin que les yeux profanes ne puissent la voir³⁵.

Ce niveau spirituel n'exclut pas une dimension physique. Au contraire, il y a ici une continuité ininterrompue entre la beauté sensible et l'intelligence. Corrège et Castiglione reconnaissent le rôle des sens externes, qui sont également reconnus dans le sacrement du mariage, où la communion spirituelle et physique des époux vont de pair³⁶. Corrège inscrit cette « seconde mort » dans un monde physique vraisemblable, bien qu'idéalisé, dans lequel les quatre éléments de la nature sont franchement perceptibles.

L'aspect théologique de cette « *Morte di Bacio* » peut être saisi à travers la communion d'amour de l'âme avec Dieu, telle qu'elle est évoquée si intensément dans le *Cantique des Cantiques*³⁷ :

Qu'il me baise des baisers de sa bouche.
Tes amours sont plus délicieuses que le vin ;
L'arôme de tes parfums est exquis ;
Ton nom est une huile qui s'épanche,
C'est pourquoi les jeunes filles t'aiment.
Entraîne-moi sur tes pas, courons !
Le roi m'a introduite en ses appartements ;
Tu seras notre joie et notre allégresse.

³⁵ « Se adunque le bellezze, che tutto dí con questi nostri tenebrosi occhi veggiamo nei corpi corruttibili, che non son però altro che sogni ed ombre tenuissime di bellezza, ci paion tanto belle e graziose, che in noi spesso accenden foco ardentissimo e con tanto diletto, che riputiamo niuna felicità potersi agguagliar a quella che talor sentimo per un sol sguardo che ci venga dall'amata vista d'una donna, che felice meraviglia, che beato stupore pensiamo noi che sia quello, che occupa le anime che pervengono alla visione della bellezza divina! che dolce fiamma, che incendio suave creder si dee che sia quello, che nasce dal fonte della suprema e vera bellezza! [...] Questa è quella bellezza indistinta dalla somma bontà, che con la sua luce chiama e tira a sé tutte le cose ; e non solamente alle intellettuali dona l'intelletto, alle razionali la ragione, alle sensuali il senso e l'appetito di vivere, ma alle piante ancora ed ai sassi comunica, come un vestigio di se stessa, il moto e quello istinto naturale delle lor proprietà. [...] e dietro a quello, spogliandoci gli affetti che nel descendere ci eravamo vestiti, per la scala che nell'infimo grado tiene l'ombra di bellezza sensuale ascendiamo alla sublime stanza ove abita la celeste, amabile e vera bellezza, che nei segreti penetrati di Dio sta nascosta, acciò che gli occhi profani veder non la possano [...]. » (IV, 69) CASTIGLIONE 1998, 436-437. Tr. fr. : CASTIGLIONE 1991, 399-401.

³⁶ Cf. chapitre III et V.

³⁷ Sur le Cantique des Cantiques à la Renaissance : ENGAMMARE 1993.

Nous célébrerons tes amours plus que le vin ;
Comme on a raison de t'aimer ! (Ct, 1, 2-4)

Dans la longue tradition herméneutique de l'Église, ce cantique sensuel a fait l'objet d'interprétations allégoriques allant de l'amour entre Dieu et son peuple aux noces du Christ et de l'Église, en passant par l'union mystique de l'âme avec Dieu. À l'origine, ce chant d'amour était peut-être destiné à une fête de noces juive, où il devait glorifier l'amour conjugal, ce qui le caractériserait comme épithalame³⁸. Enfin, la multi-sensorialité qui s'exprime dans ce texte rencontre, dans le premier tiers du Cinquecento, avec *l'Hypnerotomachia Poliphili*, Mario Equicola et Agostino Nifo, une sensibilité de plus en plus marquée par un dépassement de la dimension néoplatonicienne de l'amour. Il semble que les cinq sens y soient associés à la perception de la nature comme accès à la beauté et à Dieu. L'imaginaire de la procréation participait à cette expérience, comme en témoigne une lecture des *Dialoghi d'amore. De la comunità d'amore* (1501-1506, publié en 1535) de Leo Ebreo³⁹ :

Philon. L'on attribue à Jupiter maintes autres amours, à cause que la planète dite Jupiter est « amoureuse », amiable de soi, inclinant les siens à amitié et amour. Et combien que son amour soit honnête, toutefois ayant à la nativité de ceux qui naissent sous son influence (nommés par les poètes ses enfants) « conjonctions », commerce « et communication » des autres planètes, il rend ses joviaux inclinés à un amour mêlé de l'honnête sien et de la nature de l'autre planète de sa conjonction. Ainsi quelque fois donne-il [*sic*] l'amour clair, pur et net, manifeste et doux selon sa nature joviale, et de cette manière feignent-ils l'amour de lui à Léda, avec laquelle il eut à faire en forme de cygne : étant le cygne blanc, net et clair, et doucement chantant : parquoi elle le prit, et puis se trouva prise de lui de qui elle eut Castor et Pollux (qui pour leurs excellentes vertus furent appelés fils de Jupiter) et

³⁸ Cf. l'article « Cantique des cantiques » in : *Dictionnaire de spiritualité*, tome II, Paris, Beauchesne, 1953, 86-109, ici 88.

³⁹ Sur Leo Ebreo et le Cantique des Cantiques : ENGAMMARE 1993, 466-469.

Hélène ressemblant par sa claire beauté à un cygne. Les deux frères furent convertis au signe de Gemini pource que là est la maison de Mercure, qui donne l'éloquence, signifiée par le doux chant du cygne : et cela dénote que la pureté du courage avec la douceur de la parole sont deux insignes causes d'amour et d'amitié⁴⁰.

Jupiter apparaît ici comme le « patron astrologique » de l'amour. En évoquant le mythe de Leda, Ebreo énumère les caractéristiques physiques du cygne qui se rapportent à des qualités spirituelles transmises au fruit de l'union, à Castor, Pollux et Hélène. Mais cela ne s'arrête pas là. L'amour pénètre tous les éléments de la nature. Marsile Ficin combinait déjà le feu, l'air, la terre et l'eau avec l'amour et le désir de procréer :

De plus, toutes les parties du feu se lient volontiers entre elles. Les parties de la terre, de l'eau et de l'air également et en chaque espèce vivante les êtres d'une même espèce s'associent avec une mutuelle bienveillance. On voit ici l'amour pour les égaux et les semblables. [...] La seconde partie de notre discours, disant qu'Amour est le créateur et conservateur de toutes choses, se prouve ainsi. Le désir de propager sa propre perfection est une forme d'amour. La perfection absolue est dans la toute-puissance de Dieu. L'intelligence divine la contemple, et, dès lors la volonté désire la propager au dehors de soi. De cet amour de propagation sont nées toutes les créatures. C'est pourquoi notre Denys affirme : l'Amour divin ne permet pas que le roi de l'univers demeure en lui-même

sans porter de fruits. Le même instinct de propagation a été attribué à tous les êtres par le premier créateur. C'est grâce à lui que ses esprits saints issus de lui meuvent les cieux et prodiguent leurs dons à toutes les créatures qui viennent après eux. Grâce à lui que les astres diffusent leur lumière dans les éléments. Grâce à lui que le feu, en partageant sa chaleur, met l'air en mouvement, ainsi que l'air, l'eau, et l'eau, la terre. Et qu'inversement la terre attire l'eau, celle-ci l'air et l'air le feu, tandis que les herbes et les plantes par désir de propager leur semence engendrent des êtres semblables à elles et que les bêtes brutes et les hommes, cédant à l'attrait du même désir, sont portés à engendrer leur descendance⁴¹.

La transition de l'amour à la procréation conjugale se fait encore discrètement, par petites touches, comme par exemple dans le *Libro del Cortegiano* de Castiglione. Ici, l'essentiel du propos tourne autour de l'amour platonique des amants, jusqu'au seul baiser comme lieu privilégié de l'échange d'âmes, mais l'idée de procréation y fait son chemin (dans un sens non téléologique, bien sûr) :

« Engendrer la beauté dans la beauté », dit le seigneur Morello, « ce serait concrètement engendrer un bel enfant en une belle femme ; et il me semble qu'elle donnerait un signe beaucoup plus évident de son amour pour son amant en lui complaisant de cette sorte, plutôt qu'en faisant preuve de l'affabilité que vous dites⁴².

Regardons de plus près l'Éros et les *putti* de Corrège (fig. 49). On observe une dialectique entre l'imaginaire des instruments à vent et celui des instruments à cordes, immergés dans un espace champêtre et fertile. Les enjeux physiques et spirituels véhiculés par la coprésence de la musique à vent et à cordes nous donnent une clé de

⁴⁰ « Filone: Molti altri innamoramenti applicano a love: e la causa è perchè il pianeta love è amichevole e inclina li suoi ad amicizia e amore, e ben che il suo amore sia l'onesto, non di meno la divinità avendo ne la divinità de' nati sotto la sua influenza (i quali poeti chiamano suoi figliuoli) commercio con alcuno degli altro pianeti, gli fa essere amatori de le cose oneste, miste con quelle de la natura di quel pianeta. Onde egli qualche volta dà un amore netto, puro, chiaro, manifesto e soave secondo la sua propria natura ioviale. E di questa maniera fingono che amasse Leda e che usasse seco in forma di cigno, perchè il cigno è bianco, netto e chiaro e di soave cantare; e per questo essa Leda il prese e poi si truovò presa da lui e parturì d'esso Castore e Polluce in un parto, i quali si chiamarono figliuoli di Giove perchè furono eccellenti in virtù, e così ancora Elena per la sua chiara bellezza a modo di cigno; e li due fratelli furono convertiti da love nel segno di Gemini, per esser casa di mercurioche dà la soave eloquenza, significata per il soave canto del cigno, denotando che la purità dell'animo con la dolcezza del parlare è gran causa di amore e amicizia. » EBREO 1929, 128. Tr. fr. : HÉBREU 2006, 198.

⁴¹ FICIN 2002, 52-56.

⁴² « Quivi il signor Morello, – Il generar, – disse, – la bellezza nella bellezza con effetto, sarebbe il generar un bel figliolo in una bella donna; ed a me pareria molto più chiaro segno ch'ella amasse l'amante compiacendolo di questo, che di quella affabilità che voi dite -. » CASTIGLIONE 1998, 429. Tr. fr. : CASTIGLIONE 1991, 393.

lecture pour comprendre la tonalité de l'ensemble⁴³. L'œuvre repose sur la fusion de deux registres, le physique et le spirituel, pour idéaliser des types, ce qui est caractéristique de la Renaissance classique⁴⁴. Ainsi, dans l'union du cygne et de Léda, il n'y a pas seulement une communion charnelle, mais aussi spirituelle. Les divinités de la mythologie gréco-romaine ont été assimilées par les Pères de l'Église, puis par une grande partie de la tradition herméneutique du Moyen-Âge, à un niveau allégorique, comme préfigurations de la vérité chrétienne – la « survivance des dieux antiques »⁴⁵. Dans cette optique, et malgré quelques résistances, la représentation de fables païennes était devenue courante, afin de transmettre, tout en les voilant, des « vérités » pour initiés. La cithare, les cygnes et le paysage ont d'ailleurs une dimension orphique. L'orphisme tente de concilier le platonisme avec le christianisme⁴⁶. La musique d'Orphée apaise les animaux et donc aussi les pulsions de la chair. En ajoutant d'autres cygnes, l'œuvre n'attire-t-elle pas justement l'attention sur d'autres charges sémantiques et allégoriques, plus ou moins mystérieuses ?

Quelques mots encore sur l'évocation des cinq sens. La vue est thématifiée entre autres par l'admoniteur qui regarde hors du champ de l'image, ainsi que par une nymphe qui fixe son regard sur le cygne qui s'envole. Le sens du toucher, on ne peut plus sensuel et manifeste, est présent dans le contact intime entre Léda et le cygne, tandis que les interdits du toucher (le contraire) apparaissent dans la nymphe qui semble se refuser. Le sens de l'ouïe est représenté par les instruments de musique et par le paysage, par lequel on croit entendre le bruissement des feuilles et le clapotis de l'eau. Le sens du goût par l'espoir d'un baiser qui, à lui seul, implique tous les sens. Et enfin le sens de l'odorat par

la présence d'une forêt. L'eau est le lieu privilégié où les cinq sens peuvent s'épanouir, ce qui ouvre notre *quadro* à une compréhension « multisensorielle »⁴⁷. Pour condenser cette idée, Corrège utilise entre autres la figure canonique de l'admoniteur. L'Éros fait de la musique et nous invite à une double perception : regarde et écoute ! Or, Agrippa de Nettesheim traite des performances du son, en élargissant le champ théorique aux cinq sens précisément, en particulier à la vue, qui a besoin des couleurs :

Nous devons admettre que les sons ont une vertu particulière pour attirer les dons célestes, tout au moins si nous croyons avec Pythagore et Platon que le ciel est harmonie et qu'il régit toutes choses par des harmonies et des rythmes. Le chant a plus de pouvoir que le son des instruments car les accords conçus par l'esprit de l'homme s'imposent plus fortement à l'imagination et à la sensibilité des auditeurs ; l'air mis en vibration par le chant anime mieux leur esprit qui est le lien entre l'âme et le corps, il fait pénétrer par le rythme dans l'esprit de l'auditeur l'état d'âme du chanteur : l'imagination de l'un fait vibrer l'imagination de l'autre, les âmes entrent en résonance, un cœur en fait vibrer un autre, à leur tour les sens vibrent après que l'esprit ait été tout imprégné du chant, ils agissent sur le comportement, sur le mouvement des membres, sur la sécrétion des humeurs du corps. [...] La vue ne peut le percevoir sans l'aide de la couleur, l'ouïe sans le son, l'odorat sans le parfum, le goût sans la saveur, ni le toucher si l'air n'est associé au froid ou au chaud. Réciproquement le son ne peut être perçu sans air, non que le son soit de la nature de l'air ni l'air de la nature du son, mais l'air est le corps dans lequel vit notre âme sensible⁴⁸.

L'eau et la forêt favorisent un éveil de tous les sens. Par exemple, dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), une première vignette présente les personnifications

⁴³ Sur l'opposition traditionnelle entre instruments à vent et instruments à cordes : KLEIN 1970, 198 ; WINTERNITZ 1959, 191.

⁴⁴ ZERNER 1997, 71-75.

⁴⁵ SEZNEC 2011, 101-143, ici 108.

⁴⁶ Sur Orphée au Moyen Âge : FRIEDMAN 1999.

⁴⁷ Contribution phare : STOICHITA 2008. Sur l'importance de l'eau et des bains dans la perception sensorielle : BACHELARD 2007, 46-47 ; ZERNER 2002, 204-225, ici 224-225.

⁴⁸ AGRIPPA 1981, II, 139-141.

féminines des cinq sens, vêtues, dans une forêt⁴⁹. Poliphile se trouve sur le côté gauche, les cinq sens sur le côté droit. Quelques arbres les séparent et créent en même temps un lien entre le sujet et les personnifications des sens, ces dernières se trouvant justement dans le feuillage. La gravure est suivie d'une scène de bain, et cela marque une coïncidence significative. Alors que l'édition princeps de 1499 se limite à l'illustration du seul pinacle (fig. 53), la traduction française de Jean Martin (Paris, Kerver, 1546) insère une gravure offrant une coupe transversale de l'ensemble de l'édifice des bains⁵⁰. Cette image permet au « lecteur-spectateur » de contempler Poliphile, entouré de statues antiques et des cinq sens sous forme de nus⁵¹. Ainsi, la peinture de Corrège, tout en apportant sa touche personnelle, semble être imprégnée d'une atmosphère comparable à celle de la forêt et du bain de Poliphile. Même le pinacle du toit avec une aile et un *putto* soufflant dans sa trompette y survit d'une manière détournée. L'*Hypnerotomachia Poliphili* décrit ainsi ce *putto* et son fonctionnement :

Le ptéryge (c'est-à-dire le pinacle ou lanterne) était une pointe pareillement octogone, sur laquelle y avait une pomme ronde : et sur le centre de cette pomme un pivot, avec une aile tournant à tous vents. Puis, au-dessus, une autre pomme, moindre que la première d'une tierce partie, avec un petit enfant nu, ayant la jambe droite posée à ferme sur icelle, et l'autre suspendue en l'air. Le derrière de sa tête était creux jusques à la bouche, en forme d'un entonnoir ; et là était soudée une trompette qu'il tenait de sa main gauche par l'embouchure, et la droite vers le gros bout : le tout fait de cuivre doré bien poli. Il semblait que l'enfant soufflât dans le creux de celle trompette. Et pource qu'il était facilement tourné à tous vents par le moyen de l'aile qui était au-dessous, le vent qui lui donnait toujours au derrière de la tête et passait

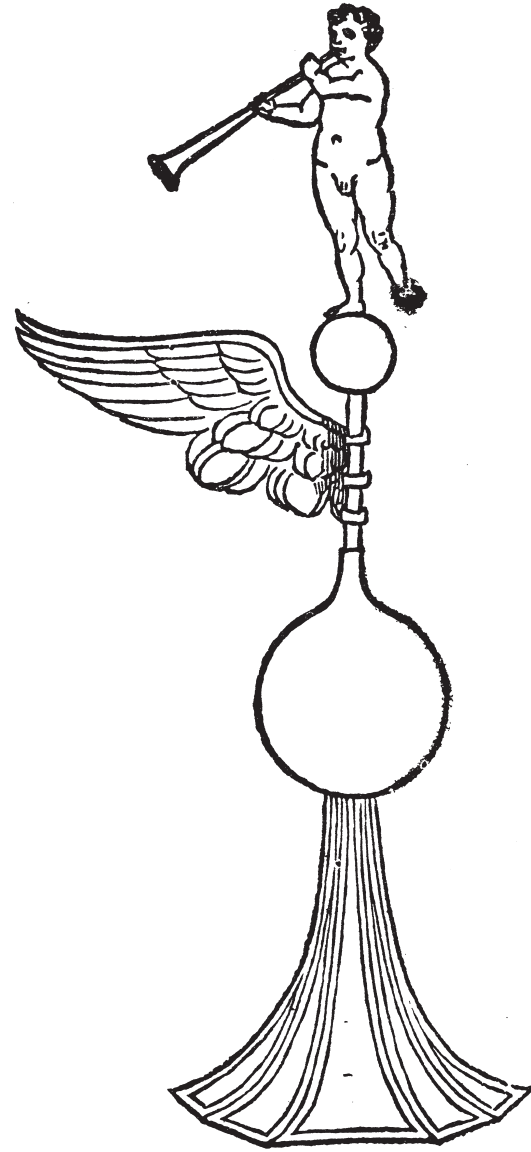


Fig. 53. Pinacle de l'édifice des bains avec une aile et un *putto* soufflant dans une trompette, in : Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Aldo Manuzio, 1499 (Colonna 1998, vol. 1, p. 81).

⁴⁹ Poliphile rencontre les cinq sens dans la forêt, in : Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Aldo Manuzio, 1499, in : COLONNA 1998, vol. 1, p. 76.

⁵⁰ L'édifice des bains, in : Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, tr. fr. Jean Martin, Paris, Kerver, 1546, in : COLONNA 1994, p. 84.

⁵¹ ZERNER 2002, 224-225.

par-dedans cette ouverture jusques au corps de la trompette, la faisait sonner haut et clair [*sic*]⁵².

Chez Corrège aussi, nous pouvons « entendre » cet enfant souffler dans la trompette. Il se trouve au bord de l'eau, sorti du « moule figuratif » de l'*Hypnerotomachia Poliphili*, il condense les valeurs emblématiques des cinq sens, de l'amour physique, et ce en contrepoint du registre de l'amour lyrique, incarné par l'instrument à cordes de l'Éros ailé. L'Éros et le *putto*, ces deux « admoniteurs », dont la matrice commune est le pinacle de l'*Hypnerotomachia* (avec son *putto* et sa grande aile), expriment deux sonorités, deux visions dissonantes ou complémentaires de l'amour : spirituel versus physique, noble versus populaire, sérieux versus ludique.

Nifo, Castiglione et Alberti

Le *De pulchro et amore* (1529-1530) d'Agostino Nifo présente, outre l'*Hypnerotomachia Poliphili*, un grand nombre d'affinités thématiques avec la *Léda* de Corrège et probablement aussi avec l'ensemble des *Amori di Giove*. Nifo et Corrège, chacun suivant son art, semblent en effet nous donner accès à un imaginaire commun de la beauté et de la perception de la femme, ainsi que de l'épanouissement de l'amour à travers les cinq sens. Le chapitre XXXIX intitulé « De la préparation qui est douceur dans l'odeur » du *De pulchro liber* (écrit en 1529) est particulièrement révélateur à cet égard :

Pour recevoir encore leur beauté, la chair, les membres et les parties des membres, la bouche et l'haleine d'une jeune fille doivent être parfumés d'une douce odeur. Mais comme Platon n'a pas accordé à la raison du beau d'être ni dans le tangible, ni dans le gustatif, ni dans l'olfactif, puisqu'il estime que l'aspect du beau est porté à l'âme seulement par la vue, par l'ouïe ou par l'esprit, soit par tous, soit par plusieurs, il n'a

donc pas énuméré, parmi les préparations, les parfums. Mais disons, d'après les péripatéticiens, que les hommes perçoivent la grâce et la beauté des jeunes filles par l'odorat, et que les animaux, eux, ne les perçoivent pas chez leurs femelles. Les hommes, en effet, perçoivent l'odeur des chairs et surtout celle de la bouche et de l'haleine : si elle est douce, ils jouissent par-là d'une très grande volupté. Ensuite, qui jugera une jeune fille absolument belle si sa chair et sa bouche sont fétides ? C'est pourquoi, si l'on trouve que la puanteur des parties est une cause de laideur, c'est que le beau lui-même réside dans la douceur olfactive. Les jeunes filles elles-mêmes seront pour nous un argument puisque, pour s'embellir, elles s'enduisent de parfums, d'onguements, de choses odorantes, et elles ne le feraient pas si elles ne pensaient pas devenir plus belles par ces soins⁵³.

L'évocation de la chair, de la bouche et du souffle à travers l'odorat rencontre un écho important chez Corrège. De par son style pictural et de composition propre, le peintre parvient à suggérer, au-delà du baiser entre Léda et Jupiter, des sensations physiques extraordinaires⁵⁴, sur lesquelles nous avons déjà beaucoup insisté. Dans le chapitre suivant (XL. « De la préparation qui se trouve dans la suavité de la chair »), Nifo passe de l'odorat au toucher et compare la chair de la femme aux plumes d'un cygne :

Pour recevoir leur grâce, les chairs de la jeune fille doivent être pourvues de suavité. Qui, en effet, dirait belle une jeune fille dont les chairs seraient dures, âpres et nullement suaves ? C'est pourquoi, si l'on considère qu'en cela réside une raison du laid, c'est qu'une raison du beau doit se trouver dans la tendresse, la douceur et l'heureux équilibre du froid et du chaud : par le toucher, en effet, les hommes connaissent dans le tangible même une cause du beau puisqu'ils perçoivent la suavité, la douceur, la tendresse de la chair que les animaux ne perçoivent absolument pas chez leurs femelles. Les jeunes filles elles-mêmes sont encore pour nous un argument, elles

⁵² COLONNA 1994, 80-81.

⁵³ NIFO 2003, 84.

⁵⁴ ZERNER 1977, 9.

qui se frictionnent par des bains, s'adoucissent et se lavent ; et, comme nous l'avons dit, elles ne le feraient pas si elles ne pensaient pas paraître ainsi plus belles, plus tendres que les plumes du cygne et que le lait caillé, comme Ovide décrit Galatée. Disons donc, contre les platoniciens, mais suivant les péripatéticiens, que l'aspect du beau est porté à l'âme non seulement par la vue ou par l'ouïe, mais aussi par le toucher et l'odorat. Si l'on distingue véritablement une cause du beau dans l'olfactif et le tangible, on ne la distingue pas véritablement par le goût si ce n'est là où le toucher s'y ajoute : en effet, puisque, par les baisers, nous goûtons une certaine douceur sur les lèvres, la langue et la bouche, l'aspect du beau est aussi perçu par le goût. Arrêtons ici notre propos sur les préparations⁵⁵.

L'intégration d'une dimension physique et féconde, de plus en plus présente dans les traités sur l'amour au cours du premier tiers du Cinquecento, nous amène à réfléchir aux convergences même implicites de ces idées avec le cadre matrimonial. Bien que les connexions entre l'amour, le mariage et la procréation ne soient pas explicitement affirmées chez Agostino Nifo, Pietro Bembo (*Gli Asolani*, 1505, deuxième édition 1530) et Castiglione (*Il libro del Cortegiano*, 1528), il y a pour le moins chez ces auteurs une coprésence de thématiques qui s'opposent aux théories dualistes de Marsile Ficin. Elles reflètent d'une certaine manière une aspiration réelle à un amour entre homme et femme, le concours des cinq sens comme chemin vers la beauté et la vérité, l'égalité de l'homme et de la femme dans l'expérience de l'amour⁵⁶. Enfin, Nifo, Bembo et Castiglione concluent à la supériorité de l'amour de Dieu.

L'idée de l'égalité ou de la complémentarité de l'homme et de la femme se fait sentir jusque dans les théories sur la génération physique. À cet égard, Castiglione se réfère aussi bien à la mythologie gréco-romaine qu'à la tradition judéo-chrétienne :

C'est pourquoi, par le moyen de cette union du mâle et de la femelle, elle produit des enfants, qui rendent les bienfaits reçus dans leur enfance à leurs parents quand ils sont devenus vieux, puisqu'ils les nourrissent, puis les renouvellent en engendrant eux aussi d'autres enfants, dont ils attendent de recevoir dans leur vieillesse ce que, étant jeunes, ils ont donné à leurs parents ; c'est par là que la nature, tournant en quelque sorte en cercle, accomplit un mouvement éternel et de cette manière donne l'immortalité aux êtres mortels. Puisque la femme est pour cela aussi nécessaire que l'homme, je ne vois pas pourquoi l'une serait faite par hasard plutôt que l'autre. [...] Car, de même que du corps et de l'âme résulte un composé plus noble que ses parties, qui est l'homme, de même, de l'union du mâle et de la femelle résulte un composé qui conserve l'espèce humaine, sans lequel les parties seraient détruites. C'est pourquoi le mâle et la femelle sont par nature toujours ensemble, et ne peuvent être l'un sans l'autre ; ainsi ne doit pas être appelé mâle celui qui n'a pas une femelle, selon la définition de l'un et de l'autre, ni femelle celle qui n'a pas un mâle. Et puisqu'un sexe seul montre une imperfection, les anciens théologiens attribuent l'un et l'autre à Dieu ; de là vient qu'Orphée disait que Jupiter était mâle et femelle, et on lit dans l'Écriture sainte que Dieu fit les hommes mâle et femelle à sa ressemblance, et souvent les poètes, quand ils parlent des dieux, confondent le sexe⁵⁷.

⁵⁵ NIFO 2003, 84-86.

⁵⁶ NIFO 2003, LXXXI-LXXXV.

⁵⁷ « Perciò col mezzo di questa compagnia di maschio e di femina produce i figliuoli, i quali rendono i benefìci ricevuti in puerizia ai padri già vecchi, perché gli nutriscono, poi gli rinovano col generar essi ancor altri figliuoli, dai quali aspettano in vecchiezza ricever quello, che essendo giovani ai padri hanno prestato; onde la natura, quasi tornando in circolo, adempie la eternità ed in tal modo dona la immortalità ai mortali. Essendo adunque a questo tanto necessaria la donna quanto l'omo, non vedo per qual causa l'una sia fatta a caso più che l'altro. [...] perché come del corpo e dell'anima risulta un composito più nobile che le sue parti, che è l'omo, così della compagnia di maschio e di femina risulta un composito conservativo della specie umana, senza il quale le parti si distruiiano. E però maschio e femina da natura son sempre insieme, né po esser l'un senza l'altro; così quello non si dee chiamar maschio che non ha la femina, secondo la diffinitione dell'uno e dell'altro; né femina quella che non ha maschio. E perché un sesso solo dimostra imperfezione, attribuiscono gli antichi teologi l'uno e l'altro a Dio: onde Orfeo disse che Iove era maschio e femina; e leggesi nella Sacra Scrittura che Dio formò gli omini maschio e femina a sua similitudine, e spesso i poeti, parlando dei dèi, confondono il sesso. » (3, XIV) CASTIGLIONE 1998, 272-273. Tr. fr. : CASTIGLIONE 1991, 245-246.

Adam et Ève apparaissent donc comme le prototype de l'union entre homme et femme. Dans un article sur l'amour et le mariage à la Renaissance, Alain Michel affirme que « la tradition chrétienne rappelait que le principe même de toute vie conjugale réside dans le mariage avec Dieu de chaque âme, qui est aussi l'Église »⁵⁸. Cette tradition rend possible une double lecture des *Amori* de Corrège. Non seulement l'union de l'âme avec Dieu, mais aussi l'union des époux sous un regard transcendant, le regard de Dieu. Plus encore, puisque le mariage est un sacrement dans le régime catholique, il devient à son tour un signe efficace de l'amour divin. Jean-Louis Flandrin note cependant que « l'attrait amoureux dans ce qu'il a d'irrationnel est lui-même condamné » par l'Église jusqu'au XIX^e siècle⁵⁹. En même temps, Flandrin reconnaît chez Thomas d'Aquin et d'autres une sensibilité bien réelle pour l'amour dans le mariage⁶⁰. Bien que, comme le fait encore remarquer Flandrin, ces « notations restèrent apparemment sans résonnance dans l'Église », la présence d'autant de *Vénus* dans les chambres nuptiales de la Renaissance peut être interprétée comme un signe tangible d'encouragement à l'amour tant spirituel que physique des époux⁶¹. Au vu de l'augmentation des sources visuelles de grand format, parmi lesquelles figurent désormais, outre les *cassoni*, les *spalliere* et les *Vénus*, les cycles de peintures profanes commandés dans des contextes dynastiques, de Mantegna à Titien en passant par Corrège, il semble que l'amour, toujours au service du lien conjugal et de la procréation, ait pris de plus en plus d'importance au début du Cinquecento.

⁵⁸ MICHEL 1993, 48.

⁵⁹ « Jamais, au Moyen Âge, l'amour n'est une fin légitime de l'étreinte conjugale. Rendre le dû à sa partie et vouloir procréer sont les deux seuls motifs valables de l'accouplement. On y ajoute tardivement le souci "d'éviter l'incontinence", et, en dehors de ces trois raisons, il ne peut y avoir que recherche du plaisir, c'est-à-dire adultère. Voilà pendant des siècles la problématique "chrétienne" des relations conjugales. » FLANDRIN 1981, 105-106.

⁶⁰ FLANDRIN 1981, 106-107.

⁶¹ Cf. chapitre V.

Revenons encore à notre *Léda* au regard de la théorie de l'art (fig. 49). Le *De pictura* d'Alberti (1435) est assez perceptible dans ce *quadro*, puisqu'il s'agit d'une *historia* composée de huit figures, neuf si l'on compte Jupiter en forme de cygne. Le traité avait été écrit avec une dédicace « À Gian Francesco. Très illustre prince de Mantoue » (« AD JOHANNEM FRANCISCUM ILLUSTRISSIMUM PRINCIPEM MANTUANUM »)⁶². Corrège est d'autant plus marqué par les théories d'Alberti qu'il était un élève de Mantegna, qui avait lui-même beaucoup travaillé pour la cour de Mantoue. En plus de l'insertion d'un « admoniteur »⁶³, et même de deux, dont nous avons vu qu'ils avaient une grande valeur autoréférentielle et affective, l'œuvre présente une belle *varietas* : certaines figures sont assises, d'autres debout, la plupart sont nues, certaines sont habillées. Cette *varietas* est un élément essentiel de l'*historia* albertinienne, qui apparaît clairement dans un passage sur le mouvement des membres, après l'évocation théorique de l'« admoniteur » :

Mais nous autres peintres qui voulons représenter les affections de l'âme par les mouvements des membres, mettons de côté toute autre discussion et ne nous consacrons qu'à ce mouvement que l'on dit accompli lorsqu'il y a eu changement de lieu. Toute chose qui change de lieu peut se mouvoir selon sept directions : vers le haut, vers le bas, vers la droite, vers la gauche, en s'éloignant de nous, en se rapprochant de nous. Quant au septième mode de mouvement, il s'effectue en sens giratoire. Je désire donc que tous ces mouvements soient dans la peinture. Qu'il y ait quelques corps qui se dirigent vers nous, que d'autres s'éloignent, à droite ou à gauche. Puis que de ces mêmes corps quelques parties s'exposent face à ceux qui regardent, que d'autres reculent, que les unes s'élèvent en l'air, que d'autres tendent vers le bas (I, 43)⁶⁴.

Les « sept directions » sont présentes chez Corrège. Tout est en mouvement dans cette peinture. Vers le

⁶² ALBERTI 2004, 40-41.

⁶³ ALBERTI 2004, 149.

⁶⁴ ALBERTI 2004, 153.

haut (la tête et le regard d'une nymphe sur un cygne qui s'éloigne), vers le bas (l'autre nymphe qui regarde un cygne qui s'approche d'elle), vers la droite (Léda et la nymphe qui se rhabille), vers la gauche (le cygne-Jupiter), en s'éloignant de nous (la nymphe tout à droite). Malgré la transposition picturale des notions codifiées d'*historia* et de *varietas*, le tableau est structuré dans une certaine frontalité, dans laquelle, toutes proportions gardées, l'idée de « triptyque » semble subsister. Au centre, Léda et le cygne. À gauche, le volet musical avec Éros et les *putti*. À droite, les nymphes qui marquent les temps successifs de l'histoire. Le tout dans un même espace figuratif, le *quadro*. Cette tripartition est, outre la musique, un autre élément commun avec le *Parnasse* de Mantegna pour Isabella d'Este (fig. 8). De plus, la tête de Léda semble vouloir défier les écrits d'Alberti, précisément à l'endroit où l'auteur exprime une mise en garde :

D'autre part, j'ai remarqué que quel que soit le côté où elle se tourne, les mouvements de la tête ne sont presque jamais tels qu'une partie du reste du corps fasse défaut en dessous d'elle, pour gouverner son énorme poids ; ou bien alors, un membre se tend du côté opposé, comme un balancier, pour faire contrepoids. Nous voyons la même chose quand un homme soutient un poids à bout de bras : il campe solidement sur un pied, comme l'axe d'une balance, tandis que l'autre partie du corps donne l'équilibre par contrepoids. J'ai compris aussi que la tête de celui qui se tient debout ne peut se renverser au-delà du point où les yeux voient le milieu du ciel et qu'elle ne peut se tourner sur le côté au-delà du point où le menton touche l'épaule ; quant à cette partie du corps où nous mettons une ceinture, presque jamais nous ne pouvons la tourner de manière à tenir l'épaule au-dessus du nombril sur une ligne droite (I, 43)⁶⁵.

Chez Corrège, le motif du baiser et le thème de l'extase amoureuse justifient d'une certaine manière ces transgressions. Or, à en croire Marsile Ficini, c'est justement l'amour qui sous-tend l'efficacité de l'art :

Reste après cela à expliquer comment l'Amour est le maître et le guide de tous les arts. Nous comprendrons qu'il est le maître des arts pour peu que nous observions qu'on n'a jamais pu découvrir ou apprendre un art quelconque sans y être stimulé par le plaisir de la recherche et par le désir de l'invention, ni sans que le maître chérisse ses élèves et que les élèves aient de sa science une ardente soif. Il mérite en outre le nom de guide car pour exécuter soigneusement une œuvre et la porter à sa perfection il faut aimer au plus haut point les œuvres d'art et ceux qui les font. S'ajoute que dans chaque art les artistes ne cherchent et ne cultivent rien d'autre que l'amour⁶⁶.

Avec les *Amori di Giove*, on assiste à une surenchère de cette idée d'amour que l'artiste insuffle aux œuvres, dans la mesure où le motif représenté s'inscrit précisément dans une thématique d'amour.

Résumons enfin les quelques points communs entre la *Léda* de Corrège et le *Parnasse* de Mantegna (fig. 8). Tout d'abord, les formats des deux toiles sont très similaires. La *Léda* mesure 152 x 191 cm, le *Parnasse* 159 x 192 cm, y compris les agrandissements de 12 cm dans la partie supérieure et de 5 cm de chaque côté. Il y a aussi une thématique commune de l'amour et de la musique (lyre/cithare), du rythme (muses/nymphe) et une composition analogue, chaque peinture s'étendant sur trois pans et présentant une certaine frontalité. À gauche la musique, au centre l'union plus ou moins sublimée de deux êtres (Mars et Vénus/Léda et Jupiter) et à droite l'idée de « couple » (Mercure et Pégase ailé/nymphe avec cygne). Chez Mantegna, un *putto* pointe sur Vulcain. Chez Corrège, les deux *putti* eux-mêmes semblent incarner la dimension physique de l'amour avec leur corne. Au premier plan de *Léda*, l'eau se déploie déjà, tandis qu'au sein du *Parnasse*, les sillons creux de la terre se préparent à la source de l'Hélicon, une fois que Pégase aura donné son coup de sabot. Ces parallèles sont dus au même ancrage culturel, familial et dynastique, mais il y a bien sûr aussi des déplacements et

⁶⁵ ALBERTI 2004, 153-157.

⁶⁶ FICINI 2002, 56-58.

des développements de Mantegna à Corrège, et d'un cycle de peinture à l'autre. Les accents stylistiques et iconographiques diffèrent, notamment par l'ouverture à une plus grande sensualité chez Corrège pour Federico II Gonzaga. Ces divergences proviennent bien sûr du style personnel de Corrège, artiste canonique de la *Terza Maniera*, mais aussi d'une conception charnelle de l'amour peut-être plus éclatante. Le fait que, dans le cas des *Amori*, le commanditaire soit un homme semble être également déterminant. La thématisation de la musique, et de l'ouïe, demeure, mais Corrège accorde en outre une place de choix au goût, à l'odorat et au toucher. Pour mieux saisir le passage des œuvres peintes pour le *studiolo* d'Isabella d'Este à celles pour son fils Federico, il convient de citer un autre corpus d'œuvres, les *Bacchanales* de Bellini/Tiziano (1514-1524) pour Alfonso d'Este à Ferrare, le frère d'Isabella. Peut-être y avait-il une forme d'émulation entre Federico et son oncle⁶⁷. Ce n'est pas un hasard, en effet, si le programme iconographique des *Bacchanales*, un cycle lui-même marqué par des intérêts dynastiques⁶⁸, a été composé par Mario Equicola, secrétaire d'Isabella d'Este et maître d'Agostino Nifo, l'auteur du traité si pertinent pour comprendre quelque enjeu plus profond de la poétique de notre *Léda*.

⁶⁷ Pour ces émulations, cf. notamment : BARKAN 1986, 171-206.

⁶⁸ COLANTUONO 2010.

CHAPITRE VII

IO

Vue de dos, Io est assise sur un monticule de terre et s'abandonne au ravissement de Jupiter transformé en nuée (fig. 54)¹. Un drapé blanc aux plis anguleux, rendus par de petites ombres concises, s'étend entre la silhouette élégante et le socle brut. Les membres de cette belle figure se meuvent dans des directions opposées. Certains raccourcis audacieux vont si loin qu'ils défient la frontière esthétique de l'œuvre. Le talon gauche, par exemple, semble, de biais et en contre-jour, envahir l'espace du « spectateur ». La vue de dos et la position de cette jambe se réfèrent à des prototypes existants². Le bras droit plonge de manière époustouflante vers la brume, tandis que le bras gauche embrasse cette même brume. Le pied droit pointe vers la gauche, tandis que la tête renversée dans une pose extatique, proche de l'évanouissement³, nous fait ressentir l'apogée de la jouissance. La position des reins, qui s'appuient partiellement sur un deuxième amas de terre comportant quelques herbes, confère au torse une diagonale ascendante. La draperie tombante entre dans une dialectique formelle avec la jambe gauche. Les plis se glissent sous l'aisselle droite de Io et font pendant au fragment de la nuée sur le côté gauche, délimité par l'étreinte mutuelle des deux amants. Le caractère anthropomorphe du nuage, un visage et une main, se concrétise par le toucher de la figure féminine. Les deux êtres, Io et Jupiter, ne font plus qu'un. En bas à droite de l'image, on peut voir une jarre enfouie dans la masse de terre, encadrée par une racine, ainsi que la tête d'un cervidé qui s'abreuve à une source au premier plan. À gauche, quelques fines branches d'un jeune chêne poussent du bas vers le haut, partiellement visibles à travers les nuages, jusqu'à ce qu'elles soient coupées par le bord supérieur de l'image. Il y a ici

¹ Sur l'*Io* de Jupiter : VERHEYEN 1966 ; KNAUER 1970 ; GOULD 1976, 275-276 ; ZERNER/QUINTAVALLE 1977, no 79 ; FREEDMAN 1988 ; OBERHUBER 1989, 182 ; BAROLSKY 1993 ; EKSERDJIAN 1997, 284-286 ; FABIANSKI 2000, 73-84 ; MONDUCCI 2004, 218-221 ; RICCÒMINI 2005, 128-129 ; ADANI 2007, 170-171 ; CAT. Expo. *Correggio e l'Antico* 2008, 25.

² Par exemple : Agostino Musi, Agostino Veneziano, Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, *Femme assise près d'un vase*, in : *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, p. 147 ; Marcantonio Raimondi d'après Raphaël, *Éros et les trois Grâces*, in : *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, p. 39 ; *Ara Grimani*, Venise, Museo Archeologico.

³ Sur la représentation du corps en extase : CLARK 1998, 85-138, ici 117-120.



Fig. 54. Corrège, *Io*, vers 1530-1532, huile sur toile, 163,5 × 70,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

un enchevêtrement visuel tellement abouti, puissant et en même temps harmonieux, que les défis de l'œuvre vont bien au-delà d'une quelconque identification iconographique. La simplicité apparente de la composition est le résultat d'une riche condensation sémantique.

« Mon âme a soif de Dieu »

Soulignons une fois de plus l'originalité de l'œuvre, mais aussi le caractère exceptionnel de la représentation de Jupiter sous forme de nuage par rapport à une tradition iconographique pratiquement inexistante à la Renaissance⁴. Un retour aux *Métamorphoses* d'Ovide s'impose :

Seul l'Inachus est absent ; retiré au fond de son antre, il grossit ses eaux de ses larmes ; l'infortuné pleure Io, sa fille, comme s'il l'eût perdue ; il ne sait si elle vit encore ou si elle est chez les mânes ; mais, ne la trouvant nulle part, il croit qu'elle n'est nulle part et il craint pour elle le pire destin. Jupiter, l'ayant vue revenir du fleuve paternel, lui avait dit : « O vierge digne de Jupiter, toi dont la couche fera de celui qui t'aimera, quel qu'il soit, un bienheureux, viens sous les grands ombrages de ces bois (et il lui avait montré les ombrages des bois), tandis que le soleil est brûlant et qu'il atteint le sommet de son orbite à moitié parcourue. Si tu crains de pénétrer seule dans les repaires des bêtes sauvages, un dieu est là pour te protéger ; avec lui tu pourras en toute sûreté avancer jusqu'au fond des bois ; et il ne sort pas de la plèbe des dieux ; c'est moi qui tiens dans ma main puissante le sceptre du ciel, moi qui lance la foudre rapide. Ne me fuis pas. » Elle fuyait en effet ; déjà elle avait dépassé les pâturages de Lerne et les campagnes boisées du Lycée, quand le dieu enveloppa au loin la terre dans une nuée ténébreuse ; il arrêta la fuite de la nymphe et lui ravit l'honneur (I, 583-600)⁵.

Le fleuve paternel Inachus ainsi que les profondeurs et la pénombre de la forêt sont thématiques avec une grande intensité. On se trouve devant un lieu troublant où vivent toutes sortes d'animaux sauvages. Malgré sa fuite effrénée, Io est finalement rattrapée par Jupiter qui lui « ravit l'honneur ». Chez Corrège, la grande nouveauté dans la transformation du texte à l'image réside dans la représentation d'un Jupiter qui se forme lui-même à partir de la nuée, et dans une forme de sublimation du rapt.

Comment comprendre la présence d'un cervidé ? Il y a plusieurs indices qui appellent à différents niveaux d'interprétation. Rappelons tout d'abord le symbolisme chrétien du cerf⁶. Traditionnellement associé à saint Hubert et saint Eustache, le cerf fait référence à la manifestation du Christ⁷. Cependant, entre Io et saint Eustache, les impulsions sont opposées. Alors que Io est poursuivie, Eustache est attiré. Mais dans les deux cas, « l'élue » pénètre dans une forêt. Dans la *Légende dorée*, le Christ utilise d'ailleurs la métaphore du chasseur chassé : « et c'est pourquoi je suis venu, afin de te faire la chasse, par l'entremise de ce cerf à qui tu fais la chasse ». Le cerf symbolise donc à la fois le Christ et le chrétien, la « révélation divine » et l'âme qui a soif de Dieu. Le psaume 42 (41) témoigne du fort ancrage de cette analogie dans la Bible⁸ :

⁶ Sur les symboliques chrétiennes du cerf : CHEVALIER/GHEERBRANT 1982, 195-198 ; PASTOUREAU 2011, 66-68.

⁷ Cf. par exemple dans la *Légende Dorée*, 1261-1266 : « Un jour, étant à la chasse, il rencontra un troupeau de cerfs, parmi lesquels s'en trouvait un plus grand et plus beau que les autres, et qui, dès qu'il aperçut les chasseurs, se sépara de ses compagnons pour s'enfoncer dans le bois. Aussitôt Placide se mit à le poursuivre ; mais, après une longue course, le cerf grimpa sur un rocher ; et Placide, arrêté au pied du rocher, songeait aux moyens de l'atteindre. Et comme il observait avec attention le cerf, il vit briller entre ses cornes une grande croix avec l'image de Notre-Seigneur. Et Dieu, parlant par la bouche du cerf, comme jadis par celle de l'âne de Balaam, lui dit : "Placide, pourquoi me persécutes-tu ? C'est par faveur pour toi que je te suis apparu sous cette forme ; et je suis le Christ, que tu sers sans le connaître." » VORAGINE 1998, 524-525. En peinture, cf. par exemple : Pisanello, *La Vision de saint Eustache*, vers 1438-1442, tempera sur bois, 54,8 x 65,5 cm, Londres, The National Gallery. Sur la Vision de Saint Eustache de Pisanello : CAT. Expo. Pisanello 2001, 156-189.

⁸ Cette idée de soif d'une divinité réapparaît d'ailleurs dans l'Épilogue de l'Apocalypse : « L'Esprit et l'Épouse disent : "Viens !" Que celui qui entend dise : "Viens !" Et que l'homme assoiffé s'approche, que l'homme de désir reçoive l'eau de la vie, gratuitement. » (Ap, 22, 17).

⁴ RAGER 1998, 389. Pour un recensement plus exhaustif d'images et de sources : <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/giove-ed-io/immagini/>.

⁵ OVIDE 1985, 27-28.

Comme languit une biche
Après les eaux vives,
Ainsi languit mon âme
Vers toi, mon Dieu.
Mon âme a soif de Dieu,
Du Dieu vivant;
Quand irai-je et verrai-je
La face de Dieu? [...] (Ps 42, 1-3)

Le motif d'un animal qui s'abreuve à la source fait également partie du récit de Io dans les *Métamorphoses* d'Ovide, où, transformée en génisse, elle retourne auprès de son père sur les rives de l'Inachus :

Elle se dirigea vers les rives où elle avait coutume de jouer, les rives de l'Inachus ; quand elle aperçut dans l'eau ses cornes nouvelles, prise de terreur, éperdue, elle recula, se fuyant elle-même. Les Naïades ignorent et l'Inachus ignore aussi qui elle est ; mais elle, elle suit son père, elle suit ses sœurs, elle se laisse toucher et s'offre à leur admiration. Le vieil Inachus a cueilli des herbes, qu'il lui tend ; elle lèche les mains de son père, elle en baise les paumes et ne peut retenir ses larmes ; si les paroles pouvaient lui venir, elle demanderait du secours, elle dirait son nom et ses malheurs. À défaut de paroles, des lettres, que son pied a tracées dans la poussière, ont révélé le triste secret de sa métamorphose : « Malheureux que je suis ! » s'écrie l'Inachus, son père, et il se suspend aux cornes et au cou de la blanche génisse, qu'il entend gémir. « Malheureux que je suis ! » répète-t-il. « Es-tu bien ma fille, que j'ai cherchée par toute la terre ? [...] C'est maintenant dans un troupeau que tu dois avoir un époux, dans un troupeau que tu dois avoir un fils. Et la mort ne peut pas me délivrer de si grands chagrins ; pour mon malheur je suis un dieu ; la porte du trépas, qui m'est fermée, me condamne à un deuil éternellement prolongé » (I, 635-663)⁹.

Qu'elle soit mythologique, philosophique ou allégorique, la contemplation jupitérienne, divine, chez Corrège est aussi une vision d'amour, à la fois physique et spirituel, de la jouissance à l'extase. Dans le motif du baiser, l'idée de

« *morte di baccio* » se concrétise à nouveau¹⁰. Mais si la tête de Io se renverse au moment de son union avec Jupiter, elle garde les yeux ouverts. Ce type de représentation donne matière à réflexion. L'extase peut être suggérée de différentes manières. La *Léda* de Michel-Ange, par exemple, se penche en avant, les yeux fermés, pour exprimer l'idée sous-jacente d'un sommeil profond. En revanche, la *Léda* de Corrège est éveillée et souriante, avec un cou arqué sur le côté, dans le prolongement du cou du cygne. L'*Io* de Corrège a pour sa part la tête inclinée vers l'arrière, fidèle aux représentations canoniques de l'extase dans l'Antiquité¹¹, mais cet état second de la figure corrégiennne s'accompagne d'un rendu charnel bien particulier du corps. L'insertion de la nymphe dans un paysage, ancrée dans la terre et enveloppée de nuages, contribue à l'interaction entre le sens du toucher et le sens de la vue, et à l'interpénétration du sensible et du transcendant, de la fertilité, quelle qu'elle soit, et de l'extase.

Cette synthèse harmonieuse réalisée par Corrège peut être en partie éclairée par un exemple antérieur, une vignette de l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), dans laquelle le « lecteur-spectateur » peut observer l'union entre Polia et Poliphile, « celui qui aime Polia » (fig. 55). Ils s'enlacent et s'embrassent avec une grande intensité. Ce n'est pas seulement une union tactile, mais aussi spirituelle, où l'âme de l'un passe dans l'autre et vice versa, comme le décrit Pietro Bembo dans le *Libro del Cortegiano* de Castiglione :

Ainsi la dame, pour complaire à son amant [...] peut aussi raisonnablement et sans encourir de blâme aller jusqu'au baiser, ce qui dans l'amour sensuel, selon les règles du seigneur Magnifique, n'est pas permis ; car le baiser étant une conjonction et du corps et de l'âme, il y a danger que l'amant sensuel ne penche plutôt du côté du corps que de celui de l'âme, mais l'amant raisonnable sait que, malgré le fait que la bouche est une partie du corps, elle permet de sortir aux paroles qui sont les interprètes de l'âme, et à ce souffle intérieur que l'on appelle aussi âme. [...] C'est pourquoi tous les chastes

⁹ OVIDE 1985, 29-30.

¹⁰ Cf. chapitre VI.

¹¹ CLARK 1998, II, 85-138.

amoureux désirent le baiser comme une conjonction de l'âme, et c'est pourquoi Platon, le divin amoureux, dit qu'en embrassant, l'âme lui vient aux lèvres pour sortir de son corps. Et c'est parce que la séparation de l'âme des choses sensibles et son union totale aux choses intelligibles peut être symbolisée par le baiser, que Salomon dit dans son divin livre du Cantique : « Qu'il me baise du baiser de sa bouche », pour monter le désir qu'il avait que son âme fût ravie par l'amour divin vers la contemplation de la beauté céleste, de telle manière qu'en se joignant intimement à celle-ci, elle abandonnât le corps »¹².



Fig. 55. Poliphile et Polia s'unissent dans le temple, in : Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Aldo Manuzio, 1499.

¹² « [...] però la donna, per compiacere il suo amante bono [...] po venir ancor ragionevolmente senza biasimo insin al bacio, il che nell'amor sensuale, secondo le regule del signor Magnifico, non è licito; perché, per esser il bacio congiungimento e del corpo e dell'anima, pericolo è che l'amante sensuale non inclini più alla parte del corpo che a quella dell'anima, ma l'amante razionale conosce che, ancora che la bocca sia parte del corpo, nientedimeno per quella si dà esito alle parole che sono interpreti dell'anima, ed a quello intrinseco anelito che si chiama pur esso ancor anima; [...] per questo tutti gli innamorati casti desiderano il bacio, come congiungimento d'anima; e però il divinamente innamorato Platone dice che baciando vengnelli l'anima ai labri per uscir del corpo. E perché il separarsi l'anima dalle cose sensibili e totalmente unirsi alle intelligibili, si po denotar per lo bacio, dice Salomone nel suo divino libro della Cantica: « Bascimi col bacio della sua bocca », per dimostrar desiderio che l'anima sua sia rapita dall'amor divino alla contemplation della bellezza celeste di tal modo, che unendosi intimamente a quella abbandoni il corpo. » (4, LXIV) CASTIGLIONE 1998, 429-430. Tr. fr. : CASTIGLIONE 1991, 394-395.

Malgré le fond néoplatonicien qui subsiste dans l'idéal d'une séparation entre l'âme et le corps, Bembo accorde une place importante aux sens. Il mentionne la possibilité de « toucher la main » de l'être aimé et prône le baiser comme union privilégiée. Il cite même le *Cantique des Cantiques* pour mettre en évidence la coalescence entre le baiser humain et le baiser divin, entre le désir d'union des amants et la communion mystique de l'homme avec Dieu¹³. Contrairement au « baiser » de Corrège et à celui que l'on peut voir sur certains bas-reliefs antiques, par ex. *Amour et Psyché*¹⁴, Polia et Philiphile sont habillés, les plis exprimant visuellement le pathos intérieur des deux personnages. Le rendu corrégien, aux cheveux et tissus en guise de « parerga », participe des déplacements inhérents à la survivance au Cinquecento du même *pathos* propre au Quattrocento, mais l'extrême sensualité qui émane du corps nu de Io fait du tableau de Corrège une œuvre érotique destinée à dynamiser les puissances prolifiques de l'homme, et donc aussi de la femme, d'autant plus qu'à l'époque, on estimait que l'orgasme féminin était nécessaire à la conception de beaux enfants¹⁵. Ainsi, sans nécessairement contenir un *putto* idéal à reproduire dans l'imagination, les puissances érotiques de l'œuvre pouvaient également contribuer à l'émergence de la beauté. Il s'agit là d'une expression visuelle de l'Éros, qui agit à la fois comme stimulant et comme producteur de beauté. La polysémie de l'art fait cependant que les dimensions érotiques de l'œuvre d'art n'excluent pas d'autres niveaux d'interprétation, y compris religieux.

Le rendu visuel du regard extatique, quasi-mystique, de *Io* doit par exemple beaucoup à l'iconographie chrétienne. À cet égard, la *Sainte Cécile* de Raphaël

¹³ Pour les sources textuelles sur les deux morts : WIND 1992, 169 et suiv. (Platon, *Phédon*, 61e-68a ; Macrobe, *In Somnium Scipionis*, I, XIII etc.). À un niveau chrétien, ce désir d'union avec Dieu est présent dans *Io* sous la forme d'un cervidé. Cf. aussi : PICO DELLA MIRANDOLA, dans son *Commento sopra una canzona de amore*, sur la morte di bacio, in : *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno, e scritti vari*, ed. Eugenio Garin, Florence, 1042, 577. Cité d'après : PERELLA 1969, 170.

¹⁴ *Ara Grimani*, Venise, Museo Archeologico, in : FREEDMAN 1988, p. 102, fig. 88.

¹⁵ GOFFEN 1997, 153 ; FLANDRIN 1985, 119.

a probablement laissé une empreinte indélébile sur Corrège¹⁶. Dans ce tableau d'autel, une dialectique se forme entre la musique terrestre et la musique divine des anges. Le visage et le regard de la sainte établissent pour nous le lien avec le registre supérieur. Pour saisir la portée de ce dispositif au Cinquecento, citons une description de Vasari :

Lorenzo Pucci, cardinal des Quatre-Saints-Couronnés, lorsqu'il fut nommé Grand Pénitencier, obtint de Raphaël un tableau pour San Giovanni al Monte de Bologne : il orne maintenant la chapelle funéraire de la Bienheureuse Elena dall'Olio. Les mains expertes de Raphaël y expriment la force de la grâce unie à l'art. Sainte Cécile écoute dans un ravissement profond un chœur d'anges dans le ciel ; subjugué par l'harmonie, son visage reflète les transports de l'extase. [...] En vérité les œuvres des autres peuvent s'appeler des peintures, mais celles de Raphaël, c'est la vie même ; la chair palpite, on sent le souffle et le pouls qui bat dans ces figures dont l'animation même est perceptible. Cette œuvre mit le comble à son renom¹⁷.

Le visage de la sainte est décrit avec une grande pertinence comme le reflet des transports extatiques de l'âme. Les pouvoirs de cette œuvre, « vivante », « divine » et « extraordinaire », étaient si grands que Francesco Francia, en la voyant, a fini par mourir *stricto*

*sensu*¹⁸. Cette légende, bien qu'incertaine, témoigne du rayonnement de l'œuvre sur les artistes du nord de l'Italie et donc sur Corrège. Dans sa grande fresque de l'Assomption (1526-1528)¹⁹, Corrège a eu l'occasion de méditer sur la représentation d'une vision divine, voire d'une extase. Il utilise pour cela ses propres stratégies de composition et représente la Vierge Marie portée corps et âme par des anges vers la lumière divine pour atteindre la vision béatifique (fig. 56). Elle ouvre ses bras et lève son visage, comme Io, et est entourée de nombreuses figures de saints et de *putti*. Parmi eux se trouvent deux têtes de *putti* aux pieds de la mère de Dieu, l'une couleur chair et l'autre faite de flocons de nuages. Ce détail du nuage anthropomorphe dans la voûte symbolise d'une certaine manière les transgressions des différents niveaux de réalité et en même temps la continuité entre la sphère terrestre et la sphère céleste. C'est aussi pour nous l'indice d'une grande perméabilité entre les images sacrées et les images profanes. Bien sûr, entre l'Assomption de la Vierge et l'extase de Io, il y a des contrastes et des différences irréductibles dans l'identification iconographique, sacrée versus profane, et dans l'élan : une montée vers Dieu versus une descente d'un dieu vers une mortelle. Mais la grande majorité des œuvres de Corrège étaient chrétiennes, et bien que cela puisse surprendre à première vue, l'*Io* et les *Amour de Jupiter* en général sont de facto marqués par la sensibilité d'un artiste qui toute sa vie a peint des thèmes religieux. Comme l'a observé Henri Zerner en citant un article de Leo Steinberg²⁰, « la sexualité pouvait servir de métaphore à la vie spirituelle et à l'expérience mystique qui avaient du mal à s'exprimer de façon directe »²¹. La métaphore à la fois nuptiale et sensuelle que l'on trouve dans un sermon de saint Bernardin de Sienne, « Des grâces admirables de la Bienheureuse Vierge » – sermon 51, 3, était parfaitement courante :

¹⁶ Raphaël, *Sainte Cécile*, 1514, huile sur bois transposée sur toile, 238 × 150 cm, Bologne, Pinacoteca Nazionale. Sur la *Sainte Cécile* de Raphaël : ARASSE 2003b ; OBERHUBER 1999, 211-216.

¹⁷ « Dopo essendo stato creato Lorenzo Pucci, cardinale si Santi quattro, sommo penitenziere, ebbe grazia con esso che egli facesse per San Giovanni in Monte di Bologna una tavola, la quale è oggi locata nella capella, dove è il corpo della beata Elena da l'Olio, nella quale opera mostrò quanto la grazia nelle delicatissime mani di Raffaello potesse insieme con l'arte. Evvi una Santa Cecilia che, da un coro in cielo d'Angeli abbagliata, sta a udire il suono, tutta data in preda alla armonia, e si vede nella sua testa quella astrazione che si vede nel vivo di coloro che sono in estasi; [...] E nel vero che l'altre pitture, pitture nominare si possono, ma quelle di Raffaello cose vive : perché trema la carne, vedesi lo spirito, battono i sensi alle figure sue e vivacità viva vi si scorge; per il che questo li diede, oltre le lodi, che aveva più nome assai. » VASARI 2009, 629-630. Tr. fr. : VASARI 2005, V, 211. « PINGANT SOLA ALII REFERANTQUE COLORIBUS ORA : / CAECILIAE OS RAPHAEL ATQUE ANIMUM EXPLICUIT » VASARI 2005, V, 236, note 100. Tr. fr. : « Que d'autres peignent avec des couleurs de simples visages ! Raphaël a fait paraître Cécile, son visage et son âme. » VASARI 2005, V, 211.

¹⁸ VASARI 2009, 526-527. Tr. fr. : VASARI 2005, IV, 349.

¹⁹ Sur l'Assomption de Corrège : ZERNER/QUINTAVALLE 1977, no 68-69 ; EKSERDJIAN 1997, 241-263 ; MONDUCCI 2004, 180-189.

²⁰ STEINBERG 1970.

²¹ ZERNER 1980, 89-90.



Fig. 56. Corrège, *Assomption de la Vierge* (détail), 1526-1528. Fresque de la coupole, Parme, Cathédrale.

Parfois, on fait l'expérience d'une très douce ferveur crucifiante; parfois, des larmes amoureuses couleront du fait de l'admirable ivresse de l'esprit; parfois, des voix merveilleuses s'échappent du cœur dans son languissement; on se tient aussi dans un certain sommeil spirituel, alors que le corps ne dort pas, on s'abstrait en quelque sorte de la conscience [mens]; de plus parfois, alors que les sens intellectuels se sont en partie retirés d'eux-mêmes, et que l'âme est en quelque sorte séparée du corps à cause d'un objet spirituel; parfois aussi, l'être humain tout entier est élevé dans une extase, puisque

l'âme se perd dans l'amour divin; quelquefois de même se produisent des rapt subits et prolongés, qui transportent l'âme entièrement en Dieu. Il arrive en outre quelque fois que l'âme entre dans la chambre nuptiale [thalamus] des secrets célestes par de profonds changements produits par l'amour. Des inspirations merveilleuses et multiples de la vérité se répandent parfois par une consolation spirituelle, en touchant l'âme; de plus, parfois, des révélations extrêmement lumineuses et évidentes se produisent dans la splendeur divine; des visions très hautes ne manquent pas non plus,

dans lesquelles l'âme goûte à être presque transsubstantiée dans le très profond et infini abîme de Dieu. Il arrive aussi que, dans un acte d'amour inconcevable et très fervent, brièvement et glorieusement, le mariage spirituel avec le Christ soit consommé²².

Si, comme l'a montré Steinberg, la sensualité et l'érotisme, parfois transgressif, de certaines œuvres chrétiennes pouvaient contribuer à une « expérience plus exaltée du divin »²³, l'inverse semble également possible. Même les œuvres profanes pouvaient exprimer symboliquement l'union mystique avec le Dieu unique. L'imaginaire qui se déployait dans un cadre matrimonial autour de l'union spirituelle et physique des époux pouvait donc nécessairement être un terreau idéal et même légitime pour de telles expériences.

Une main dans la nuée

Qu'en est-il des zones de contact physique entre Io et Jupiter (fig. 54) ? La tête et la main qui se profilent dans le nuage se rattachent en partie à la représentation anthropomorphique de la nature dans la peinture du Quattrocento, dont Mantegna est l'un des principaux représentants²⁴. Le milieu mantouan a certainement joué un rôle dans cet anthropomorphisme du nuage. Néanmoins, le maître émilien développe cette tradition figurative dans un style éminemment personnel²⁵. Avec Corrège, nous sommes au Cinquecento, à l'apogée du style classique de la Renaissance. Dans *Io*, on peut ressentir les empreintes laissées par Léonard de Vinci, Raphaël et Giorgione – la *Tempesta*, par exemple,

pour ce qui est du chromatisme et de la présence des quatre éléments. Comparés aux nuages archéologiques et peut-être plus anecdotiques de Mantegna, les nuages de Corrège participent directement à l'*Istoria*, puisque le héros Jupiter y apparaît. L'aspect aérien du chef des dieux acquiert une plénitude des formes qui correspond à celle d'une figure de chair, en l'occurrence d'Io. Le traitement de la chair et des nuages est le résultat du même procédé. La chair, soyeuse et cotonneuse, trouve son équivalent dans le rendu des nuages. Les deux figures interagissent et communient l'une avec l'autre de manière inconditionnelle. Ce contact si intime exprime un désir et une réponse authentique où les deux protagonistes se donnent l'un à l'autre. Une contextualisation dans un imaginaire plus large devrait nous permettre d'explorer les motivations profondes ou subliminales du recours au nuage anthropomorphe.

Cette union physique de deux figures, l'une masculine et divine, constituée d'un élément aérien, et l'autre féminine et terrestre, assimilée à une nymphe, se prête à un examen attentif du thème dans une œuvre emblématique du *Quattrocento*, le *Printemps* de Botticelli²⁶. Selon certaines sources et interprétations concordantes, le panneau aurait en fait été commandé dans un contexte de mariage et accroché dans la chambre de Semiramide Appiani, l'épouse de Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463-1503), cousin de Laurent le Magnifique²⁷. Arrêtons-nous sur le groupe de Zéphyr, Chloris et Flora sur la droite (fig. 57). Zéphyr, la personnification du vent, ravit Chloris qui se transforme en Flore, deuxième figure adjacente. Les représentations d'un rapt sont récurrentes dans les *cassoni* ou les *spalliere* et contribuent à visualiser

²² SAINT BERNARD 1956, 549. Tr. fr. Pierre Casetti et Adrian Schenker. Je dois cette citation à STEINBERG 1970, 253-254.

²³ ZERNER 1980, 90.

²⁴ Sur les nuages anthropomorphes de Mantegna : JANSON 1961 ; LEVI D'ANCONA 1977 ; CAMPBELL 2015. Sur les nuages de Corrège en particulier : DAMISCH 1972, 26-31.

²⁵ Cf. ZERNER 1977.

²⁶ Sur le *Printemps* de Botticelli : GOMBRICH 1945 ; ZIRPOLO 1991/1992 ; ROHLMANN 1996 ; BREDEKAMP 1999 ; BAROLSKY 2000 ; MICHALSKI 2003 ; WARBURG 2003b, 69-81 ; KÖRNER 2006, 205-220 ; CAT. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy* 2008, 232-234 ; ZÖLLNER 1997. Cf. aussi l'œuvre in : Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, 1928, planche 39.

²⁷ « UNO quadro dj lignamo apicato sopra elletucio nel quale e dipinto nove figure di donne e homin » Florence, Archivio di Stato, Archivio medico Avanti il principato, filza CXXIX, fols 480-528. Cité d'après : SMITH 1975, appendice I, 37.



Fig. 57. Botticelli, *Le Printemps* (détail), vers 1481, tempera sur bois, 203 × 314 cm, Florence, Galleria degli Uffizzi.

un rite de passage lors des cérémonies nuptiales. Comme l'affirme Marco Antonio Altieri dans *Li Nuptiali* (1506 et après 1513), « tout acte nuptial rappelle l'enlèvement des Sabines »²⁸. Christiane Klapisch-Zuber résume par ces mots les racines plus profondes de cette tradition : « le mariage et ses rites consacrent la force et les formes d'appropriation violentes des femmes et des biens. Ils sanctionnent le retour à l'équilibre social qui, sous peine de laisser le tissu des relations humaines déchiré, doit suivre les premières phases de l'alliance, phases nécessairement agressives et destructives »²⁹. Revenons à nos deux artistes. À première vue, tout les sépare. Botticelli est un artiste de la deuxième manière, Corrège un artiste de la troisième manière (Vasari). Botticelli est florentin, Corrège émilien. Or, l'affinité entre les deux tient au style unique de Corrège, à la fois d'une grande simplicité et d'une grande densité³⁰.

En mettant en évidence une survivance (« Nachleben ») de « formules de pathos » de l'Antiquité à la Renaissance, la planche 39 du *Bilderatlas* d'Aby Warburg dévoile une caractéristique de cette densité³¹. Les nombreuses relations intertextuelles³² entre les différentes photographies fait découvrir l'importance du groupe formé par les figures de la partie droite du *Printemps*. La mise en avant de Zéphyr et des deux figures de nymphes par deux extraits agrandis de leurs visages respectifs (d'abord celui de Flore, puis celui de Chloris) confère à ces mêmes figures un changement de statut, passant de figures en marge du *Printemps* à un groupe indépendant de figures formant le noyau d'un imaginaire plus vaste. Ces deux images sont placées directement à droite d'une reproduction de l'ensemble de l'œuvre, cette dernière occupant le centre de la planche. La photographie du visage agrandi de Chloris-Flore touche le *Printemps*,

tandis que le visage de Zéphyr est placé plus à droite, vers le bord de la planche, et plus haut, de sorte qu'il correspond proportionnellement plus ou moins à l'espace qu'il occupe sur le panneau original. La juxtaposition de ces deux détails exprime à la fois des aspects de continuité et de discontinuité. Il y a en effet une certaine continuité de l'espace entre les deux détails, mais aussi des éléments de discontinuité, puisqu'une partie du visage de Flore se retrouve dans le détail du visage de Zéphyr. Hasard ou non, ce cadrage laisse précisément de côté les fleurs, ce qui introduit une dimension temporelle entre les deux détails. De droite à gauche, d'une image à l'autre, Chloris (le détail nous montre la bouche sans fleurs) commence à se métamorphoser en Flore. Il est également révélateur que la Flore de Warburg fasse partie d'une séquence verticale de trois images ayant pour thème le mythe d'Apollon et de Daphné au moment de la métamorphose³³. Sur le petit panneau de Pollaiuolo, situé juste au-dessous, Apollon étreint par exemple Daphné au moment où elle se transforme en laurier, conformément au mythe ovidien³⁴. La succession de ces représentations confère aux figures en marge de Botticelli une autonomie certaine qui leur assure un statut de matrice indépendante active ou d'« image survivante »³⁵. Tout cela consacre le groupe de Zéphyr et Flore/Chloris de Botticelli comme une « image-symptôme » d'un imaginaire plus large, à la fois dans le temps et dans l'espace.

Malgré les différences chronologiques et stylistiques, Corrège et Botticelli peuvent être rattachés à un imaginaire commun, où l'anthropomorphisme d'un élément aérien (une brise, une nuée) entre en contact intime avec une figure féminine. Dans les deux œuvres étudiées, la composante tactile est particulièrement importante. Considérons les détails. La divinité, que ce soit Jupiter ou Zéphyr, touche la nymphe précisément

²⁸ « Si che representandose in ogne apto nuptiale la memoria del quel rapto de Sabine » Marco Antonio Altieri, *Li Nuptiali* (1506–1509 et après 1513), Rome, Enrico Narducci, ed., 1873, 73. Cité d'après : KLAPISCH-ZUBER 1990, 144.

²⁹ KLAPISCH-ZUBER 1990, 144.

³⁰ Cf. ZERNER 1977, 8-9.

³¹ WARBURG 2003, 68-69 ; WARBURG 2012, 124-125.

³² Pour la méthode et le vocabulaire d'analyse, je me réfère ici à : STOICHITA 1999.

³³ Sur ce mythe à la Renaissance : HALLEUX 2004, 81-82.

³⁴ Sur ce panneau : CAT. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy* 2008, 291-293.

³⁵ Sur la notion d'« image survivante » : DIDI-HUBERMAN 2002. Cf. aussi le concept de « Bilderfahrzeuge » de Warburg, notamment in : BEYER 2018.

sur le côté. À chaque fois, c'est aussi l'index qui se détache de manière plus ou moins marquée des autres doigts de la main. Cette coïncidence visuelle s'éclaire à travers plusieurs traditions. Une première intention du motif est que l'index a une fonction de base, celle d'indiquer quelque chose. Dans l'art, ce doigt joue donc un rôle important. À l'instar de la figure théorique de l'« admoniteur » – forgée, on l'a vu, par Alberti et que l'on retrouve souvent dans l'iconographie chrétienne sous les traits de saint Jean-Baptiste, le précurseur, par exemple dans le *Retable Trivulzio* de Mantegna³⁶ – l'index se propose ici de diriger l'attention du « spectateur », chez Botticelli comme chez Corrège, sur le flanc du corps féminin, sans que nous en prenions nécessairement conscience.

Chez Corrège, le placement de la main coïncide avec le centre du tableau. L'appel est donc double : regardez le flanc de la nymphe / regardez la surface de l'œuvre, c'est-à-dire la performance technique dans le rendu de la chair et des nuages. Il s'agit donc également d'une *mise en abyme* du faire pictural. Les réflexions d'Alfred Gell sur le motif des doigts dans la chair dans le *Rapt de Proserpine* de Bernini – ici, nous préférons reproduire un détail d'*Apollon et Daphné* du même artiste (fig. 58) – confirment l'intérêt d'une telle analyse : « L'illusion est si puissante que ces creux produisent sur nous un effet qui n'est pas celui d'une simple représentation »³⁷. Il est nécessaire en effet de se détacher d'une appréhension de la seule représentation, d'où l'essentiel nous échapperait. Le motif des « doigts qui agrippent et [de] la chair qui cède » remonte à l'Antiquité et nous permet d'accéder à une dimension autoréflexive du rendu de la *morbidezza*, du faire sculptural (ici, il semble que le marbre ait été « modelé ») et de la perception haptique des œuvres³⁸.

Chez Corrège, les sensations physiques sont si fortes au point de solliciter également le sens du toucher du « spectateur », en suscitant une pulsion haptique dans la tradition ancienne des amours de statues³⁹. Certes, le médium de la sculpture est de facto accessible à la fois à la vue et au toucher, alors que la perception d'une peinture se fait principalement par le sens de la vue, mais cela n'exclut pas que les autres sens soient thématiques et fortement sollicités, bien au contraire⁴⁰. Mais le passage « à l'acte », au toucher (s'il n'est pas iconoclaste comme au XVIII^e siècle avec la *Léda* de Corrège) se fera nécessairement, y compris au niveau du fantasme, en deçà de l'œuvre et non en interaction directe avec celle-ci, comme ce fut le cas pour la *Vénus de Cnide* par exemple, sur laquelle un jeune homme laissa une trace de sa passion après l'étreinte⁴¹.

Bien que tiré du baroque, l'exemple de Gell est particulièrement bien adapté à notre propos. Dans son style, Corrège offre en effet « des traits frappants à la fois d'attachement au passé du quattrocentesco et d'anticipation du XVII^e siècle »⁴². Le rendu particulier des doigts anthropomorphes de Corrège est donc en partie dû à une sensibilité particulière dans la recherche constante de nouveaux défis dans la transgression des frontières esthétiques. Pour mieux saisir la pensée figurative de Corrège ici à l'œuvre, il convient donc de le situer précisément aux confins de Botticelli (XV^e siècle) et de Bernini (XVII^e siècle). Dans le détail des doigts-nuages dans la chair d'Io, le dépassement des limites va dans deux directions opposées : à la fois vers la surface du

est Pergami symplegma nobile digits corpori uerius quam marmori inpressis. » Plinie l'Ancien 1981, 56. Cf. STÄHLI 1999.

³⁹ Sur la tradition des amours de statue et la perception haptique des sculptures : HINZ 1989 ; RENAUD 1992 ; KÖRNER 2000 ; KRUSE 2003, 345-377 ; STOICHITA 2008c.

⁴⁰ Pour la bibliographie, cf. chapitre II.

⁴¹ PLINIE L'ANCIEN 1981, 55. Comme on l'a vu au chapitre V grâce à une lettre de l'Arétin, Federico II Gonzaga était aussi particulièrement sensible aux émotions qui pouvaient être suscitées par les sculptures : « Credo che messer Jacopo Sansovino rarissimo vi ornerà la camera d'una Venere sì vera e sì viva che, empie di libidine il pensiero di ciascun che la mira. » Lettre de Pietro Aretino (Venise) à Federico II Gonzaga, 6 août 1527, in : ARETINO 1957, I, 17. Cité in : VERHEYEN 1966, 183.

⁴² ZERNER 1977, 6.

³⁶ Andrea Mantegna, *Retable Trivulzio*, 1494-1497, tempera à la colle et or sur toile, 287 x 214 cm, Milan, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica, Pinacoteca.

³⁷ GELL 2009, 54.

³⁸ Sur le motif des « doigts dans la chair », cf. notamment les symplegma de l'Antiquité et la description de Plinie l'Ancien d'un groupe de Praxitèle dans le livre XXXVI de son *Histoire naturelle* : « Célèbre est à Pergame son groupe enlacé, dont il est plus vrai de dire que les doigts s'enfoncent dans la chair que dans le marbre » / « Cuius laudatum



Fig. 58. Bernini, *Apollon et Daphné* (détail), 1622-1625, marbre, 243 cm, Rome, Galerie Borghese (Bolland 2000, p. 314, fig. 5).

corps de l'œuvre (la forme, l'extérieur) et vers les sous-couches les plus intimes, « anatomiques », du corps de la nymphe (la constitution fantasmée, l'intérieur).

Commençons par l'extérieur. Le toucher de Jupiter est d'une extrême finesse. La main se forme dans une matière « cotonneuse », celle d'un nuage, et semble toucher le dos de la nymphe dans une caresse presque imperceptible. Corrège montre ici tout son savoir-faire conceptuel et technique dans le rendu de l'informe (air, atmosphère, nuages), qui prend forme grâce à des transitions virtuoses comparables au *sfumato* de Léonard de Vinci⁴³. Avec cette main et ces doigts en particulier, Corrège retient notre attention sur l'importance du détail, tant au niveau de la forme que du contenu. Chez Ovide, Jupiter se cache simplement dans la nuée. Ce qu'Ovide passe sous silence (ce qu'il n'écrit pas dans ses vers), Corrège l'invente ici, le crée en un sens « ex nihilo ». Jupiter se transforme lui-même en nuée. Cette invention augmente considérablement le poids des enjeux méta-artistiques de notre toile. En représentant une main qui se forme dans et à partir d'un nuage, Corrège développe une poétique particulière du *non-finito*, en associant une technique picturale proche du *sfumato* léonardien à l'idée de la naissance d'une figure (la main) à partir d'une matière qui l'entoure (le nuage). Il en résulte une sensation accrue de volume, comparable à l'imaginaire qui s'est cristallisé autour de Michel-Ange. « C'est un prodige que, d'un bloc informe soit tirée cette perfection que la nature s'emploie à produire dans la chair » (Vasari)⁴⁴. Chez Corrège, la main est en effet contenue dans les nuages, tout comme l'idée est virtuellement contenue dans un bloc de marbre. Écoutons Michel-Ange :

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
C'un marmo solo in sé non circoscrive
Col suo superchio, e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all'intelletto*⁴⁵.

⁴³ Sur le *sfumato*, cf. NAGEL 1993 ; SHEARMAN 1962.

⁴⁴ VASARI 2005, XI, 194.

⁴⁵ « Le meilleur des artistes n'a jamais l'idée / Qui ne soit pas renfermée dans un bloc de marbre, / Cachée sous son écorce ; mais pour l'atteindre, / Il faut que la main obéisse

Dès lors, de nombreuses associations se font jour. La main de Jupiter est aussi, métaphoriquement, la main de Corrège. Vasari avait déjà reconnu l'étonnante interaction entre la main (« *mano* ») et l'imagination (« *fantasia* ») dans l'œuvre du maître émilien. Il écrivait à propos de la fresque de l'Assomption : « [...] qu'il ait pu, je ne dis pas exprimer avec la main, mais même imaginer tant de beauté dans le rythme des drapés et les expressions des figures, cela paraît incroyable »⁴⁶. La main comme prolongement de l'esprit de l'artiste a une longue tradition qui s'est cristallisée autour de l'autoportrait du jeune Parmigianino (1524, fig. 29), dans lequel, pour reprendre la description déjà citée de Vasari, « il fit au premier plan sa main, un peu agrandie comme la montrait le miroir, si belle qu'elle semble vraie »⁴⁷. Contrairement à un autoportrait dans un miroir, la main de Corrège se « reflète » dans un épais brouillard sous l'apparence iconographique d'un Jupiter « démiurge ». Cette main est donc aussi l'indice d'une *mise en abyme* de l'auteur au sein d'une *poesia* picturale. C'est Corrège qui crée et donne vie à une figure de chair, celle de Io. Le mythe de Pygmalion et le fantasme sous-jacent de l'union amoureuse et physique du créateur avec sa « créature » sont tout proches⁴⁸.

La main elle-même est constituée d'une « contre-matière », dans le sens d'une matière opposée à celle de la terre – remarquons la touffe d'herbe terreuse qui répond au nuage dans le bas du dos. Ce nuage anthropomorphe évoque également la *virtus informativa* de l'âme sur la formation du corps, réel ou peint, ce qui nous ramène une fois encore à l'aphorisme « *Ogni pittore dipinge sé* », autour duquel se greffe le *topos* de l'autoreprésentation

à l'intellect. », in : WITTKOWER 1995, 106.

⁴⁶ « la quale pare impossibile ch'egli potesse non esprimere con la mano, ma imaginare con la fantasia per i belli andari de' panni e delle arie che e' diede a quelle figure » VASARI 2009, 573. Tr. fr. : VASARI 2005, V, 73.

⁴⁷ « vi fece una mano che disegnava un poco grande, come mostrava lo specchio, tanto bella che pareva verissima » VASARI 2009, 779-780 ; VASARI 2005, VI, 244-46. Sur l'Autoportrait de Parmigianino : STOICHITA 1999, 289-291 ; NOVA 2000, 92-94 ; BELTING 2008b, 253-255.

⁴⁸ Sur cet « effet Pygmalion » dans l'art occidental : STOICHITA 2008c.

de l'artiste dans toute œuvre, *de facto* quelle qu'elle soit⁴⁹. L'œuvre et le détail emblématique de la main dans le nuage peuvent donc effectivement être compris comme le fruit du prolongement spirituel et physique de l'artiste. Il a déjà été fait référence aux réflexions de Léonard de Vinci et de Giovanni Morelli à ce sujet, ce dernier reconnaissant le lien entre l'auctorialité d'une œuvre et des éléments plus ou moins inconscients, comme le rendu des mains dans la peinture, ce lien étant d'ailleurs un pilier incontournable de sa méthode d'attribution⁵⁰. Cette idée qu'avait la Renaissance du lien, même partiel, entre l'apparence physique de l'artiste et ses œuvres ressort clairement des notes déjà citées de Léonard. Que la main naturelle de l'artiste ait été « bien faite » ou non, qu'il ait dû la « corriger » ou non, Corrège nous fait voir ici une main qui peut être interprétée comme une *pars pro toto* du corps et de l'esprit de l'artiste. La tradition de la main comme prolongement de l'*ingenium* du peintre a connu de nombreux rebondissements⁵¹. Pour l'art de la Renaissance, limitons-nous à rappeler l'affinité étymologique entre *maniera* et *manus* dans un sens très littéral chez Cennino Cennini, où ce terme fait système avec la « fantasia » (l'imagination de l'artiste) : « C'est un art appelé peinture ; il faut avoir de l'imagination et une main habile, trouver des choses qu'on n'a point vues, en leur donnant l'apparence d'éléments naturels et les fixer, avec la main, en faisant croire que ce qui n'est pas, existe »⁵². S'en suit la généalogie artistique et spirituelle de l'auteur. Dans le résumé des « manières » successives, la « main », c'est-à-dire l'auctorialité physique, reste ici présente⁵³. Depuis Cennini, cependant, la « main »

ou le « faire pictural » perdit sa première place dans le discours théorique par un renversement qui déboucha sur la conception de *disegno* prônée par Vasari :

Procédant de l'intellect, le dessin [*disegno*], père de nos trois arts – architecture, sculpture et peinture –, élabore à partir d'éléments multiples un concept global. Celui-ci est comme la forme ou idée de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures. Qu'il s'agisse du corps humain ou de celui des animaux, de plantes ou d'édifices, de sculpture ou de peinture, on saisit la relation du tout aux parties, des parties entre elles et avec le tout. De cette appréhension se forme un concept, une raison, engendrée dans l'esprit par l'objet, dont l'expression manuelle se nomme dessin. Celui-ci est donc l'expression sensible, la formulation explicite d'une notion intérieure à l'esprit ou mentalement imaginée par d'autres et élaborée en idée. De là peut-être vient ce proverbe grec : « À partir de l'ongle, tout le lion. » Un grand esprit, à la seule vue de la griffe d'un lion dans un bloc de pierre, avait pu restituer mentalement, d'après ses proportions et sa forme, les autres parties de l'animal et l'animal tout entier, comme s'il l'avait eu devant les yeux⁵⁴.

mon maître Agnolo, fils de Taddeo de Florence ; il l'apprit de Taddeo, son père, qui fut baptisé par Giotto et demeura son élève pendant vingt-quatre ans. Giotto changea l'art de peindre ; il le fit passer de la manière grecque à la manière latine, moderne ; personne, depuis, n'eut un art plus achevé. Pour aider tous ceux qui veulent parvenir à cet art, je noterai ce qui me fut appris par Agnolo, mon maître, et ce que j'ai essayé de ma main. J'invoquerai en premier lieu, le Très-Haut, notre Dieu tout-puissant, c'est-à-dire, le Père, le Fils et le Saint-Esprit ; puis l'avocate tant aimée de tous les pécheurs, la Vierge Marie, saint Luc d'Évangéliste, premier peintre chrétien, et mon avocat, saint Eustache et en général tous les Saints et les Saintes du Paradis. Amen. » CENNINI 1991, 33-35. En italien : CENNINI 2009, 62-63.

⁵⁴ « Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma o vero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabbriche e sculture e pitture conosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio che si forma nella mente quella tal cosa, che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabricato nell'idea. E da questo per avventura nacque il proverbio de' Greci "Dell'ugna un leone", quando quel valente uomo vedendo scolpita in un masso l'ugna sola d'un leone, comprese con l'intelletto da quella misura e forma le parti di tutto l'animale, e dopo il tutto insieme, come se l'avesse avuto presente e dinanzi agli occhi. » VASARI 2009, 73. Tr. fr. : VASARI 2005, I, 149.

⁴⁹ Cf. chapitres II et III.

⁵⁰ Sur Giovanni Morelli et sa méthode : ZERNER 1997, 15-34.

⁵¹ Sur les symboliques de la main de Dieu, de l'homme et de l'artiste : GROSS 1976 ; GROSS 1985 ; WARNKE 1987 ; LINK-HEER 2000 ; LÖHR 2008 ; MÉTRAL 2019.

⁵² « [...] e quest'è un'arte che ssi chiama dipignere, che conviene avere fantasia e hoperazione di mano, di trovare cose non vedute chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che nonne sia. » CENNINI 2009, 62. Tr. fr. : CENNINI 1991, 30-31. Sur les interactions entre « fantasia » et « manus », cf. KEMP 1977 ; LÖHR 2008.

⁵³ « En tant que membre modeste, exerçant le métier de peintre, moi Cennino, fils d'Andrea Cennini de Colle Valdelsa, je fus instruit dans cet art, pendant douze ans, par

Ici, le *disegno*, l'idée intérieure de l'artiste, l'emporte sur l'exécution. Chez Corrège, en revanche, la paternité du corps physique de l'œuvre reste clairement revendiquée. Vasari ne manquera pas de souligner le talent du peintre dans ce domaine : « Mais qu'on ne s'y trompe pas : nul ne mania les couleurs mieux que lui, nul ne donna à sa peinture plus de beauté et de relief, tant il apportait de délicatesse au traitement des chairs, tant il mettait de grâce dans le fini de ses œuvres »⁵⁵. Mais Corrège n'est pas un « coloriste », comme l'a démontré Henri Zerner⁵⁶. Plus que le traitement des couleurs, c'est l'idée de relief (« *rilievo* ») qui doit être prise en considération dans l'analyse de Vasari. Le rendu de la main dans le nuage comme trace de l'artiste revêt une grande charge autoréflexive et nous présente, en l'assumant pleinement, le style de l'artiste qui se caractérise par un dépassement de l'opposition entre Florence et Venise, aux confins des « dessinateurs » et des « coloristes », aux confins du faire pictural (traditionnellement lié au *colorito*) et de cette imagination inhérente au *non-finito* « michelangélique » (lié au *disegno*). Henri Zerner concluait avec clarté : « C'est le clair-obscur qui permet à Corrège d'échapper à l'un et à l'autre système ».

Ces observations sur l'aspect *extérieur* de cette stratégie visuelle de la main et de l'index nous amènent à nous interroger sur ce qu'elles peuvent nous révéler de l'*intérieur*. L'interprétation qui suit s'appuie autant que possible sur une analyse minutieuse de l'évidence visuelle, c'est-à-dire de ce que l'œuvre peut nous révéler par sa seule nature compositionnelle, stylistique et physique⁵⁷. À première vue, il n'existe pas de sources écrites traitant directement de cette question, très subtile, mais fortement mise en relief par l'œuvre elle-même pour peu que nous lui fassions confiance, c'est-à-dire

que l'on se fie vraiment à ce qu'elle essaie de nous dire, voire à ce que Corrège essaie de nous dire à travers elle. Il est vrai que nous adoptons une approche thématique centrée sur la fécondité dynastique. Cependant, un point de vue, quel qu'il soit, est toujours nécessaire : « pour l'histoire de l'art en particulier, tous les problèmes théoriques se réduisent, comme celui que nous venons de discuter, à cette question unique et fondamentale : comment concilier l'histoire, qui lui fournit le point de vue, avec l'art, qui lui fournit l'objet ? (Robert Klein)⁵⁸. En outre, comme indiqué dans notre introduction, bien que nous assumions également une approche circulaire, en passant constamment de l'œuvre aux sources et vice versa⁵⁹, nous essayons d'étendre cette circularité autant que possible, en laissant un maximum de place à l'œuvre elle-même, afin de lui donner la chance de nous révéler quelque chose d'unique.

L'expression visuelle d'un mystère intérieur implique le passage du visible à l'invisible. Pour comprendre ce défi inhérent aux stratégies picturales de Corrège, il semble utile de mentionner une planche anatomique d'Alexander Cozens datant du milieu du XVIII^e siècle⁶⁰. Cet artiste, qui a beaucoup travaillé sur le motif de la tache et de l'informe, représente ici un fœtus en formation. L'ouverture du corps est rendue par des lignes finement esquissées, tandis que l'intérieur, où se forme le petit être, est traité différemment, par contraste, comme une « tache » sombre⁶¹. Cozens préserve ici ce qui est normalement voilé, caché et donc inaccessible au sens de la vue. Pour suggérer l'intimité du processus, il crée un contraste entre la lumière et l'obscurité, entre jour et nuit. La représentation qui en résulte est plus poétique qu'anatomique. Plutôt que de dévoiler crûment,

⁵⁵ « Tengasi pu per certo che nessuno meglio di lui toccò colori, né con maggior vaghezza o con più rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui, tanta era la morbidezza delle carni ch'egli faceva, e la grazia con che e' finiva i suoi lavori » VASARI 1991, 562. Tr. fr. : VASARI 2005, V, 72.

⁵⁶ Je prends ici appui sur : ZERNER 1977, 7-8.

⁵⁷ Sur l'évidence visuelle : ZERNER 1987.

⁵⁸ KLEIN 1970, 374 et notre introduction.

⁵⁹ Cf. l'introduction. Pour une définition de l'histoire de l'art en termes de circularité, je m'appuie sur les « Considérations sur les fondements de l'iconographie » de KLEIN 1970, 353-374, ici 371-374.

⁶⁰ Alexander Cozens, gravé par Aliamet, *Utérus gravide à sept mois*, vers 1753-54, planche 21 de l'*Anatomia uteri humani gravidi* de William Hunter, 48 x 43,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

⁶¹ Autour de cette planche de Cozens : LEBENSZTEJN 1990, 376-403.

elle évoque avec subtilité, tout en les préservant, les mystères de la procréation. L'embryon est suggéré, le « spectateur » invité à imaginer. Cozens a créé cette planche dans un contexte particulier. Chez Corrège, où la main dans les nuages désigne le flanc de la nymphe tout en la saisissant, nous avons affaire à une œuvre mythologique, une *poesia*. En même temps, l'insertion d'une forme (la main) dans l'informe (les nuages) à cet endroit précis nous révèle toutes les potentialités du corps féminin à produire des formes et à donner la vie.

Un autre exemple, de la Renaissance cette fois, nous aide à mieux comprendre les dialectiques entre le visible et l'invisible, entre la forme et l'informe, aux confins de l'art et de la génération. Considérons à nouveau la *Léda* de Michel-Ange en observant attentivement la représentation de l'œuf dans la gravure de Cornelis Bos (fig. 52). L'œuf de Léda permet ici de légitimer, dans une représentation mythologique, une représentation quasi-anatomique d'un être en formation. La coquille de l'œuf transparent⁶², comme la jambe de Léda, est rendue par des lignes hachurées qui donnent du volume, exprimant ainsi l'idée d'une coquille comme enveloppe et, au-delà, comme réceptacle de la vie. L'œuf lui-même projette une ombre sur le sol, tandis que sa partie supérieure semble s'ouvrir sous l'effet d'un éclairage direct. La texture de la coquille oscille imperceptiblement entre opacité (ombre) et transparence (lumière). L'embryon est esquissé assez précisément, de sorte que l'on peut deviner la position de la tête à droite, un bras plié et les jambes fléchies. L'œuf fécondé par Jupiter est déposé près du couple mythologique. Les extrémités d'une aile planent juste au-dessus de l'œuf, tandis que la jambe de Léda se trouve au-dessous. Cet « encadrement » se révèle finalement être le signe d'une symbiose entre l'humain et le divin qui porte du fruit, ici sous la forme d'un œuf contenant les germes vivants de la beauté, incarnée par la figure d'Hélène. L'ensemble s'inscrit dans une poétique du *non-*

finito, qui prend ici une tonalité biologique de génération et de croissance.

À ce niveau poétique et « générateur » des parallèles entre Corrège et Michel-Ange/Bos se font jour. Chez ces derniers, nous assistons à un ravissement, à une communion amoureuse et extatique et aux potentialités d'un fruit en devenir. Chez Corrège, la coquille est remplacée par le nuage, l'embryon par la main de Jupiter, mais une même conception de la naissance de formes humaines (et divines) sous-tend l'œuf de Bos (d'après Michel-Ange) et le nuage anthropomorphe de Corrège. La main de Jupiter n'évoque pas seulement la naissance de toute forme, mais invite peut-être également le « spectateur » à pénétrer en imagination à l'intérieur de l'enveloppe corporelle de la nymphe. En même temps, cette main et l'index « révélateur » mettent en évidence l'action de l'image en deçà des limites de la représentation, là où se font ressentir les effets de l'œuvre sur l'imagination et le corps du « spectateur ».

L'idéal féminin de Corrège semble être un corps fertile, capable de porter des enfants. Dans son livre *Della familia* (1434), Leon Battista Alberti décrit ce même type de beauté « féconde ». « Ainsi, j'estime que les beautés chez une femme peuvent se juger non seulement dans les charmes et la noblesse du visage, mais plus encore dans le corps bien formé, et apte à porter et produire en quantité de très beaux enfants »⁶³. Un peu plus loin, Alberti est encore plus précis – ce qui suit trouve manifestement une expression visuelle correspondante dans la figure corrégienne :

Puis dans le corps, nous ne nous réjouissons pas seulement de la vénusté, de la grâce et des charmes, mais il faudra aussi chercher à avoir sous son toit une épouse apte par sa complexion à faire des enfants, et bien conformée afin qu'ils soient grands et robustes. Voici un ancien proverbe : « Choisis la mère à l'image des enfants que tu désires », et chez les beaux enfants chacune des vertus sera plus grande. Voici un dicton très célèbre parmi les poètes : « Exquise

⁶² Sur le « corps transparent » à la Renaissance : STOICHITA 2013.

⁶³ ALBERTI 2013, 127.

vertu vient de beau corps. » Les médecins trouvent bon que l'épouse ne soit pas maigre, mais sans une charge excessive de graisse, car ces femmes si fortes sont pleines d'une grande froideur et de graves opilations, ainsi que paresseuses à concevoir. Ils veulent aussi que la femme soit de nature bien gaie, bien fraîche, bien vive de sang et d'esprits. Une brunette ne leur déplaît point. Cependant ils refusent celles qui sont trop sombres et noires. Ils n'aiment pas les petites, ni ne louent les trop grandes et les trop sveltes. Elle leur semble très adaptée pour procréer de nombreux enfants quand elle est bien développée, mais aussi généreuse dans tous ses membres. Ils donnent toujours la préférence au jeune âge, en invoquant de nombreuses raisons qu'il n'y a pas lieu de dire ici, comme un tempérament particulièrement facile à s'accorder⁶⁴.

« Exquise vertu vient de beau corps ». Nous retrouvons ici la croyance en la « vénusité » des formes (extérieures) comme gage de belles vertus (intérieures).

Le pouvoir de la main et du doigt chez Corrège peut aussi se comprendre par l'analyse d'une planche anatomique de Léonard de Vinci (fig. 59). Nous y voyons côte à côte un fœtus dans un utérus ouvert et le squelette d'un bras. Ce dernier touche même, si l'on peut dire, la membrane externe de l'enveloppe utérine du bout du doigt. L'esquisse quasi « spectrale » d'une main indique l'utérus en même temps qu'elle pénètre à l'intérieur. Ce toucher témoigne d'une pensée intuitive qui veut accéder à l'origine de la vie et la comprendre. Pour Léonard, il s'agissait d'une obsession. Prenons l'exemple des notes à côté d'un autre dessin de fœtus dans l'utérus :

Chez cet enfant, le cœur ne bat pas et il ne respire point parce qu'il est constamment dans l'eau. S'il respirait, il se noierait, et le souffle ne lui est pas nécessaire puisqu'il tire vie et subsistance de la vie et de l'alimentation maternelle. Cette alimentation le sustente exactement comme elle nourrit les autres parties de la mère – mains, pieds, et autres membres. Une âme unique gouverne les deux corps, et les

désirs, frayeurs et souffrances sont communs à cette créature et à tous les autres membres animés. D'où il résulte qu'une chose désirée par la mère se trouve souvent marquée sur les parties de l'enfant que la mère recelait en elle à l'époque de son envie ; et une soudaine frayeur tue à la fois mère et enfant. Nous en concluons qu'une âme unique gouverne les corps et les nourrit tous deux⁶⁵.

Là encore, les notes de Léonard relèvent des croyances à l'efficacité physique de l'imagination de la mère sur l'enfant à naître. Or, dans le dessin susmentionné, le doigt pointe fortuitement vers la membrane matricielle, aux confins de l'extérieur et de l'intérieur, à l'endroit même où ces échanges physiques et imaginatifs sont à l'œuvre⁶⁶.

Léonard était également conscient du pouvoir de la main (et de l'index) pour exprimer des réalités suprasensibles. Le Saint Jean-Baptiste du Louvre, par exemple, émerge de l'obscurité grâce à une lumière physique et spirituelle, tandis qu'il pointe son index vers le haut⁶⁷. Le modelé en clair-obscur (*sfumato*) du corps et de la main contribue en soi à l'annonce du Verbe fait chair. Cette contribution stylistique au contenu iconographique perdure dans le nuage anthropomorphe de Corrège, mais la main de Jupiter, plus encore que celle d'un prophète, est une main divine. L'Ancien Testament offre des exemples très parlants de la main comme signe « actif » du principe divin. Prenons par exemple deux passages où une représentation anthropomorphique

⁶⁵ « A questo putto nō batte il core e nō alita perche alcōtinuo sta nellachqua esse alitassi anegerebbe ello alitare nō li e necessario perche luj e vjvificato e nutrito dalla vita e cibo della madre jlquale cibo notricha non altre mēti tal creatura chellj sifaccj laltre mēbra della madre coe man piedj e altri mēbri e vna medesima anjma governa questi due corpi ellj desiderj elle paure e i dolori soncomunj sia essa creatura come attutti lial<tri> mēbri anjmatj e dj quj nasscie chella cosa desiderata dalla madre spesso sontrovate scolpite in quelle mēbra delfigliolo lequali tenasse medesima la madre neltēpo dj tal desiderio: e vn subita paura amazza lamadre el figliolo adū<que> cōclude che vna medesima anjma governna [li cor]pi e vnmedesimo notriscce due [corpi] » 198 recto IX, in : LÉONARD DE VINCI 1978-1981, II, 774 (éd. italien/allemand). Tr. fr. : LÉONARD DE VINCI 2009, I, 182. Cf. aussi 198 verso I. Tr. fr. : LÉONARD DE VINCI 2009, I, 181.

⁶⁶ Cf. la première partie de notre étude.

⁶⁷ Sur le *Saint Jean-Baptiste* du Louvre : ZÖLLNER 2007, 248.

⁶⁴ ALBERTI 2013, 128.

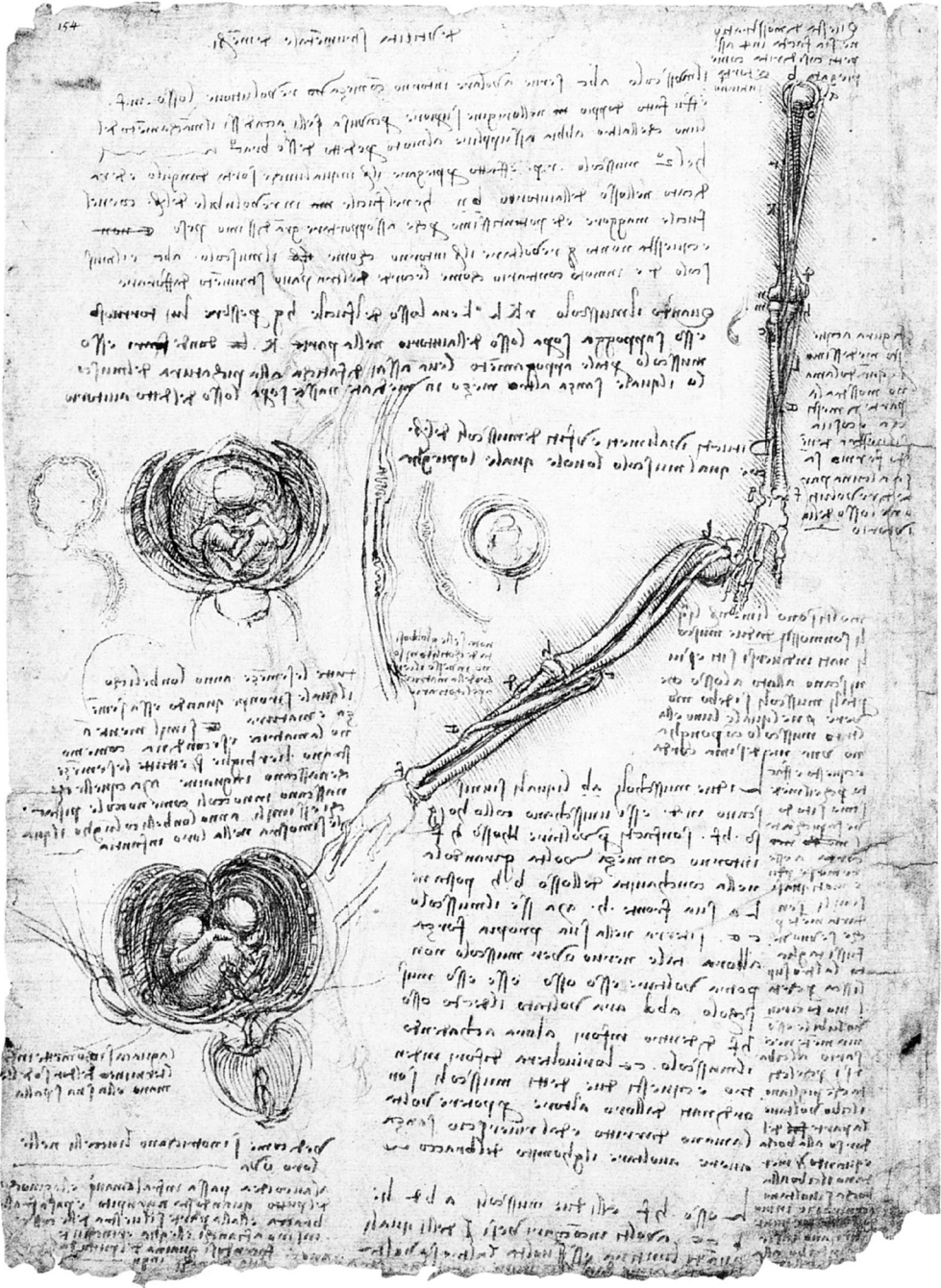


Fig. 59. Léonard de Vinci, Dessins du fœtus dans l'utérus et des membranes placentaires ; étude du mouvement de l'articulation du coude, vers 1510-1512, plume et deux tons de lavis brun sur pierre noire, 28,7 × 21,1 cm, Windsor Castle, Royal Library RL 19103v.

de Dieu apparaît comme *pars pro toto* : « C'est moi qui ai fait, par ma grande puissance et mon bras étendu, la terre, l'homme et les bêtes qui sont sur la terre », Jr 27, 5 ; « Ta main toute-puissante [...] qui a créé le monde d'une matière informe » (Sg 11, 17)⁶⁸. La *Création d'Adam* de Michel-Ange (1508-1512) est l'une des représentations les plus emblématiques du bras, de la main et même de l'index divins. Le « *digitus Dei* » communique ici la vie au premier homme⁶⁹. Dieu le Père ne touche pas sa création. Le petit espace vide entre les deux index augmente l'efficacité de l'énergie créatrice. Le bras de Dieu est mis en relief par une sortie bien déterminée de la draperie qui l'entoure. En se détachant du ciel à contre-jour, l'avant-bras apparaît comme un fragment symbolique qui condense la toute-puissance divine.

De même, dans la *Création d'Ève* de la Sixtine, Dieu le Père ne touche pas l'être nouvellement créé. Il semble que ce soit le geste de la main qui, par une force invisible mais perceptible à travers l'interstice, donne vie à cette figure⁷⁰. Michel-Ange livre au « spectateur » une interprétation singulière où semble prédominer la force divine symbolisée par la main⁷¹. Par ailleurs, la création d'Adam et Ève s'inscrit dans la continuité de la création du monde, à commencer par la séparation de la lumière et des ténèbres (fig. 60). Nous y retrouvons les mêmes mains de Dieu, plongées dans des nuages noirs et blancs. Cette figure du Créateur a dû frapper les artistes, puisqu'elle réapparaît dans d'autres représentations, comme dans le dessin d'une

Annonciation de Giulio Romano⁷². Enfin, Dieu lui-même se manifeste à travers une nuée dans le livre de l'Exode⁷³. En résumé, les nuages permettent aux artistes d'exprimer visuellement le passage d'une matière informe à une forme. Ainsi, le grand thème de l'incarnation s'exprime de façon particulière dans les têtes des chérubins, constituées à la fois de nuages anthropomorphes et de chair, aussi bien dans le *retable Trivulzio* que dans l'*Adoration des Mages* de Corrège⁷⁴, qui représente une variante du même thème. Dans cette *Adoration*, les angelots, dont la taille est comparable à celle de l'enfant Jésus, émergent d'un nuage. Ils sont généralement diaphanes, mais avec de légers rehauts de couleur chair. Ce nuage de *putti* se trouve juste au-dessus de la Vierge à l'Enfant, devant une colonne qui est un attribut de la Sainte Mère de Dieu⁷⁵. Enfin, dans la *Madone de Saint Sébastien* de Corrège, un *putto* – qui fonctionne un peu comme un double de l'enfant Jésus – est assis sur un nuage aux pieds de Marie⁷⁶. Étant donné que le nuage se trouve juste au-dessus de la tête endormie de saint Roch, il lui est conféré une dimension pneumatique qui fournit la matière des rêves.

⁶⁸ Sur ces passages et le motif de la main de Dieu dans l'Antiquité et dans la tradition judéo-chrétienne : GROSS 1985, ici 342-344. Sur la tradition judéo-chrétienne du « Doigt de Dieu », cf. aussi : COUROYER 1956 ; STOICHITA 2011, 158.

⁶⁹ À l'appui de cette interprétation, cf. le résumé de ZÖLLNER 2014, 416.

⁷⁰ « Alors Yahvé Dieu fit tomber une torpeur sur l'homme, qui s'endormit. Il prit une de ses côtes et referma la chair à sa place. Puis, de la côte qu'il avait tirée de l'homme, Yahvé Dieu façonna une femme et l'amena à l'homme. Alors celui-ci s'écria : "Pour le coup, c'est l'os de mes os et la chair de ma chair ! Celle-ci sera appelée 'femme', car elle fut tirée de l'homme, celle-ci !" C'est pourquoi l'homme quitte son père et sa mère et s'attache à sa femme, et ils n'avaient pas honte l'un devant l'autre. » (Gn 2, 21-25)

⁷¹ Sur le « doigt de Dieu » chez Michel-Ange : BAROLSKY 2003.

⁷² Giulio Romano, *Étude pour une Annonciation*, vers 1536, plume et encre brune, lavis brun, papier beige, mise au carreau à la pierre noire, collé plein, 29,6 × 25,3 cm, Paris, Musée du Louvre, in : HARTT 1981, fig. 437. Entouré d'un nuage, le « Très-Haut » (Luc 1,35) envoie une colombe, symbolisant le Saint-Esprit, en direction de la nouvelle Ève. Sa main droite dépasse de la nuée céleste, qui occupe précisément l'espace de la vaste draperie de la Sixtine. Giulio Romano prend ses libertés, mais le motif de la main continue de jouer un rôle prédominant, tout comme l'avant-bras de l'ange Gabriel qui se détache de la même nuée. L'index pointé vers le haut évoque la « puissance du Très-Haut » (Lc 1,35), principe créateur qui s'exprime ici dans l'incarnation du Verbe.

⁷³ « La nuée couvrit la montagne. La gloire de Yahvé s'établit sur le mont Sinaï, et la nuée le couvrit pendant six jours. Le septième jour, Yahvé appela Moïse du milieu de la nuée. L'aspect de la gloire de Yahvé était aux yeux des Israélites celui d'une flamme dévorante au sommet de la montagne. Moïse entra dans la nuée et monta sur la montagne. Et Moïse demeura sur la montagne quarante jours et quarante nuits. » (Ex 24, 15-18)

⁷⁴ Corrège, *L'Adoration des Mages*, 1518, huile sur toile, 84 × 108 cm, Milan, Pinacoteca di Brera (RICCÒMINI 2005, 219).

⁷⁵ Sur le symbolisme de la colonne : PAPASTAVROU 1991.

⁷⁶ Corrège, *La Madone de saint Sébastien*, 1525-1526, huile sur bois, 265 × 161 cm, Dresde, Gemäldegalerie, in : MONDUCCI 2004, p. 192.



Fig. 60. Michel-Ange, *Séparation de la lumière et des ténèbres* (détail), 1511, fresque, Cité du Vatican, voûte de la Chapelle Sixtine.

Après ces considérations sur les dimensions symboliques du nuage anthropomorphe et du « digitus dei », revenons à *Io* de Corrège. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre mythologique, on a vu que nombre de ses stratégies picturales proviennent également d'un imaginaire chrétien. Lomazzo a été touché par cette

toile : « *Nell'un dei quali è dipinta la bella Io con Giove sopra una nube...* »⁷⁷ Dans l'*Idea del Tempio della Pittura* (1590), le même Lomazzo fait appel à Corrège pour

⁷⁷ *Trattato dell'arte della pittura* (1584), cité d'après : MONDUCCI 2004, 218.

évoquer le rendu de la chair dans un tableau idéal qui représenterait la Mère de l'humanité :

Je n'ai pas la présomption de pouvoir juger mieux que les autres, et de savoir exactement en quoi consiste d'abord l'excellence de chacun de ces grands maîtres. Mais je dirais qu'à mon avis celui qui voudrait concevoir deux tableaux de la plus grande perfection, comme p. ex. d'un Adam et d'une Ève, qui sont les corps les plus nobles du monde, il devrait faire dessiner l'Adam par Michel-Ange, et le faire colorer par le Titien, empruntant la proportion et l'accord des parties à Raphaël ; tandis que l'Ève serait dessinée par Raphaël, et colorée par Antonio da Correggio ; ces deux seraient alors les plus beaux tableaux qui furent jamais faits au monde »⁷⁸.

Représenter Adam et Ève, c'est inévitablement se référer au Créateur. Dans cette construction théorique, Lomazzo cite Corrège parmi d'autres artistes canoniques de son époque : Michel-Ange, Titien et Raphaël. Dans ce contexte, le peintre émilien se voit reconnaître un don spécifique, presque divin, pour le rendu des chairs, déjà souligné par Giorgio Vasari⁷⁹. Cette grâce dans la « *morbidezza* » et dans le fini des œuvres atteint son apogée dans l'*Io* de Corrège, notamment par l'affinité de la figure de chair avec la texture des nuages et par contraste avec le *non-finito* de la main.

Enfin, il y a un « texte-symptôme » qui apporte un éclairage significatif sur l'imaginaire des *Amori di Giove* et d'*Io* en particulier, car il traite de nombreux thèmes similaires : l'amour divin et l'amour humain, les quatre

éléments et les cinq sens dans la procréation, etc. Il s'agit du « LIBRO DE NATVRA DE AMORE DI MARIO EQVICOLA SECRETARIO DEL ILLVSTRISSIMO S. FEDERICO.II.GONZAGA MARCHESE DI MANTVA. MDXXXV » (texte du frontispice). Cet ouvrage parut en juin 1525, un mois avant la mort de l'auteur⁸⁰. Les conceptions d'Equicola étaient connues des membres de la dynastie Gonzaga. Rappelons qu'Equicola fut d'abord le précepteur d'Isabella d'Este. En 1519, il devint son secrétaire et, en 1521, celui de Federico II Gonzaga. Ce philosophe de l'école padouane, qui avait écrit le programme des *Bacchanales* de Bellini/Titien pour Alfonso d'Este, dédia donc le *Libro de natura de amore* à sa sœur Isabella. Dans le livre IV du *Libro de natura de amore*, au chapitre 13 intitulé « *Conclusione sulla funzione dei cinque sensi : l'importanza del tatto* », Equicola, avec sa sensibilité néo-aristotélicienne, présente le sens du toucher comme une condition incontournable de la survie des espèces :

Sans le toucher, l'espèce humaine et les animaux parfaits cesseraient d'exister. En ce sens, le plaisir est maximal, fondamental et très prégnant, maximal et surtout voluptueux. Le coït est l'enfant du toucher, dans lequel la volupté cache la nature, de sorte que l'amour n'a presque pas besoin de faire d'effort pour procréer. Et, afin que dans l'émission du sperme génital chaque animal puisse éprouver un plaisir intense, il a été ordonné qu'il passe par toutes les parties du corps (comme disent les physiciens). Le fait que la semence dérive et provient de chaque partie du corps peut être compris à partir de la similitude [des enfants] avec les pères, dont, parfois, un gaucher engendre un gaucher. Et les cicatrices du père se reproduisent chez le fils, écrit Aristote, qui est d'un avis contraire et réfute vivement que le sperme génital ne passe pas par toutes les parties du corps, contredisant ceux qui disent le contraire⁸¹.

⁷⁸ « E non presumo già io di poterne giudicar più saldamente degli altri, e conoscere esattamente in che cosa principalmente sia eccellente ciascuno di questi grandi artefici. Ma dirò bene che, a mio parere, chi volesse formare due quadri di somma perfezione, come sarebbe d'uno Adamo e d'un'Eva, che sono corpi nobilissimi al mondo, bisognerebbe che l'Adamo si desse a Michelangelo da disegnare, a Tiziano da colorare, togliendo la proporzione e convenienza da Raffaello, e l'Eva si disegnasse da Raffaello e si colorisse da Antonio da Coreggio: che questi due sarebbero i miglior quadri che fossero mai fatti al mondo. » LOMAZZO 1974, 153. Tr. fr. : LOMAZZO 1974, 152.

⁷⁹ « Tengasi pur per certo che nessuno meglio di lui toccò colori, né con maggior vaghezza o con più rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui, tanta era la morbidezza delle carni ch'egli faceva, e la grazia con che e' finiva i suoi lavori. » VASARI 1991, 562. Tr. fr. : VASARI 2005, V, 72. Tr. fr. cf. plus haut.

⁸⁰ BALSAMO 2007, 327-329.

⁸¹ « Senza tacto la spezie umana et animali perfecti cessariano. In questo senso è summo, precipuo et veementissimo piacere, maximo et sopra li altri voluptuosissimo. Del tacto è figliol il coito, nel quale voluptà vi nascose natura, accioché amore quasi ne sforze al procreare. Et, acciò nella emissione del seme genitale si sentisse

« *Del tacto è figliol il coito, nel quale voluptà vi nascose natura, accioché amore quasi ne sforze al procreare* ». Le symbolisme du toucher dans le nuage anthropomorphe de *Io* nous a longuement occupés. Des indices concordants ont notamment suggéré un contenu sémantique dans lequel la main et même l'index peuvent apparaître comme l'expression du principe vital et « formateur » de la génération. Les lignes d'Equicola semblent confirmer cette thèse, à première vue invérifiable. La deuxième partie de la citation fait en outre référence à des aspects de la ressemblance des enfants avec leurs parents. Dans la sixième partie du même livre, Equicola revient sur le toucher et exprime de manière encore plus condensée l'idée que nous qualifierions volontiers de « doigt symbolique », symbole (à la fois métonymie et métaphore) de la fécondité dynastique : « Le toucher est donné à ceux qui génèrent une progéniture et la multiplient. Il nous est donné, ainsi qu'à eux, d'accroître, de préserver et de maintenir l'espèce humaine, et que nous ayons ce plaisir variable, divers, multiple et continu, cette jouissance et cette pleine satisfaction de vivre un plaisir intense »⁸². Un peu plus haut, prenant saint Augustin à témoin, Equicola exalte le plaisir comme un bien suprême, ce qu'on retrouve dans la pose extatique de *Io* :

Épicure dit, sans autre précision, que le but ultime est le plaisir sexuel. [...] Saint Aurèle Augustin a soutenu une fois qu'Épicure aurait mérité la primauté de toutes les thèses du bien suprême s'il n'avait pas nié l'immortalité de l'âme. Épicure, non sans arguments [en faveur de la thèse], déclarait que le plaisir sexuel était le bien suprême et exceptionnel,

da ciascuno animale tutillazione, fu ordinato procedesse da tutte le parti del corpo (como vogliono fisici). Che 'l seme se derivi et abia origine da tutte membra, si pò comprendere da la similitudine de' patri, de li quali, alcune volte, un manco genera simile a sé. Et, le cicatrici del patre eserli representate nel figliolo, Aristotele scrive. Il quale è di contraria opinione, et acutamente disputa il seme genitale non procedere da tutte le parti, confutando chi altrimenti dice. » EQUICOLA 1989, 42-43. Tr. fr. Giorgia Sassi. Cf. TAKANASHI 2009, 33.

⁸² « Il tacto è dato ad quelli per generare prole, et in quella multiplicare. Ad noi, sì como allora per augumentare, per conservare et mantenere la humana spetie, et che havessimo vario, multiplice et continuo piacere, delectatione et suavità. » EQUICOLA 1999, 517. Tr. fr. Giorgia Sassi.

que plus le bien était grand, plus il devait être jugé divin. [...] Chacun désire naturellement le plaisir ; par conséquent, ce que tout le monde convoite, ce qui semble universellement bon à tout le monde, est nécessairement le bien le plus élevé et le plus grand⁸³.

Aux confins des lignes d'Equicola et des *Amori* de Corrège, notamment *Io*, s'ouvre ainsi un espace herméneutique pour la compréhension de notre main corrégiennne qui condense, et c'est le privilège de l'art, plusieurs principes : mythologiques (Jupiter, l'amant), démiurgiques (le créateur, l'artiste, la force vitale), phantasmatiques, philosophiques, « pro-créateurs », et mystiques (la « *morte di baccio* »). Ces enjeux nous invitent à explorer plus avant les puissances à la fois érotiques et « fécondes » de l'œuvre.

Le corps et le vase

L'amphore aux pieds de *Io* se fond dans la nature (détail, fig. 61). Les tons de cette amphore, identiques à ceux du monticule de terre et de la racine qui l'entoure, nous renvoient subtilement à la matérialité du récipient, la terre cuite. Les formes sont pleines et simples et correspondent aux membres fermes et charnus de la nymphe. Le rendu organique et la texture sensuelle sont en effet semblables au corps de la bien-aimée. Considérons par exemple le modelé de la jambe gauche, fait de douces transitions entre ombre et lumière. Le récipient est beaucoup plus petit que la nymphe et en même temps, par sa verticalité, il constitue un contrepoids, ou centre de

⁸³ « Epicuro dixit, senza altra adiunctione, ultimo fine essere voluptà dala quale essere inseparabile la virtù. [...] Il divo Aurelio Augustino alcuna volta disputò lo Epicuro havere meritata la palma di tucte le sententie del summo bene, se la immortalità del'anima non havesse negata. Questo Epicuro non senza argumenti pronuntio la voluptà essere summo et extremo bene, che'l bene quanto è più amplo, più deve existimarsi divino. [...] Ciascuno naturalmente desidera voluptà; quel adunque che ogniuno affecta, quel che pare ad tucti universalmente bene, quel è necessario sia summo et maximo bene. » EQUICOLA 1999, 507. Tr. fr. Giorgia Sassi.

gravité, au corps de la nymphe qui se tient en équilibre sur la diagonale. Sur la droite, la jarre est partiellement coupée par les limites de la représentation. La figure de Io reçoit ainsi une sorte d'attribut ou de symbole. Ces affinités formelles sont porteuses de nombreuses valeurs sémantiques et anthropologiques sur lesquelles nous allons nous attarder.

Les jeux de correspondances entre le corps d'une femme et celui d'une amphore sont très anciens. La maternité et la grossesse dans l'Antiquité, par exemple, sont entourées de nombreuses métaphores du récipient et d'analogies entre le corps de la femme et le récipient⁸⁴. De plus, Corrège semble se situer au tournant d'une tradition théorique particulière qui se cristallise dans le texte et l'image autour des *Prose di M. Agnolo Firenzuola Fiorentino* (Florence, 1548). À la page 105 de cet ouvrage, plusieurs dessins de vases avec différentes descriptions font explicitement référence à différents types de beauté féminine⁸⁵. Dans le même esprit, la *Madone au long cou* de Parmigianino (1534-1540, fig. 62) présente une grande colonne qui fait écho à la Vierge Marie. La relation avec la colonne est également métaphorique, puisqu'elle représente la mère de Jésus comme « colonne de la nouvelle loi »⁸⁶. Dans le même tableau, on trouve un second parallèle, entre le Christ et l'urne. Giorgio Vasari attire notre attention sur un détail qui n'est plus visible aujourd'hui, mais qui est essentiel pour comprendre la présence de cet objet : « Pour l'église Santa Maria dei Servi, il exécuta une *Vierge tenant l'Enfant endormi* ; d'un côté, un ange parmi d'autres tient une urne de cristal dans laquelle brille une croix que la Madone contemple. Bien que cet ouvrage soit admirable et d'un style très élégant, Francesco n'en fut pas satisfait et le laissa

⁸⁴ DASEN 2015, 347-358.

⁸⁵ *Prose di M. Agnolo Firenzuola Fiorentino*, Florence, 1548, p. 105, in : CROPPER 1976, 377. Sur Firenzuola et les analogies entre les vases et les corps féminins : CROPPER 1976 ; POMMIER 1998, 71-74.

⁸⁶ ZERNER 1997, 83-86.



Fig. 61. Corrège, *Io*, autour de 1530, détail de la fig. 54.



Fig. 62. Parmigianino, *Madone au long cou*, 1534-1540, huile sur bois, 216 × 132 cm, Florence, Galleria degli Uffizzi.

inachevé »⁸⁷. L'urne en cristal, dans laquelle brille une croix, offre un reflet symbolique de l'Enfant⁸⁸. L'annonce du sacrifice est renforcée par le Christ endormi et le bras tombant, qui nous renvoient au type iconographique de la *Pietà*. Cette double dialectique urne/Jésus – colonne/Madone s'intensifie par les correspondances formelles entre l'urne et la silhouette de la Vierge. Les contours extérieurs de la draperie esquissent une sorte d'ovale qui peut être perçu visuellement comme une amphore⁸⁹. Mais l'urne peut aussi être assimilée à l'enveloppe la plus intime et la plus originaire du Christ, c'est-à-dire au sein de la Vierge. Dans ce sens, les plis entourant le Christ exprimeraient à l'extérieur, visuellement, l'intérieur le plus mystérieux de Marie, son utérus immaculé. Le chromatisme similaire du contenant et des plis renforce ces sympathies de forme et de contenu. Dans cette œuvre, il y a dans tous les cas une compression temporelle qui va de la conception à la mort du Christ. Au-delà des questions sémantiques complexes déjà étudiées⁹⁰, soulignons la thématisation sous-jacente de l'incarnation du Verbe dans le sein de la Vierge très pure.

Cette portée symbolique du drapé de la « *Nostra Nostra* » en tant que réceptacle du Fils de Dieu est renforcée par la présence de l'ange aux ailes déployées, qui rappelle celle de Gabriel dans le récit de l'Annonciation (Lc 1,26-38)⁹¹. La survivance de cette scène va de pair avec la compression temporelle décrite ci-dessus⁹². Le type traditionnel de la Vierge à

l'Enfant, représentée de manière monumentale, se voit complété par un ange comme attribut analeptique, qui peut être assimilé à celui d'une Annonciation. Cette fusion formelle et sémantique semble avoir été bien préparée dans les dessins. Citons par exemple un dessin du Fogg Art Museum⁹³, où l'enfant est représenté plus haut, presque dans une position d'allaitement, mais où la seule figure accompagnant le groupe mère-enfant est l'ange avec le récipient. Un autre dessin, conservé au Louvre⁹⁴, augmente la valeur métaphorique de l'incarnation. Ici, l'enfant a glissé au niveau du bas-ventre et des genoux de la Vierge; le haut du corps de Jésus disparaît progressivement et se confond avec les plis du tissu qui enveloppe le flanc de Marie. Ce « *non-finito* » de l'Enfant suggère, bien qu'implicitement, l'idée d'un être en gestation. La position de l'ange et l'ouverture des ailes indiquent l'arrivée soudaine du « messager ». La dimension « générative » du corps et du ventre de la *Vierge au long cou* remonte sans doute à la célèbre *Fornarina* de Raphaël⁹⁵. Dans les deux œuvres, on observe cette manière particulière de coller le vêtement au corps le plus près possible, laissant apparaître le nombril à la surface. Dans la *Fornarina*, chargée de plusieurs éléments symboliques liés à l'imaginaire nuptial⁹⁶, le ventre a une double pertinence, par le voile transparent qui le recouvre (tout en le suggérant de manière expressive) et par « l'encadrement » du ventre entre les deux bras. La position des doigts et le petit creux ainsi formé dans le tissu rouge au-dessous accentuent en outre l'intériorité, voire l'ouverture du corps de la femme, prête à recevoir et à donner la vie.

⁸⁷ « Alla chiesa di Santa Maria de' Servi fece in una tavola la Nostra Donna col Figliuolo in braccio che dorme, e da un lato certi Angeli, uno de' quali ha in braccio un'urna di cristallo, dentro la quale riluce una croce contemplata dalla Nostra Donna. La quale opera, perché non se ne contentava molto, rimase imperfetta; ma nondimeno è cosa molto lodata in quella sua maniera piena di grazia e di bellezza. » VASARI 2009, 783. Tr. fr.: VASARI 2005, VI, 248.

⁸⁸ Pour une lecture iconographique détaillée de la Madone au long cou: DAVITT ASMUS 1977, 114-174.

⁸⁹ CROPPER 1976, 381; ARASSE 1990, 32.

⁹⁰ DAVITT ASMUS 1977, 114-174.

⁹¹ Sur les Annonciations italiennes: BAXANDALL 1985, 79-81; STEINBERG 1987b; EDGERTON 1987; DIDI-HUBERMAN 1995; LIEBRICH 1997; ARASSE 2010.

⁹² Une compression temporelle de ce genre est présente dans le Retable Mérode, avec l'animula du Christ déjà munie de la croix. Cf. chapitre V.

⁹³ Parmigianino, *Étude pour la Madone au long cou*, 1534-1540, dessin, 11,8 × 6,9 cm, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, in: EKSERDJIAN 2006, p. 198.

⁹⁴ Parmigianino, *Étude pour la Madone au long cou*, 1534-1540, dessin, 19,8 × 12,3 cm, Paris, Musée du Louvre, in: EKSERDJIAN 2006, p. 200.

⁹⁵ Raphaël, *Fornarina*, vers 1519, huile sur bois, 85 × 60 cm, signé « RAPHAEL VRBINAS », Rome, Galleria d'Arte antica, Palais Barberini. Cf. aussi MOREL in: HALLEUX 2011, ici 56-58.

⁹⁶ BROWN/OBERHUBER 1978, 48-49. Sur la *Fornarina*, cf. aussi: Arasse 1990b; CAT. Expo. *Raphaël. Grâce et Beauté* 2001.

Ce premier détour visait à mettre en évidence la poétique visuelle et « iconologique » du vase de Corrège. L'insertion du vase confère en effet à *Io* plusieurs niveaux de signification, parmi lesquels nous pouvons désormais citer le thème de la génération. Mais comme Parmigianino, Raphaël peut aussi faire apparaître une forme de survivance à la Renaissance du paradigme antique vase / corps, voire utérus de la femme. Nul autre ne l'a mieux illustré qu'Aby Warburg, au numéro 46 de son Atlas, où *Ninfa* prend différentes formes d'une image à l'autre dans un contexte « domestique »⁹⁷. À droite de la grande reproduction de la *Naissance de saint Jean-Baptiste* de Ghirlandaio (1486, fresque, Florence, Santa Maria Novella, chapelle Tornabuoni), la photographie d'une copie partielle de la même fresque montre un détail de la canéphore qui vient de franchir une embrasure. Ce détail, lui-même encadré, vient partiellement se superposer à la bordure blanche de l'ensemble de l'image, tandis que le côté droit de la bordure blanche se confond presque avec les limites de la planche à droite. Cette disposition particulière donne un certain poids au détail, un peu comme une clé intertextuelle pour comprendre le fonctionnement visuel de l'ensemble de la planche. En outre, la planche donne un accès privilégié aux multiples implications du vase et à la relation étroite qu'il entretient avec les figures de *Ninfa*. En effet, sous le détail de la canéphore, trois autres *Ninfe* se succèdent, parmi lesquels une porteuse d'eau (dessin du XVII^e siècle d'après un détail de l'Incendie du Bourg, fresque de Raphaël) et une femme portant un vase sur la tête (Agostino Veneziano, peut-être d'après Raphaël, gravure sur cuivre, 1528). Cette séquence verticale d'images, où plusieurs figures féminines sont en étroite contiguïté avec un objet – c'est le contenant qui importe particulièrement ici –, confère à ce syntagme une valeur prépondérante. Les femmes ne font littéralement

qu'un avec le récipient, ce qui fait ressortir une intention spécifique. Ces observations formelles prennent encore plus d'importance si l'on considère globalement les autres reproductions de la planche : outre la *Naissance de saint Jean-Baptiste* de Ghirlandaio, on retrouve le même sujet peint par Jean Fouquet juste à gauche, et tout un ensemble d'autres sujets qui se rapportent plus généralement, bien qu'indirectement, au cycle de la vie : une *Nativité*, le *tondo Bartolini* (avec une *Vierge à l'Enfant*, une *Naissance de saint Jean-Baptiste* et une canéphore), le portrait de Giovanna Tornabuoni par Ghirlandaio⁹⁸, juste au-dessous la *Visitation* du même artiste, où Giovanna Tornabuoni est représentée à droite, etc. Sans oublier l'insertion de la *Naissance de Jacob et Ésaü* d'Alfonso Lombardi dans le coin inférieur gauche, accompagnée d'une jeune fille tenant une cruche. La compilation de toutes ces images reflète un imaginaire complexe. Nous nous limiterons ici à souligner la concordance (ou « survivance ») entre le choix d'images opéré par Warburg et nos propres recherches autour du vase corrégien, cette planche mettant l'accent sur la présence récurrente de *Ninfa* (avec un vase) dans un contexte de vie « domestique », aux confins de l'art et du quotidien, de la vie et de la mort, d'une dynastie biblique et d'une dynastie mythologique, du sacré et du profane. Dans la fresque de Raphaël *l'Incendie du Bourg* (fig. 63), où deux porteuses d'eau se succèdent sur la droite (partiellement isolées par Warburg en tant que *Ninfe*), nous sommes également confrontés d'une certaine manière au thème dynastique⁹⁹. Le groupe de trois sur la gauche fait certes référence à Énée, son père Anchise et son fils Ascagne, qui ont fui Troie, mais incarne en même temps la succession de trois générations, de père en fils. Au premier plan, le groupe de femmes avec leurs enfants thématise explicitement les différentes attitudes de protection et de supplication inhérentes à la maternité.

⁹⁷ Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, 1928, planche 46. WARBURG 2003, 84-85 ; WARBURG 2012, 140-141. Sur cette planche, notamment : ZUMBUSCH 2004, 71 et suiv. ; DIDI-HUBERMAN 2011, 101 et suiv. Sur *Ninfa* en particulier : BAERT 2014 ; DIDI-HUBERMAN 2002b ; DIDI-HUBERMAN 2015.

⁹⁸ SHEARMAN 1992, 110-112.

⁹⁹ Sur *l'Incendie du Bourg* de Raphaël, cf. DUSSLER 1966, 92-93 ; BRANDT 1981 ; OBERHUBER 1999, 149-153 ; STOICHITA 2004 ; TALVACCHIA 2007, 98-100 ; LE FOLL 2012, 224-225.



Fig. 63. Raphaël, *L'Incendio du Bourg*, vers 1516-1517, fresque, base : 770 cm, Rome, Cité du Vatican, Palais du Vatican, Chambre de l'Incendio du Bourg.

À gauche encore, une mère confie son bébé emmaillotté à un homme pour qu'il le sauve. Mais revenons au groupe formé par les porteuses d'eau sur la droite, qui ne sont pas seules. La *Ninfa*, devenue canonique chez Warburg en raison de ses cheveux et de ses vêtements qui bougent dans une seule direction, est ici doublée d'une inquiétante « contre-figure »¹⁰⁰. Cette figure, comme

déformée et aux tons sombres, s'oppose en tout point à la porteuse d'eau et tente de se voiler. Cette mise en scène évoque l'aphorisme d'Héraclite : « La Nature aime à se voiler »¹⁰¹. L'étrangeté du personnage semble incarner une force chthonienne ou tellurique. Cet être mystérieux demeure visuellement accolé à la porteuse d'eau. Les deux figures semblent faire système, comme

¹⁰⁰ Dans un autre contexte, Victor Stoichita forge l'expression de « double dissemblant » pour décrire la proximité de deux figures : STOICHITA 2014, 29.

¹⁰¹ HADOT 2004.

les deux faces d'une même médaille. Le « monstre » qui se cache dans l'ombre de la belle femme idéalisée doit paradoxalement nous révéler quelque chose sur les enjeux « intérieurs » de cette *Ninfa*, voire de l'ensemble de la fresque.

La scène représentée est d'abord historique. En 847, le pape Léon IV aurait stoppé l'incendie dans le quartier romain du Borgo en faisant le signe de croix¹⁰². La fresque rend compte de ce moment décisif, mais la disposition des figures monumentales au premier plan autorise d'autres interprétations. L'ensemble de la composition converge vers le pape représenté à l'arrière-plan. En complément d'une lecture qui se déroule dans le temps, par exemple de gauche à droite et finalement au centre, nous privilégions ici une synchronicité qui nous permet d'envisager les différents groupes sur un plan métaphorique. Commençons par le groupe des femmes porteuses d'eau, à droite. En fait, il n'y a pas que des femmes ici, mais aussi des hommes porteurs d'eau. Aux deux jeunes femmes succèdent deux hommes plus haut. Il y a en tout cinq hydres (ne perdons pas de vue la problématique du récipient), deux au premier plan, une troisième et une quatrième au plan intermédiaire et une cinquième qui se trouve – considérant la surface de la fresque – sous la première hydre portée par la *Ninfa* du premier plan. L'eau du dernier récipient est donc en quelque sorte versée par un homme dans le premier récipient tenu par une femme. La circularité de cette séquence formelle, associée à la figure « chthonienne » nous révèle des thématiques intemporelles relatives à l'eau et à la fertilité, ainsi qu'à la femme en tant que réceptacle de la vie. Ces observations nous ramènent une fois de plus à l'analogie entre la femme et le vase. « Le symbole fondamental du féminin est le récipient »¹⁰³.

Sur le côté gauche, Raphaël thématise indirectement le principe masculin de la procréation avec le feu et la lignée Anchise – Énée – Ascagne, si on peut les appeler ainsi. Le

feu et l'eau se répondent dans un équilibre parfait sur les côtés gauche et droit de la fresque. Quelques diagonales renforcent cette complémentarité des deux parties. Plus encore, elles soulignent les interactions, le mélange de l'eau et du feu, de l'homme et de la femme, en vue de la génération d'enfants. Considérons par exemple la femme agenouillée en haut de l'édifice en feu qui remet son enfant emmailloté à une figure d'homme. Cette scène constitue un contrepoint à la porteuse d'eau au premier plan à droite, comme si la métaphore du « four utérin »¹⁰⁴ répondait au symbole du « vase utérin ».

Une fresque de la *Naissance de la Vierge*, peinte par Casare Nebbia dans la cathédrale d'Orvieto (1567-1569), provient précisément de l'imaginaire domestique qui gravitait autour de la *Ninfa* « aquatique » de Raphaël. Ladite *Ninfa* survit dans cette représentation aux nombreux personnages répartis autour de sainte Anne dans un lit et de sa fille nouveau-née, la Sainte Vierge, au premier plan. Sur le bord gauche de la représentation, nous retrouvons notre porteuse d'eau, ici vue de dos. Visuellement, elle fait corps avec le grand foyer : l'eau et le feu se rencontrent à nouveau pour former le cadre « biologique » de la gestation et de la délivrance de l'enfant à naître. Au premier plan, on peut voir les portraits du couple commanditaire de profil et de leur fille. Au fond à gauche, une embrasure au rideau levé, avec une figure en-deçà et une autre au-delà du cadre, contribue à thématiser les continuités et les nouveautés inhérentes à toute naissance.

Les *Amori di Giove* et surtout *Io* (fig. 54, détail fig. 61) nous semblent s'inscrire dans cet imaginaire familial que Warburg avait déjà pressenti dans son Atlas. En plus de ce lien entre le corps féminin et le vase, *Io* offre avec Jupiter, représenté sous forme de nuage, une extraordinaire synthèse entre le principe féminin – la terre fertile – et le principe masculin – le *pneuma* – dans une profonde communion spirituelle et physique. Une autre particularité de *Io* est qu'elle apparaît comme

¹⁰² STOICHITA 2004, 245.

¹⁰³ « Das Kernsymbol des Weiblichen ist das Gefäß » NEUMANN 1997, 51. Tr. fr. l'auteur.

¹⁰⁴ Sur les métaphores de l'utérus dans l'Antiquité : DASEN 2015, 347-358, ici 351.

une « figure en marge », à la manière de la *Ninfa* de Warburg/Raphaël, mais ici isolée dans une peinture verticale qui fait partie d'un cycle de plusieurs toiles, en contrepoint de *Léda*, une peinture d'histoire aux nombreuses figures.

La simplicité de la composition de Corrège et l'ouverture interprétative qui résulte d'une grande condensation autorisent à pousser plus loin la réflexion sur l'imaginaire inépuisable qui entoure les vases. Il y a tout d'abord une dimension autoréflexive du motif, puisque le vase en lui-même participe d'une certaine manière au renouvellement de l'histoire de l'art à la Renaissance. Giorgio Vasari avait une relation particulière avec les vases « vasariens », comme nous l'apprend la *Vita* de son arrière-grand-père Lazzaro Vasari¹⁰⁵ :

Lazzaro fut un homme agréable et un brillant causeur ; bien que volontiers porté vers les plaisirs, il ne se départit jamais d'une vie honnête. Il vécut soixante-douze ans, laissant un fils, Giorgio, qui s'intéressa toute sa vie aux vases arétins antiques en terre. À l'époque où vivait à Arezzo Monseigneur Gentile, évêque de cette ville, il retrouva la composition du rouge et du noir de ces vases de terre, que les Arétins de l'Antiquité confectionnèrent jusqu'à l'époque du roi Porsenna. Il était fort adroit et fabriqua au four de grands vases de terre hauts d'une brasse et demie que l'on peut voir encore dans sa maison. Alors qu'il cherchait des vases en un lieu où il supposait qu'avaient travaillé les potiers de l'Antiquité, il trouva, dit-on, dans un champ au lieu dit *pont de la Calciarella*, à trois brasses sous terre, trois voûtes de fours antiques ; tout autour il trouva aussi la mixture utilisée pour leur fabrication, beaucoup de vases cassés et quatre vases entiers que, sur invitation de l'évêque, il offrit au Magnifique Laurent de Médicis lors de sa venue à Arezzo. Ces vases furent l'occasion et l'origine de l'obédience qui, depuis lors, nous lie toujours à cette grande famille¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Sur la mythographie de ces vases : BAROLSKY 1996, 67-70. Sur la « Renaissance des origines », cf. tout récemment : MOREL 2022.

¹⁰⁶ « Fu Lazzaro persona piacevole et argutissimo nel parlare; et ancora che fusse molto dedito ai piaceri, non però si partì mai dalla vita onesta. Visse ancora 72, e lasciò Giorgio suo figliuolo, il quale attese continuamente all'antiquità de' vasi di terra aretini;

Ce passage témoigne de la grande fascination qu'exerçaient encore les vases de terre au milieu du Cinquecento. Le fils de Lazzaro, Giorgio (grand-père de l'auteur, notre Giorgio Vasari), apparaît ici à la fois comme potier et comme archéologue, spécialisé dans les « vases arétins antiques en terre », « *all'antiquità de' vasi di terra* », qui a effectué des fouilles et découvert « à trois brasses sous terre, trois voûtes de fours antiques ». Le don de ces vases à Laurent de Médicis, qui serait à l'origine du patronyme « Vasari », aurait donc permis de sceller la lignée de la famille avec la dynastie des Médicis, grands mécènes de la Renaissance italienne. La découverte du mélange de l'Antiquité, c'est-à-dire « la composition du rouge et du noir de ces vases de terre », mérite une attention particulière. Cette exhumation est significative dans la mesure où elle implique une double renaissance de l'Antiquité, par les vases eux-mêmes, retrouvés entiers ou en fragments – en tant que vestiges du passé et source d'inspiration formelle pour de nouveaux vases – et par la recette, grâce à l'utilisation d'une technique antique au service d'une création moderne.

L'imaginaire de ces vases et de ces mixtures découvertes sous la terre laisse entrevoir une grande sensibilité à ce monde souterrain, source de vie et de formes. De plus, le matériau terre, l'argile, renvoie également à l'imaginaire de l'eau et à la mythologie de la « terre maternelle »¹⁰⁷. Alors que la tradition gréco-romaine fait remonter la constitution symbolique de la terre à la création de l'homme par Prométhée, l'acceptation du « corps d'argile » est également influencée par la tradition

e nel tempo che in Arezzo dimorava Messer Gentile urbinato, vescovo di quella città, ritrovò i modi del colore rosso e nero de' vasi di terra che insino al tempo del re Porsena i vecchi aretini lavorarono. Et egli, che industriosa persona era, fece vasi grandi al torno d'altezza d'un braccio e mezzo, i quali in casa sua si veggono ancora. Dicono che, cercando egli di vasi in un luogo, dove pensava che gl'antichi avessero lavorato, trovò in un campo di terra al Ponte alla Calciarella, luogo così chiamato, sotto terra tre braccia, tre archi delle fornaci antiche, et intorno a essi di quella mistura e molti vasi rotti; degl'interi quattro i quali, andando in Arezzo il Magnifico Lorenzo de' Medici, da Giorgio per introduzione del vescovo gl'ebbe in dono; onde furono cagione e principio della servitù che con quella felicissima casa poi sempre tenne. » VASARI 2009, 395. Tr. fr. : VASARI 2005, III, 371-372.

¹⁰⁷ Pour l'imaginaire de la « terre maternelle », avec bibliographie, cf. chapitre IV.

judéo-chrétienne, qui plonge ses racines dans le récit de la création d'Adam. Cette interaction entre l'eau et la terre apparaît ici comme une condition préalable au modelage de l'homme. Ce limon originel est également présent dans le *Livre de la Sagesse*, où la métaphore est très détaillée :

Voici donc un potier qui laborieusement pétrit une terre molle et modèle chaque objet pour notre usage. De la même argile il a modelé les vases destinés à de nobles emplois et ceux qui auront un sort contraire, tous pareillement ; mais dans chacun des deux groupes, quel sera l'usage de chacun, c'est celui qui travaille l'argile qui en est juge. Puis – peine bien mal employée ! – de la même argile il modèle une divinité vaine, lui qui, depuis peu né de la terre, retournera sous peu à la terre dont il fut pris, quand on lui redemandera l'âme qui lui a été prêtée. (Sg 15, 7-8)

Dans le Nouveau Testament, cette analogie de l'homme avec un vase d'argile se retrouve dans l'épître aux Romains : « Ô homme ! vraiment, qui es-tu pour disputer avec Dieu ? L'œuvre va-t-elle dire à celui qui l'a modelée : Pourquoi m'as-tu faite ainsi ? Le potier n'est-il pas maître de son argile pour fabriquer de la même pâte un vase de luxe ou un vase ordinaire ? » (Rm 9, 20-21) Dans l'Antiquité chrétienne, les lecteurs de la Bible, ainsi Origène, interprétaient volontiers ce fameux verset dans le sens « qu'il faut s'abandonner sans résistance à la volonté de Dieu, comme une argile entre les mains du potier »¹⁰⁸. Lisons un extrait de l'homélie XVI sur l'épître aux *Romains* de saint Jean Chrysostome :

« Le vase dit-il [le maître] au potier : Pourquoi m'as-tu fait ainsi ? N'a-t-il pas le pouvoir, le potier, de faire de la même masse d'argile un vase d'honneur et un autre d'ignominie ? (Rm 20, 21) » Il ne dit point ceci pour supprimer le libre arbitre, mais pour montrer jusqu'à quel point il faut obéir à Dieu. En fait de comptes à demander à Dieu, il faut être dans la disposition du vase d'argile. Non seulement il ne faut pas contredire, pas soulever de questions, mais pas même dire un mot, pas même

avoir une pensée, et ressembler à cet objet inanimé, qui obéit aux mains du potier et se laisser porter où il lui plaît. [...] Et quand l'apôtre ajoute : « N'a-t-il pas le pouvoir, le potier, de faire de la même masse d'argile un vase d'honneur et un vase d'ignominie ? » Gardez-vous d'entendre cela d'un travail d'ouvrier ni d'une nécessité imposée à la volonté, mais du pouvoir de la Providence et de ses différentes manières d'agir. [...] L'apôtre n'a donc point d'autre but ici que de convaincre l'auditeur qu'il faut en tout céder à Dieu, et ne jamais lui demander compte de rien. De même, nous dit-il, que le potier fait de la même masse ce qu'il lui plaît, sans que personne y trouve à redire : ainsi ne jugez point témérairement, ne scrutez point, quand, dans la même race d'hommes, Dieu punit les uns et honore les autres ; mais adorez simplement et imitez l'argile ; et comme l'argile obéit à la main du potier, ainsi soumettez-vous à la volonté de Celui qui règle tout cela [...] ¹⁰⁹.

La figure de Corrège s'abandonnant au ravissement de Jupiter descendant vers la terre pour s'unir à elle semble correspondre en tous points à ces métaphores. La main dans le nuage est donc aussi la main du potier. L'amphore au premier plan renforce cette dimension mystique de l'œuvre. En même temps, ce symbolisme se greffe sur la tradition de la « *Morte di Baccio* », déjà étayée. Par rapport à *Léda*, la peinture de *Io* porte cette communion amoureuse à son apogée. Une telle rencontre du corps et des sens physiques avec le divin s'accorde enfin avec un imaginaire auquel se rattache également Baldassare Castiglione, lorsqu'il écrit par exemple à la fin du *Libro del Cortegiano* (1528) :

Quelle langue mortelle, ô Amour très saint, pourra dignement te louer ? Toi, le très beau, le très bon, le très sage, tu procèdes de l'union de la beauté, de la bonté et de la sagesse divines, tu demeures en elle, et, par elle, tu reviens vers elle, comme en un cercle. Toi, le très doux lien du monde, milieu entre les choses célestes et les choses terrestres, tu inclines par un accommodement bienveillant les puissances supérieures au gouvernement des inférieures, et, ramenant les esprits des

¹⁰⁸ BOUFFARTIGUE 1996, 216.

¹⁰⁹ CHRYSOSTOME 1866, 324-325.

hommes à leur principe, tu les joins à celui-ci. Tu unis par la concorde les éléments, tu pousse la nature à produire, et ce qui naît à perpétuer la vie. Tu rassembles les choses séparées, aux imparfaites tu donnes la perfection, aux dissemblables la similitude, à ce qui est ennemi l'amitié, à la terre les fruits, à la mer la tranquillité, au ciel la lumière vitale¹¹⁰.

Corrège témoigne d'une grande sensibilité pour la nature et les quatre éléments. Ici, plus encore que dans tout autre *quadro* et dans l'esprit des lignes de Castiglione, le maître émilien fait interagir ces éléments pour exprimer la constitution physique de l'être humain fait d'eau, de terre, d'air et de feu. Dans ses notes, Léonard de Vinci rend explicite ces associations entre microcosme et macrocosme :

L'homme a été appelé par les anciens le monde en miniature ; et certainement ce nom est bien donné, car, comme l'homme est composé de terre, d'eau, d'air et de feu, ce corps ressemble à celui de la terre ; et si l'homme a en lui les os, les supports et la charpente de sa chair, le monde a ses rochers, les supports de la terre ; de même que l'homme a en lui un lac de sang dans lequel les poumons croissent et décroissent au gré de sa respiration, de même le corps de la terre a sa marée océanique qui monte et descend pareillement toutes les six heures pour la respiration du monde ; de même que dans ce lac de veines naissent les veines qui se ramifient sur tout le corps humain, de même la mer océanique remplit le corps de la terre de sources d'eau infinies. Le corps de la terre est dépourvu de tendons, et ce parce que les tendons sont expressément faits pour le mouvement, et, le monde étant perpétuellement stable, aucun mouvement n'ayant lieu, les muscles ne sont

pas nécessaires. Mais dans tous les autres domaines, ils sont très similaires¹¹¹.

Une enluminure du milieu du xv^e siècle représente un homme aux confins des quatre éléments¹¹². Elle s'inscrit dans cette grande tradition qui se perpétue chez Corrège. Cet enjeu anthropologique se recoupe avec une certaine atmosphère restituée dans les *Métamorphoses* d'Ovide, où le mythe de Io et Jupiter est empreint d'allusions à la terre humide (I, 601–624)¹¹³. De plus, la présence d'une racine chez Corrège exprime l'ancrage de l'âme humaine dans ce corps physique, à l'instar du vase percé de racines dans un portrait féminin de Pisanello¹¹⁴ – un lieu commun humaniste et chrétien du « corpus quasi vas est animi », « le corps comme vase de l'âme »¹¹⁵.

Sur le plan stylistique et formel, Corrège s'éloigne ici encore de la vision archéologique de Mantegna. Notre artiste intègre l'amphore dans un discours visuel propre et cohérent. Les formes ne sont pas antiquisantes, mais sont conciliées avec celles de la Renaissance classique, où règne un équilibre harmonieux entre tous les éléments de la peinture¹¹⁶, de la nature, pourrait-on ajouter. Sur un plan méta-pictural, on peut considérer qu'il y a en outre ici un déplacement subliminal. Le déplacement

¹¹⁰ « Qual sarà adunque, o Amor santissimo, lingua mortal che degnamente laudar ti possa ? Tu, bellissimo, bonissimo, sapientissimo, dalla unione della bellezza e bontà e sapienza divina derivi ed in quella stai, ed a quella per quella come in circolo ritorni. Tu dulcissimo vincolo del mondo, mezzo tra le cose celesti e le terrene, con benigno temperamento inclini le virtù superne al governo delle inferiori e, rivolgendo le menti de' mortali al suo principio, con quello le congiungi. Tu di concordia unisci gli elementi, movi la natura a produrre e ciò che nasce alla successione della vita. Tu le cose separate aduni, alle imperfette dà la perfezione, alle dissimili la similitudine, alle inimiche la amicizia, alla terra i frutti, al mar la tranquillità, al cielo il lume vitale. » CASTIGLIONE 1998, 437-438. Tr. fr. : CASTIGLIONE 1991, 401.

¹¹¹ « L'omo è detto da li antichi mondo minore, e cierto la ditione d'esso nome è bene collocata, impero chè, siccome l'omo è conposto di terra, acqua, aria e foco, questo corpo della terra è il simigliante; se l'omo à in sé ossi, sostenitori e armadura della carne, il mondo à i sassi, sostenitori della terra; se l'omo à in sé il lago del sangue, doue cresce e discesce il polmone nello alitare, il corpo della terra à il suo oceano mare, il quale ancora lui cresce e discesce ogni sei ore per lo alitare del mondo; se dal detto lago di sangue diriuano vene, che si vanno ramificando per lo corpo umano, similmente il mare oceano enpie il corpo della terra d'infinite vene d'acqua; mancano al corpo della terra i nerui, i quali non ui sono, perchè i nervi sono fatti al proposito del movimento, e il mondo sendo di perpetua stabilità, non accade movimento e, non accadendo movimento, i nervi non ui sono necessari; Ma in tutte l'altre cose sono molto simili. » LEONARDO da Vinci 1970, 144. Tr. fr. Giorgia Sassi.

¹¹² Maître de Barthélemy l'Anglais, *L'Homme entre les quatre éléments*, détail du fo 91 du *Livre des propriétés des choses* de Barthélemy l'Anglais, tr. de Jean Corbichon, vers 1445-1450, enluminure, Paris, Bibliothèque nationale de France. Sur cette enluminure : LANEYRIE-DAGEN 2010, 32-33.

¹¹³ OVIDE 1985, 28-29.

¹¹⁴ Pisanello, *Marguerite Gonzaga*, vers 1438-1440, tempera sur bois, 42 × 29,6 cm, Paris, Musée du Louvre. CAT. Expo. *Pisanello* 2001, 102-108.

¹¹⁵ Sur les conceptions du corps en tant que vase de l'âme : DAVITT ASMUS 1977, 18-40.

¹¹⁶ Sur cette harmonie : ZERNER 1997, 71-73.

d'une conception de l'image, qui pouvait orner la surface d'une amphore dans l'Antiquité, vers un nouveau médium au format rectangulaire, la toile, dans laquelle le support ancien, le vase, devient le signe d'une Antiquité enfouie. Ces enjeux sont renforcés par la présence de Jupiter. Ce fantasme, cette « aria » ou ce « pneuma » anthropomorphe est rendu par un *sfumato* qui joue très bien avec le traitement de l'amphore. Celle-ci se révèle être un indice, un signe ou une métaphore du corps de la femme (ici Io) comme réceptacle intime (ou utérus) dans lequel le nuage – qui apparaît désormais comme principe d'union et de vie – pénètre de manière poétique. Les potentialités fertiles du vase d'argile font également écho aux amphores à usage funéraire pour l'ensevelissement des fœtus ou des enfants mort-nés, où se déployait déjà une grande richesse symbolique assurant le « retour du corps à la terre primordiale »¹¹⁷. Enfin, l'hydre était également répandue comme accessoire dans les scènes de bain où l'eau contribuait à l'exaltation des sens¹¹⁸. L'Aphrodite de Cnide réunit d'ailleurs précisément un vase et des plis comme « parerga ». Leur présence n'est pas fortuite. Ces éléments apparemment marginaux contribuent aux effets de cette sculpture idéale sur le « spectateur ».

La dimension procréative de ce lien entre le corps et le vase peut être éclairée dans un contexte plus resserré par une série de panneaux que Giulio Romano peint pour Federico II Gonzaga et qui ont pour thème la *Naissance des dieux antiques*, notamment la naissance et la jeunesse de Jupiter, une divinité à laquelle Federico pensait souvent¹¹⁹. En l'absence de sources écrites relatives à la datation, on a situé la création de ce cycle dans le contexte de la naissance du premier fils du couple ducal, Francesco III Gonzaga (1533-1550)¹²⁰. D'un

point de vue thématique, rien ne s'oppose à ce que la commande ait été passée pendant la gestation de l'enfant ou même avant, c'est-à-dire autour du mariage, en vue de la conception d'enfants. Comme pour les *Cassoni*, ces panneaux peints devaient probablement non seulement rendre un hommage particulier à l'accomplissement de la génération, mais aussi, et peut-être plus encore, marquer activement l'imaginaire paternel et maternel en vue de la procréation. En outre, les dessins et certains panneaux de cette série nous permettent d'éclairer plusieurs aspects formels et thématiques des *Amori di Giove* de Corrège. Tout d'abord, les deux cycles sont étroitement liés chronologiquement, puisque *Léda*, *Io*, *Danaé* et *Ganymède* ont été achevés vers 1532, au plus tard en 1534, l'année de la mort de Corrège, et que le cycle de Giulio Romano a été réalisé en 1530-1535. Plus significatif encore, les panneaux du Romain partagent plusieurs motifs avec les œuvres de Corrège, comme dans la *Naissance de Jupiter*¹²¹, où la végétation, l'eau et la disposition des figures en trois groupes rappellent notre *Léda*.

Dans un autre panneau du même cycle, la *Naissance de Bacchus* (fig. 64)¹²², la pose de Sémélé et son insertion dans un paysage renvoient directement à la figure de Io. Notons en particulier la position assise sur un monticule et les jambes fléchies, les amphores et l'irruption du registre céleste dans l'espace terrestre à travers un nuage, une terre fertile avec l'émergence d'un cours d'eau au premier plan. Giulio Romano développe ces éléments dans un langage personnel, dans un rendu que l'on pourrait qualifier de plus direct, ce qui nous donnera peut-être d'autres indications pour l'interprétation des œuvres de Corrège. Pour rester avec Giulio Romano,

¹¹⁷ Sur les amphores à usage funéraire dans l'Antiquité : DASEN 2015, 347-358, ici 351.

¹¹⁸ Cf. chapitre VI, avec bibliographie.

¹¹⁹ CAT. Expo. *Splendours of the Gonzaga* 1981, 180.

¹²⁰ Sur cette série de panneaux et dessins de Giulio Romano autour du thème de la *Naissance des Dieux* : HARTT 1981, 211-217 ; OBERHUBER 1989, 176.

¹²¹ Giulio Romano, *La Naissance de Jupiter*, vers 1535, huile sur panneau, 106,4 × 175,5 cm, Londres, The National Gallery, in : HARTT 1981, fig. 454.

¹²² Sur la *Naissance de Bacchus* : OBERHUBER 1989, 176-177 ; HARTT 1981, 213 ; MORSELLI 2002, fig. 50, 206-207. Autre exemple : Giulio Romano, *La Naissance de Jupiter*, vers 1535, huile sur panneau, 106 × 175,5 cm, Londres, National Gallery. Sur ce panneau : HARTT 1981, 212 ; KEITH 2003. Cette œuvre témoigne aussi de plusieurs affinités avec les toiles de Corrège, ici en particulier avec la *Léda* (par exemple pour les enjeux compositionnels) et l'*Io* (pour la position assise de certaines figures féminines).



Fig. 64. Giulio Romano (et atelier),
La Naissance de Bacchus, vers 1533-1535,
huile sur panneau, 126,5 × 86,5 cm,
Los Angeles, Getty Center.

le corps-à-corps des nymphes nues avec des amphores rejoint les enjeux métaphoriques du « corps d'argile ». De plus, le nuage anthropomorphe de Corrège se retrouve ici, mais divisé en une figure entière et un nuage indépendant. Une draperie bleue a la fonction expressive d'assimiler Jupiter au ciel qu'il domine. Le pied nu du même dieu apparaît à travers le nuage, qui devient transparent à cet endroit. Ce chevauchement devient le signe du dépassement des limites entre le ciel et la terre ou, en d'autres termes, de l'interpénétration des registres céleste et terrestre. « *La favola di Semela* », comme la peinture est intitulée dans un inventaire de 1627¹²³, fait référence aux *Métamorphoses* d'Ovide. Une lecture attentive de ce passage mythologique montre que Giulio Romano aborde plusieurs enjeux formels et expressifs relatifs à la procréation dans son œuvre¹²⁴. Le récit d'Ovide met en évidence des aspects liés à la grossesse et à la naissance de l'enfant. Tout d'abord, Junon perçoit les « flancs alourdis » de Sémélé, qui « révèlent sa faute à tous les yeux ». Cette pulsion scopique autour d'un corps lui-même en métamorphose témoigne d'une sensibilité particulièrement aiguë à la dimension visuelle, extérieure, de la procréation. Ensuite, le ventre de Sémélé qui s'arrondit après son union avec Jupiter. Junon commence précisément par déplorer que « Sémélé porte dans son sein la semence du grand Jupiter ». L'utérus, en tant que réceptacle de la semence masculine, est ici mis en évidence de manière particulièrement frappante. Chez Giulio Romano, nous voyons la figure de la nourrice (en réalité Junon), une figure récurrente dans les représentations mythologiques aussi bien des unions que des naissances. Enfin, toujours chez Ovide, le langage détaillé qu'il emploie lorsqu'il décrit qu'au moment où Sémélé « consumée par les présents de son époux, l'enfant imparfait est arraché du sein de sa mère et, tout frêle encore, cousu (s'il est permis de le croire) dans la cuisse de son père, où il achève le temps qu'il devait passer dans les flancs maternels ». L'« imperfectus

adhuc infans », l'enfant qui est encore « imparfait », c'est-à-dire qui n'est pas encore achevé dans le ventre maternel, est sauvé par une seconde gestation dans la cuisse de son père.

En tenant compte de ces deux gestations successives, l'œuvre de Giulio Romano (fig. 64) peut être considérée comme la première naissance de Bacchus. En effet, les différents éléments figuratifs semblent ici contribuer à thématiser l'accouchement maternel. À peine Sémélé avait-elle commencé à se consumer que le petit être en devenir lui était littéralement arraché. Giulio Romano exprime cette séparation abrupte par plusieurs stratégies de déplacement. Au premier plan, Bacchus est représenté exactement dans la même position que sa mère (les bras, les jambes et même le cri), comme si – métaphoriquement parlant – l'enfant avait été extrait d'une matrice picturale, à échelle réduite. Cette disposition, que l'on pourrait qualifier de manière anachronique de « copier-coller avec zoom négatif », exprime parfaitement la coupure qui s'est produite entre la mère et l'enfant. On notera également la position des deux flammes. Elles marquent le début de la consommation de Sémélé tout en indiquant les points sensibles de la vocation féconde de la femme à la Renaissance : la silhouette du ventre et les parties intimes.

Observons enfin de plus près les nymphes sur la droite. La nymphe du registre intermédiaire, à la hauteur de Sémélé, s'appuie sur une hydre debout, tandis qu'une autre, au premier plan, tenant Bacchus entre ses jambes, fait couler de l'eau d'une seconde hydre. Nous n'avons pas seulement affaire ici à une thématisation du corps féminin en tant que « récipient », mais aussi à un symbolisme lié au déversement de l'eau maternelle lors de l'accouchement. Deux mots encore sur le geste de cette nymphe. Son bras passe à travers la fente d'un tronc d'arbre, renvoyant ainsi directement le « spectateur » au geste de la sage-femme qui pénètre dans le bas-ventre de la future mère. Bien que nous ayons affaire à un imaginaire poétique et mythologique dans un environnement pastoral, cette mise en scène évoque

¹²³ HARTT 1981, 213.

¹²⁴ Ovide, *Métamorphoses*, III, 250-315. OVIDE 1985, 77-79.

avec insistance l'accouchement maternel concret. Cette dialectique sous-jacente permet de supposer que l'œuvre n'était pas seulement destinée à thématiser l'attente d'une progéniture, mais aussi à façonner activement l'imagination de la mère en vue d'une heureuse délivrance, qu'il s'agisse du premier enfant ou de ceux qui suivront¹²⁵.

Capelli d'oro

Après avoir traité du vase et des nuages, il convient de s'intéresser à un troisième motif, en apparence anodin, les cheveux. Cette question de détail pour les uns, de périphérie pour les autres, fait en réalité partie des caractéristiques essentielles du style et de la puissance des œuvres de Corrège. C'est Giorgio Vasari qui, dans sa préface à la *Terza Maniera*, reconnaît le rendu naturel des cheveux comme une contribution personnelle de Corrège au « progrès des arts ».

Antonio Corrège a mis dans ses ouvrages une animation élégante, dont on n'arrive pas à rendre compte. Il sut représenter les chevelures, non de la façon minutieuse, laborieuse, coupante et anguleuse de ses prédécesseurs, mais en les laissant couler avec une légèreté de plume ravissante. Rendus avec une apparente facilité, les cheveux perçus un à un paraissent d'or et plus beaux que les vrais dont les teintes sont moins jolies¹²⁶.

¹²⁵ Cf. aussi un dessin de Giulio Romano avec une autre invention : Giulio Romano, *Étude pour une Naissance de Bacchus*, vers 1533-1535, Mertoun House, Roxburghshire, Scotland, Collection the Earl of Ellesmere. La future consommation du corps de Sémélé et la gestation de Bacchus dans la cuisse de son père constituent par ailleurs une modalité extrême pour exprimer à la fois la fonction de réceptacle du corps de la mère et l'effacement de celle-ci au profit d'une conception (dans les deux sens du terme) patrilinéaire (cf. chapitre IV).

¹²⁶ « Né si può esprimere le leggiadrissime vivacità, che fece nelle opere sue Antonio da Correggio, sfilando i suoi capelli con un modo, non di quella maniera fine che facevano gli innanzi a lui, ch'era difficile, tagliente e secca, ma d'una piumosità morbidi, che si scorgevano le fila nella facilità del farli, che parevano d'oro e più belli che i vivi, i quali restano vinti dai suoi coloriti. » VASARI 2009, 555. Tr. fr. : VASARI 2005, V, 21.

Vasari observe en effet qu'il rend si bien les cheveux qu'ils semblent dorés et plus beaux que nature : « *che parevano d'oro e più belli che i vivi* ». L'expression figurée « *sfilando i suoi capelli* » rend compte de leur extrême finesse. Corrège ne se contente donc pas d'imiter les cheveux de ses modèles. Il les recrée, en les effilant un à un, à l'image des trois Parques de la *Camera di San Paolo* (1519)¹²⁷. Mais il y a plus à examiner : le mot « *sfilando* », « effiler », fait système avec le terme « *piumosità* », utilisé plus loin. L'aspect « plumeux » ou « duveteux » renvoie au langage métaphorique du nuage, ce qui représente une surenchère et une référence qui touche, même inconsciemment, à d'autres stratégies visuelles de notre toile (par exemple la représentation du nuage), du cycle des *Amori* (avec les plumes des cygnes de Lédà, d'un Éros ou de *putti*) voire de l'ensemble de la production artistique de Corrège (avec ses anges et ses nuages caractéristiques). L'hommage à l'extraordinaire rendu des cheveux suit un dessein bien établi dans la *Vita* de Corrège, puisque Vasari y revient au cours de la description des *Amori di Giove* (« *et oltre di ciò capegli sì leggiadri di colore e con finita pulitezza sfilati e condotti, che meglio di quegli non si può vedere* ») et à la fin de cette même *Vita* :

Il a beaucoup apporté à la peinture, car il maniait les couleurs en véritable maître. Grâce à lui, la Lombardie ouvrit les yeux, et nombreux sont les artistes de talent qui, après lui, ont créé des peintures dignes de s'inscrire dans l'histoire. Il nous a appris à résoudre avec aisance le difficile problème du rendu des chevelures, ce dont tous les peintres lui seront éternellement reconnaissants¹²⁸.

Le recours à la notion codifiée de « *difficoltà* » présente un certain nombre d'implications. Pour Vasari, le sommet

¹²⁷ Corrège, *Camera di San Paolo : les Parques*, 1519, fresque, Parme, Couvent San Paolo.

¹²⁸ « E fece all pittura grandissimo dono ne' colori da lui maneggiati come vero maestro, e fu cagione che la Lombardia aprisse per lui gl'occhi, dove tanti belli ingegni si son visti nella pittura, seguitandolo in fare opere lodevoli e degne di memoria ; perché mostrandoci i suoi capegli fatti con tanta facilità nella difficoltà del fargli, ha insegnato come e' si abbino a fare. Di che gli debbono eternamente tutti i pittori ; [...] » VASARI 2009, 575. Tr. fr. : VASARI 2005, V, 75.

de la difficulté dans l'art du *disegno* est en principe la représentation du corps. Michel-Ange en est le maître. Toutes les *Vite* convergent vers cet idéal¹²⁹. Mais Vasari est également sensible à d'autres éléments de la peinture. Il est donc intéressant de voir comment Vasari s'intéresse ici à ce qui « encadre » et prolonge le corps humain. La citation précédente est suivie d'une épigramme en latin (ici en français d'après André Chastel) :

Lorsque l'esprit animait les membres mortels / de ce peintre,
les Grâces supplièrent Jupiter : / Qu'aucune autre main ne
nous peigne, ô père bienfaisant, nous t'en prions, / ne permets
à nul autre de nous peindre. / Le souverain de l'Olympe
exauça ce vœu / et emporta bientôt le peintre, jeune encore,
aux célestes hauteurs / pour qu'en leur présence, il puisse
mieux reproduire / l'image des Grâces et contempler les
déeses nues¹³⁰.

Pour les *Amori di Giove* et la représentation de Jupiter, la référence mythologique de Vasari prend tout son sens. Durant sa vie sur terre, Corrège a principalement représenté des thèmes chrétiens, les *Amori di Giove* formant une rare exception. La présence fantasmagique dans la figure-nuée de Jupiter donnant vie à une nymphe peut donc être considérée comme un avant-goût de la création céleste de Corrège, telle que décrite par Vasari. Et comme nous l'avons remarqué plus haut, l'idée pygmalionienne semble être ancrée dans les profondeurs de l'œuvre. Dans la première édition de 1550, une seconde épigramme en latin suivait la première :

La main légère d'Antonio a appris à rendre les cheveux / un
par un, / comme le fait la nature. / Il possédait le noble talent /
d'orner les différentes images de la terre et de la mer. / Corrège
sa patrie, le Pô et les Alpes s'étonnent : / la foule triste des
peintres pleure sur sa tombe¹³¹.



Fig. 65. « FLORIDO VERI .S. », autel taillé en marbre avec déesse, les cheveux épars au vent avec putto ailé, in : Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Aldo Manuzio, 1499 (Colonna 1998, vol. 1, p. 192).

Il est significatif qu'il soit à nouveau question de cheveux. Mais les symptômes du « bewegtes Beiwerk », de « l'accessoire en mouvement », décrits par Aby Warburg pour le Quattrocento nous aident à comprendre cette insistance. Pensons aux études pionnières de Warburg sur la *Naissance de Vénus*, le *Printemps* de Botticelli et l'*Hypnerotomachia Poliphili* (fig. 65)¹³². Les survivances

¹²⁹ Sur le disegno et autres expressions-clé du langage vasarien, notamment : ALPERS 1960.

¹³⁰ VASARI 2005, V, 77. Tr. fr. : VASARI 2005, V, 75.

¹³¹ VASARI 2005, V, 77. Cf. aussi VASARI 1991, 564. Tr. fr. : VASARI 2005, V, 77.

¹³² WARBURG 2003b, 47-100.

chez Corrège de cet enjeu dit « pathétique » (au sens warburgien du terme) participent en effet du style particulier de l'artiste. De plus, Corrège semble appliquer aux « choses inanimées » les prescriptions de Leon Battista Alberti :

Ces brèves digressions sur le mouvement des êtres animés devraient suffire. Et maintenant, puisque j'estime nécessaire que tous les mouvements dont j'ai parlé soient aussi ceux des choses inanimées dans la peinture, je crois devoir dire de quelle façon elles se meuvent. Les mouvements des cheveux, des crinières, des branchages, des feuillages et des vêtements, quand ils sont représentés en peinture, donnent vraiment du plaisir. Pour ma part, je désire que les cheveux effectuent la totalité des sept mouvements dont j'ai fait état ; qu'ils bouclent comme s'ils allaient se nouer, qu'ils ondulent dans l'air telles des flammes, et que tantôt ils serpentent sous d'autres cheveux, tantôt ils se soulèvent d'un côté ou de l'autre. Qu'il y ait de même, dans les branches, des flexions et des courbures, tantôt arquées vers le haut, tantôt tirées vers le bas ; qu'elles soient tantôt saillantes, tantôt rentrantes, tantôt tordues comme une corde (*De pictura*, II, 45)¹³³.

Pour le développement des *parerga* au Cinquecento, Warburg consacre aussi quelques lignes à Léonard de Vinci¹³⁴. Parle-t-il aussi de Corrège ? Car, comme l'a noté Henri Zerner, « Léonard et Corrège étaient attirés par la vision pathétique, tout en lui donnant la plénitude des formes »¹³⁵. Cette communion d'esprit entre les deux artistes se manifeste par exemple dans la comparaison de deux têtes, celle de *Léda* de Léonard sur un dessin (fig. 66) et celle de *Io* de Corrège (fig. 54). Dans les deux cas, les nœuds et les boucles, comme des ressorts, contribuent à animer les figures. Et à la différence de Botticelli, où l'animation des cheveux vient en contrepoint de figures impassibles, les coiffures de Léonard et de Corrège prolongent ou augmentent une énergie qui est déjà inhérente aux corps eux-mêmes.



Fig. 66. Léonard de Vinci, *Tête de Léda*, vers 1505-1510, plume et lavis sur pierre noire sur papier (préparation brunâtre), 17,7 × 14,7 cm, Windsor Castle, Royal Library RL 12518r.

Pour en revenir à la peinture de *Io* dans son ensemble, notons qu'il y a également un discours sous-jacent sur l'idée de forme et d'informe. Pour être plus clair, disons que les cheveux n'ont pas de forme en soi. Les nuages non plus. Mais Corrège, à l'exemple du Créateur de la Sixtine et en opposition aux paradigmes traditionnels de la création picturale comme le *disegno* ou le *colorito*, « modèle » ses personnages en « tissant » un milieu atmosphérique¹³⁶. En ce sens, la main de Jupiter dans les nuages et les « *capelli d'oro* », les cheveux d'or, se

¹³³ ALBERTI 2004, 159.

¹³⁴ WARBURG 2003b, 83-91. Cf. aussi : DIDI-HUBERMAN 2015, 113-123.

¹³⁵ ZERNER 1977, 8-9.

¹³⁶ ZERNER 1977, 8.

complètent et s'inscrivent, en tant qu'accessoires animés, dans une réflexion sur la naissance de formes à partir de l'informe. La motte de terre, la racine, l'amphore et le drap blanc font partie de la même dimension autoréflexive de la peinture. Enfin, la chevelure dorée – tantôt tressée, tantôt déliée et animée – correspond également aux canons de la beauté féminine dans la poésie amoureuse de l'époque. L'idéal de la femme parfaite est ainsi décrit par Pietro Bembo dans *Gli Asolani* (1505, 1530) :

Il la contemple attentivement et l'admire d'un œil pénétrant, et examinant tous les traits avec un plaisir que seuls connaissent les amants, tantôt il regarde la belle tresse, tout à fait semblable à de l'or, [...] comme la vôtre donc qui, le long de la douce courbe de la tête se divisant depuis les racines en deux parties égales et dessinant à son sommet une raie bien droite, s'enroule sur la nuque en plusieurs cercles, mais devant, sur les tempes, forme de chaque côté deux bouclettes légères qui pendent et ondoient doucement le long des joues : le moindre souffle suffit à les mouvoir, et l'on croirait voir un nouveau miracle d'ambre claire palpitant parmi des flocons de neige fraîche. Tantôt il observe le front serein large et riant, indice certain d'honnêteté ; et les sourcils d'ébène, lisses et calmes, sous lesquels il voit briller deux grands yeux noirs empreints d'une digne gravité mêlée de douceur naturelle, scintillants comme deux étoiles quand ils se tournent ça et là pleins de charme et de grâce, et en lui-même il bénit mille fois le jour où il les vit pour la première fois et sa bonne fortune. [...] Plus loin, regardant et louant cette partie de la poitrine qui est exposée à la vue, il loue bien plus encore celle qui reste couverte, la contemplant et l'appréciant d'un regard pénétrant : grâce aux robes de cour qui ne cachent malgré tout pas toujours aux observateurs la beauté des doux fruits qui, pointant à travers la souple étoffe, laissent bien souvent deviner leur vraie forme, en dépit de la coutume qui les dissimule¹³⁷.

Il nous reste à examiner une gravure de Giulio Bonasone représentant une allégorie de la peinture (vers 1545, fig. 67)¹³⁸. Bien que l'origine formelle de la position puisse également être attribuée aux conceptions de Raphaël et de Marcantonio Raimondi, la figure féminine vue de dos semble également tout juste émerger du « moule » corrégien¹³⁹. La peinture « maternelle » semble ici « engendrer » métaphoriquement un enfant sur la toile. La transgression des limites esthétiques est très subtile. Apollon a la fonction de *disegno*, tandis que le *colorito*, dans le sens d'une mise en œuvre par la matérialité physique des couleurs, revient à la Peinture. Le processus de création se rapproche ici de certaines conceptions de l'époque sur le processus de reproduction biologique, où le père donne la forme, tandis que la matière vient de la mère¹⁴⁰. L'idée d'incarnation par le dépassement des différents degrés de réalité est thématiquée par l'ombre projetée sur la toile par le modèle(-enfant) qui se trouve exactement au niveau du flanc de sa mère, la Peinture¹⁴¹. Cette ombre est très riche symboliquement, elle condense de nombreuses traditions et valeurs sémantiques : le caractère fantomatique de l'ombre peut être assimilé à l'âme du créateur ou de l'enfant à (re)naître sur la toile, ou se référer à une dimension autoréférentielle du créateur ou de la créatrice, ou encore à l'une des origines mythiques de la peinture dans le « contour d'une

due pendevoli ciocchette scendendo e dolcemente ondeggianti per le gote, mobili ad ogni veggente aura, pare a vedere un nuovo miracolo di pura ambra, palpitante in fresca falda di neve. Ora scorge la serena fronte, con allegro spazio dante segno di sicura onestà; e le ciglia d'ebano piane e tranquille, sotto le quali vede lampeggiar due occhi neri e ampi e pieni di bella gravità, con naturale dolcezza mescolata, scintillanti come due stelle ne' lor vaghi e vezzosi giri, il di che primieramente mirò in loro e la sua ventura mille volte seco stesso benedicendo. [...] Oltre acciò quella parte del candidissimo petto riguardando e lodando, che alla vista è palese, l'altra che sta ricoperta loda molto più ancora maggiormente, con acuto sguardo mirandola e giudicandola : mercé del vestimento cortese, il quale non toglie perciò sempre a' riguardanti la vaghezza de' dolci pomi che, resistenti al morbido drappo, soglion bene spesso della lor forma dar fede, mal grado dell'usanza che gli nasconde -. » BEMBO 2006, 105-106.

¹³⁸ Sur cette gravure de Bonasone : PFISTERER 2005, 46 et suiv.

¹³⁹ Sur le rapport entre l'io de Corrège et la gravure de Bonasone : FABIANSKI 1997.

¹⁴⁰ Pour cette approche : PFISTERER 2005, 50 et suiv.

¹⁴¹ Sur l'ombre comme symbole d'incarnation : STOICHITA 2000, 68-85, et sur les moyens figuratifs de signifier la présence de l'auteur, 87-92.

¹³⁷ « Egli la mira intentamente e rimira con infingevole occhio e, per tutte le sue fattezze scorrendo, con vaghezza solo dagli amanti conosciuta, ora riguarda la bella treccia, più simile ad oro che ad altro, [...] la quale, dico, lungo il soave giogo della testa, dalle radici ugualmente partendosi e nel sommo segnandolo con diritta scriminatura, per le deretane parti s'avolge in più cerchi, ma dinanzi, giù per le tempie, di qua e di là in

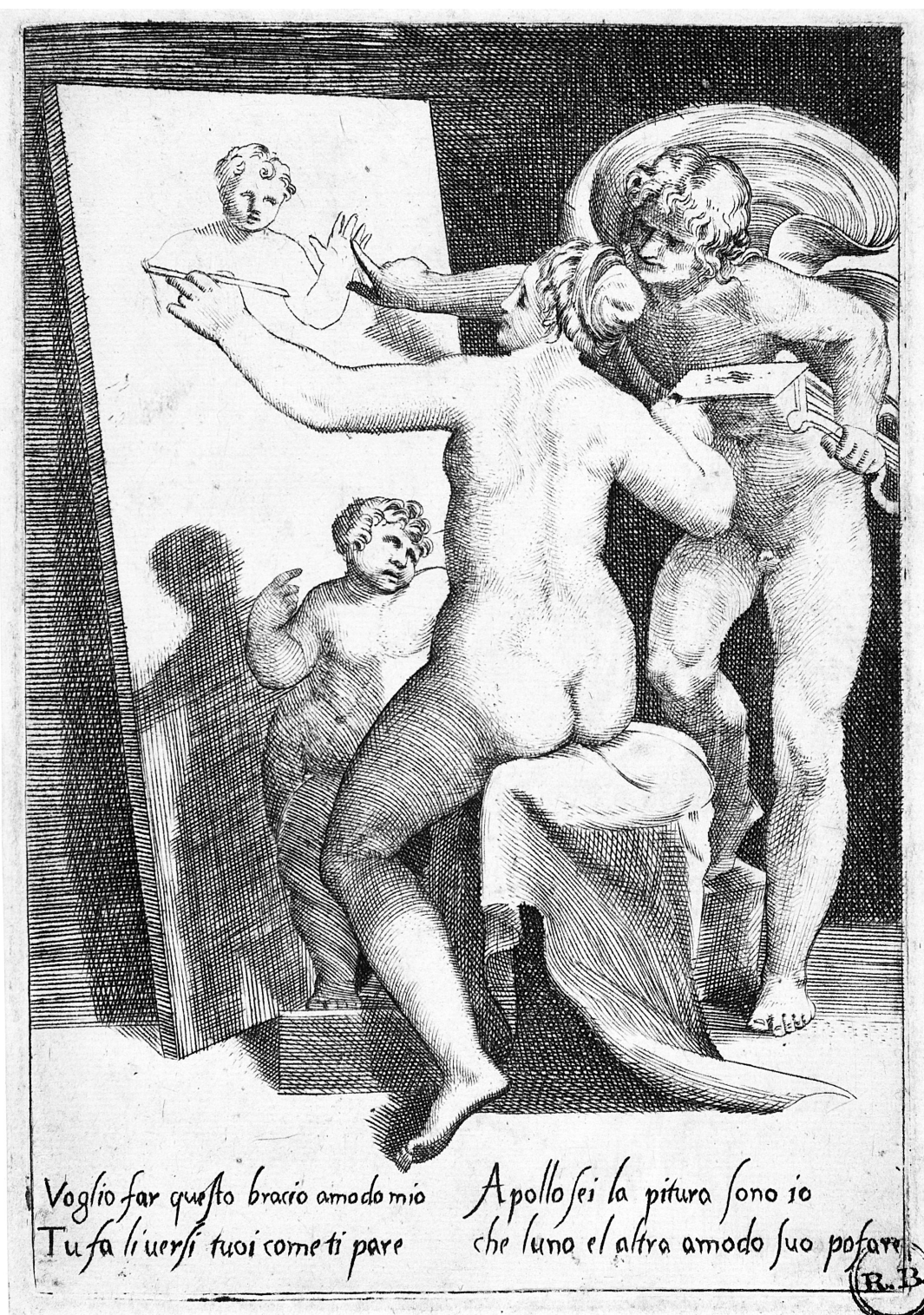


Fig. 67. Giulio Bonasone,
*Pittura et Apollon (Amorosi
Diletti degli Dei)*, autour de
1545, gravure, 14 x 10,7 cm,
New York, The Metropolitan
Museum of Art.

ombre humaine » (« umbra hominis lineis circumducta », Pline l’Ancien, XXXV, 15)¹⁴². Bonasone est un bel exemple du mécanisme de perception « physiologique » soutenu par nos analyses précédentes, et suggère avec poésie la présence de cette idée métaphorique chez Corrège, où il existe une grande perméabilité entre création artistique et génération biologique. Comme le couple représenté par Bonasone (Apollon et la Peinture) – mais en sens inverse – Corrège, en tant que « père » et « mère » de ses œuvres, à la fois divines et vivantes, dépasse les limites esthétiques de l’espace figuratif pour entrer dans les rouages de la procréation naturelle en-deçà de ses œuvres¹⁴³. C’est un pur fantasme, mais né d’une toile qui le permet et même l’encourage.

¹⁴² PLINIE L’ANCIEN 1985, 42. Sur ce mythe et sur la représentation de l’ombre dans l’art occidental, cf. STOICHITA 2000.

¹⁴³ Cette parenté d’esprit entre Bonasone et Corrège se voit renforcée par une deuxième gravure de la même série : Giulio Bonasone, Ixion et Junon (Amorosi Diletti degli Dei), autour de 1545, in : *The Illustrated Bartsch*, vol. 29, p. 10. Dans la partie inférieure de l’image, Ixion s’unit à un nuage. Le nuage avait été formé par Jupiter pour lui donner l’apparence de Junon et tromper Ixion. Malgré les différences de contenu iconographique et de médium, les idées d’imagination, de fantaisie et d’anthropomorphisme, voire de procréation, sous-tendent la gravure de Bonasone et la peinture du Corrège. Sur le mythe d’Ixion : AGHION et alii 1994, 167. Ajoutons à cette série de nuages anthropomorphes une autre œuvre : le Réveil de Vénus, attribué à Dosso Dossi, qui s’inscrit dans la tradition des « Liebesbilder » vénitiens. Comme d’habitude, le corps de Vénus est ramené à la surface peinte afin d’imprégner efficacement le regard du spectateur, tandis que le regard de Vénus nous dirige vers les nuages anthropomorphes au loin. Il s’agit d’un putto qui semble être fait de nuages. Ce rapport entre la forme et l’informe dans le rendu d’un petit être fonctionne comme une *mise en abyme* qui peut exprimer de manière imagée l’attente ou l’aspiration de ce qui doit être (re)produit devant l’œuvre : la conception d’un nouvel être.

CHAPITRE VIII

GANYMÈDE

L'Enlèvement de Ganymède (fig. 68)¹, comme les autres œuvres du cycle, admet plusieurs niveaux d'interprétation. Le garçon s'accroche à Jupiter, transformé en aigle, tout en se retournant hors du champ de la toile. Avec son regard, il cherche à fixer le « spectateur ». Ses traits caractéristiques évoquent l'Éros-admoniteur de la *Léda* du même cycle (fig. 49), mais il est ici la seule figure humaine de l'image, attirant ainsi l'attention sur lui-même et sur son propre sort. Cette fusion du « personnage principal » et de l'« admoniteur » augmente considérablement l'efficacité de l'œuvre. Seule une partie du torse est enveloppée, dans un drapé relativement ornemental, tandis que le reste du corps juvénile se présente dans toute sa nudité, de trois-quarts et de dos.

Le ciel à l'arrière-plan est dégagé et contraste fortement avec Io, où Jupiter prend la forme d'une brume épaisse. L'atmosphère est rendue en haut par du bleu, suivi d'un imperceptible dégradé jusqu'à un blanc lumineux au-dessus de la ligne d'horizon, délimitée par des collines lointaines. Dans la partie inférieure du tableau, à gauche, un chien observant le rapt de Ganymède sert de repoussoir. Au centre, l'écorce d'un arbre sec, jusqu'aux racines clairement visibles, a quelque chose d'anthropomorphique. La présence de ce tronc brisé crée un fort contraste avec le jeune arbre qui pousse à gauche, par-dessus les montagnes, jusqu'à la hauteur de l'aigle. Par son épaisseur, le tronc creux forme en outre une antithèse au tronc plein de sève du chêne de la *Léda*. Alors que *Léda* y fait littéralement corps avec un arbre « vivant », Ganymède flotte au-dessus d'un arbre « mort ». Les correspondances et les contrastes entre *Léda* et *Ganymède* sont nombreux. Alors que le volatile s'unit à la mortelle sur terre, l'oiseau porte ici sa proie d'amour directement dans le ciel.

Derrière le tronc d'arbre se trouve un abîme qui laisse place à un paysage très doux, où se succèdent plusieurs collines, rochers et vallées qui deviennent de plus en plus

¹ Sur le *Ganymède* de Corrège : VERHEYEN 1966 ; KNAUER 1970 ; GOULD 1976, 274-275 ; ZERNER/QUINTAVALLE 1977, no 80 ; EKSERDJIAN 1997, 282-284 ; FABIANSKI 2000, 67-72 ; MONDUCCI 2004, 222-224 ; ADANI 2007, 172-173 ; CAT. Expo. *Correggio e l'Antico* 2008, 132-133.



Fig. 68. Corrège, *Ganymède*, vers 1530-1534, huile sur toile, 163,5 × 70,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

diaphanes vers l'arrière-plan. Les figures et le paysage sont ordonnés avec beaucoup de soin. La jambe gauche de Ganymède s'intègre parfaitement dans les lignes tracées par les collines. De plus, les silhouettes de l'aigle et de l'arbre concordent. Les extrémités de l'aile et du feuillage se correspondent tout en étant espacées, comme les deux pièces séparées d'un puzzle. L'aigle, qui domine majestueusement la composition, mérite une attention particulière. Bien que son volume et sa présence physique soient perceptibles, l'animal entretient un rapport très étroit avec la surface de l'œuvre. Cette sensation de planéité est également due aux contours très précis du plumage, qui donnent l'impression de découpage, à la disposition démonstrative des deux ailes déployées et de la tête de profil, avec son bec ouvert et sa langue pendante. Des ombres profondes contribuent à ce caractère ambivalent entre le corps physique et la silhouette. Enfin, l'aile gauche est arbitrairement coupée par les limites de la représentation sur le côté gauche, ce qui accentue encore ces mêmes effets de surface.

Pendant que Corrège travaillait à ses *Amori di Giove*, Michel-Ange dessinait précisément un Ganymède qu'il offrit à Tommaso de' Cavalieri (1532)². Bien que Corrège n'ait probablement pas vu cette œuvre de ses propres yeux, il a très bien pu en entendre parler, car des rumeurs ont dû se répandre. En effet, il existe des éléments communs, dont la présence du chien. Considéré sur un plan purement sensuel, le *Ganymède* de Corrège détonne dans une chambre conjugale, mais il y a surtout comme chez Michel-Ange une conception néoplatonicienne de l'amour qui reste attachée à ce mythe³. De plus, Corrège lui donne une couleur particulière, ne serait-ce que par le rattachement de l'œuvre au cycle des *Amori*. Dans ce cadre, la figure de jeune homme peut exprimer

l'espoir d'un futur héritier ou même devenir un signe efficace pour l'imagination « pro-créatrice » de belles formes. Dans cette dynamique de lecture, l'aigle devient un emblème dynastique. L'arbre sec et creux en bas, absent chez Michel-Ange, résonne en opposition avec l'arbre charnu de Lédas. De ce point de vue également, le *Ganymède* de Corrège apparaît comme une antithèse, ou un complément, de *Io* du même cycle⁴. Observons en effet l'opposition entre le vase de terre chez *Io* et l'arbre sec chez Ganymède. Entre les deux toiles, on passe d'une représentation d'un corps féminin en extase sur terre à la représentation d'un jeune homme enlevé dans le ciel. Mais les deux toiles verticales revêtent une dimension transcendante à travers le thème de l'union mystique de l'âme avec Dieu.

Le tronc et le chien

Regardons de plus près la représentation de ce tronc d'arbre vide. Tout d'abord, le contraste au sein même de *Ganymède* entre l'arbre mort et les jeunes pousses du nouvel arbre « vivant » à gauche. Comme pour la *Léda* de Sodoma⁵, ce contraste permet d'exprimer des idées sur le cycle de la vie, la fertilité et le renouvellement des générations. La préoccupation dynastique apparaît dans le portrait de Cosme de Médicis (1518-1519)⁶, où une petite branche coupée s'oppose à une branche de laurier avec des feuilles, autour de laquelle s'enroule une devise qui exprime symboliquement le rétablissement des Médicis à Florence⁷. Le paysage d'une *Allégorie des vices et des vertus* de Lorenzo Lotto nous ouvre les

² Michel-Ange (attribué à), *Ganymède*, 1532, craie noire sur papier vergé, 36,1 x 27,5 cm, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum. Sur le Ganymède de Michel-Ange : HIRST 1978 ; RUVOLDT 2003 ; CAT. Expo. *Michelangelo's Dream* 2010, 118-122.

³ Pour comprendre le mythe de Ganymède à la Renaissance, nous prenons appui sur : MAYO 1966/1967 ; SASLOW 1986 ; GÉLY 2008 ; HALLEUX 2004, 113-114.

⁴ Pour d'autres contrastes et synergies entre ces deux pendants : KNAUER 1970 ; WIND 1987.

⁵ Sodoma (atelier, Giovanni Antonio Bazzi), *Léda et le cygne*, vers 1512-1517, huile sur panneau, 57,5 x 36,8 cm, Raleigh (Caroline du Nord), North Carolina Museum of Art, in : PEDRETTI 1983, 109, fig. 195.

⁶ Pontorno, *Portrait de Cosimo de' Medici*, 1518-1519, tempera sur panneau, 87 x 65 cm, Florence, Galleria degli Uffizi, in : COX-REARICK 1984, planche 1.

⁷ FORSTER 1966, 101.

dimensions allégoriques de notre *poesia*⁸. Un passage du livre de Job apporte un éclairage utile⁹ :

L'arbre conserve un espoir,
Une fois coupé, il peut renaître encore
Et ses rejetons continuent de pousser.
Même avec des racines qui ont vieilli en terre
Et une souche qui périt dans le sol,
Dès qu'il flaire l'eau, il bourgeonne
Et se fait une ramure comme un jeune plant. (Jb, 14,7-9)

Un autre type de symbolisme est à la base d'un *Saint Jérôme* de Lorenzo Lotto¹⁰, où les visions tentatrices des corps féminins prennent corps dans certains troncs d'arbres. Quant au chien de Ganymède, il contient, toujours dans un contexte matrimonial, une double symbolique : la fidélité – voir les deux portraits avec chien de Titien : Federico II Gonzaga et Charles Quint¹¹ – et le monde des sens, qui doit être dominé, apprivoisé, transcendé par la vie spirituelle (idée représentée par le vol de Ganymède chez Corrège). Enfin, le caractère anthropomorphe du tronc d'arbre tient probablement aussi à une réflexion de l'art sur l'art, en référence au mythe fondateur cité au début du *De Statua* d'Alberti (écrit vers 1445) :

Je pense que les arts de ceux qui entreprennent d'exprimer dans leur ouvrage les figures et images à la ressemblance des corps créés par la nature naquirent de ceci : à partir d'un tronc [« ex trunco »], d'une motte de terre [« glebave »] ou d'autres corps bruts de cette sorte, ils devaient parfois distinguer quelques lignes avec lesquelles, moyennant très peu de changements, ils produisaient quelque chose de très ressemblant aux vrais visages de la nature. Donc, les

considérant et les relevant mentalement, ils se mirent avec soin à faire tentatives et efforts pour voir s'ils pouvaient y ajouter ou supprimer quelque chose et parachever ce qui semblait manquer pour que fût recueilli et détaché le véritable aspect de l'image¹².

Les formes émergentes, suggérées par l'ambiguïté du tronc, répondent au nuage anthropomorphe de *Io*, comme pour mettre en évidence le travail imaginatif et mental de tout processus de création, qu'il soit démiurgique, artistique ou naturel. Ce discours implicite confirme la dimension autoréflexive de la nuée dans *Io*. Ainsi, l'arbre sec apparaît comme un accent particulier, nécessaire à la cohérence de l'ensemble, du cycle entier. La *Léda* joue elle aussi sur plusieurs registres, terrestre et céleste. Il s'agit d'une union à même le sol qui, avec une prédominance des quatre éléments et des cinq sens, est en quelque sorte « rehaussée » par l'Éros musicien à gauche et le cygne en vol à droite. L'un des fils rouges des *Amori* semble précisément être cette volonté de réunir les « contraires » – homme et femme, terre et ciel, corps et âme – en une unité féconde. L'Éros « admoniteur » incarne à lui seul cette condensation des pôles masculin et féminin, physique et spirituel, divin et humain¹³, qu'il assume le rôle d'un joueur de cithare ou de Ganymède.

Un « double »

Depuis longtemps, les spécialistes ont observé que la silhouette de Ganymède a été reprise d'une figure d'ange sur le pendentif nord-ouest de la coupole de la cathédrale de Parme (1526-1528, détail, fig. 69). Il s'agit d'une « auto-citation » ou d'un transfert d'autant plus étrange

⁸ Lorenzo Lotto, *Allégorie des Vices et des Vertus*, 1505, huile sur bois, 57 × 42 cm, Washington, D.C., National Gallery of Art. Sur cette Allégorie de Lotto : CAT. Expo. Lorenzo Lotto 1998, 76-80 ; HUMFREY 1997, 10-11 ; CAT. Expo. Lorenzo Lotto 2011, 260-265.

⁹ Une partie de la référence in : HUMFREY 1997, 11.

¹⁰ Lorenzo Lotto, *Saint Jérôme*, vers 1509, huile sur panneau, 81 × 61 cm, Rome, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, in : Cat. Expo. Lorenzo Lotto 1998, p. 94.

¹¹ Sur le Portrait de Charles Quint avec chien de Titien : WETHEY 1971, 85-87 ; PEDROCCO 2000, 161 ; POPE-HENNESSY 2004, 75 ; HUMFREY 2007, 94-97.

¹² ALBERTI 2011, 63-65. Sur cette citation (et les problèmes de datation), l'introduction d'Oskar Bätschmann, in : ALBERTI 2011, 9-59, ici 21-26 et 29-32.

¹³ Sur ces pouvoirs de condensation de la figure androgyne à la Renaissance : HALLEUX 2012.



Fig. 69. Corrège, *Assomption de la Vierge* (détail du pendentif nord-ouest), 1526-1528, fresque de la coupole, Parme, Cathédrale.

que Corrège n'a jamais procédé de la sorte. Virtuose de la représentation du corps, il a toujours su inventer des poses inédites et improbables parmi les centaines de figures qu'il a peintes. Cette reprise directe doit donc exprimer une intention particulière. En suivant Edgar Wind, qui suppose qu'entre la *Nuit* de San Lorenzo et la *Léda*, Michel-Ange a dû s'attendre à ce que l'on remarque leur ressemblance¹⁴, il semble possible que Corrège ait conféré une dimension programmatique à la parenté de ses deux figures « jumelles »¹⁵. Charles Quint et Federico II Gonzaga ont sans doute été fascinés par la coupole de l'Assomption qu'ils ont contemplée, peut-être même ensemble¹⁶, lors de leur séjour à Parme en octobre 1529. Pour les *Amori di Giove*, cette affinité réelle entre une figure de la coupole d'une cathédrale et Ganymède est lourde de conséquences. Malgré les changements de technique et de médium, à un niveau « méta-artistique », d'une fresque dans une coupole à une peinture à l'huile sur un *quadro*, cette survivance d'une figure chrétienne dans une figure profane affecte, directement ou indirectement, le contenu de l'œuvre et du cycle. Cette grille de lecture fera ressortir la polysémie de l'aigle. Notons également que la figure de l'ange de San Giovanni Evangelista s'accroche à un nuage, tandis que celle de Ganymède s'agrippe à un aigle. Ce déplacement des *parerga* autour d'une même silhouette resserre les liens entre *Ganymède* et *Io*, cette dernière étant étreinte par Jupiter, représenté sous forme de nuage.

L'aigle

Ainsi, « l'ombre » de San Giovanni Evangelista plane toujours sur notre *Ganymède*. Les associations évangéliques du mythe sont d'autant plus grandes que l'aigle est, entre autres, le symbole de saint Jean, « celui

qu'aimait Jésus » (Jn 13,23). La vision d'Ézéchiel de Raphaël (vers 1515-1516, fig. 70)¹⁷, dans laquelle Dieu le Père apparaît sous la forme d'un Jupiter au torse nu, est un bel exemple de cet esprit de compatibilité et d'enrichissement mutuel entre le christianisme et l'humanisme antiquisant¹⁸. Au centre d'une mandorle de nuages, ce Dieu(-Jupiter) est accompagné de *putti* et des figures ailées du Tétramorphe, parmi lesquelles se trouve l'aigle de saint Jean. La *Vision* de Raphaël et le *Ganymède* de Corrège sont en fait les deux faces d'une même médaille : un thème chrétien rendu par des formes païennes versus un thème profane caractérisé par une source visuelle chrétienne.

En outre, l'aigle apparaît déjà sur les monuments funéraires de l'Antiquité chrétienne¹⁹. Il symbolise le Christ lui-même, « qui transporte l'âme de toutes les bonnes gens, riches ou pauvres, vers les étoiles ». Ce motif trouve une racine dans la conception antique de l'aigle qui emporte l'âme de l'Empereur dans le ciel (fig. 71). Cet animal apparaît également dans la Bible : « Vous avez vu vous-même ce que j'ai fait aux Égyptiens, et comment je vous ai emportés sur des ailes d'aigles et amenés vers moi. » (Ex 19, 4) Cet extrait du livre de l'Exode nous fait voir la dynamique d'ascension de Ganymède d'une autre manière encore. Associé à l'aigle « psychopompe »²⁰, il présente une certaine universalité que nous avons déjà perçue dans les autres *Amori* de Corrège. Outre l'aigle, les ailes et le plumage sont également des « accessoires » privilégiés pour l'expression de réalités transcendantes²¹. Prenons le cas de la *Léda*, où l'on trouve des cygnes, mais aussi les ailes d'Éros et celles d'un *putto*. Dans sa *Hiérarchie céleste*, Denys l'Aréopagite nous donne un magnifique aperçu du symbolisme des ailes, si souvent peintes par Corrège :

¹⁷ Sur la Vision d'Ézéchiel de Raphaël : DUSSLER 1966, 29 ; ZERNER 1969, no 134 ; OBERHUBER 1999, 237-238 ; ARASSE 2003b, 44-51.

¹⁸ WEDDIGEN 2006, 123-125.

¹⁹ Sur l'aigle-Christ : FRIEDMAN 1999, 55-57 ; PASTOUREAU 2011, 140.

²⁰ FRIEDMAN 1999, 56.

²¹ Cf. aussi, sur l'imaginaire du vol à la Renaissance : MAUS DE ROLLEY 2011.

¹⁴ WIND 1992, 180.

¹⁵ Sur les figures « jumelles » dans l'art : SUMMERS 1977.

¹⁶ Pour cette hypothèse : FABIANSKI 1997b, 53.



Fig. 70. Raphaël, *La Vision d'Ézéchiel*, vers 1515-1516, huile sur bois, 40 × 30 cm, Florence, Palais Pitti, Galerie Palatine.



Fig. 71. *Apothéose de l'Empereur*, Arc de Titus, Rome, 1^{er} siècle après J.-C. (Friedman 1999, p. 95).

L'aile, en effet, symbolise la promptitude à s'élever, le céleste, ce qui ouvre accès vers le haut et, par l'ascension, le dépassement de toute bassesse, – que la légèreté des ailes indique qu'elles n'ont aucun penchant terrestre mais s'élèvent en toute pureté et sans poids vers les sommets, – la nudité et les pieds déchaussés, qu'elles sont libérées, dégagées, sans relation, pures de toute addition extérieure et qu'elles s'assimilent autant qu'elles le peuvent à la Simplicité divine (XV, 3)²².

L'aigle de notre Ganymède renvoie par ailleurs à l'imaginaire héraldique de l'oiseau impérial par son rendu formel qui entretient une certaine ambiguïté avec la surface²³. Cela permet non seulement une association avec Charles Quint, mais aussi avec Federico II Gonzaga, puisque l'aigle se trouve également dans les armoiries des Gonzaga. Une étude sur le blason du cardinal Ercole



Fig. 72. Giulio Romano (et atelier), *Rapt de Ganymède*, 1536-1537, petit tondo au centre de la voûte, Mantoue, Palazzo Ducale, Appartamento di Troia, Camerino dei Falconi (Koering 2013, p. 168, fig. 73).

Gonzaga par Giulio Romano témoigne des possibilités d'un développement artistique à partir des armoiries²⁴. Les quatre aigles restent certes à la place qui leur est attribuée par le blason de base, mais ils prennent vie et volume dans une combinaison subtile avec des angelots et divers ornements. Ajoutons la passion de Federico pour les Empereurs romains : en hommage à Charles Quint et comme modèles à suivre pour lui-même, il est allé jusqu'à faire aménager un *Gabinetto dei Cesari* avec toute une série de portraits commandés à Titien²⁵. Dernier élément, le dossier d'un lit peint par Alessandro Allori (1572)²⁶. Ce panneau à fond d'or réunit dans un

²⁴ Giulio Romano, *Étude sur le blason du Cardinal Ercole Gonzaga*, plume et encre brune, 39,6 × 23,5 cm, New York, Pierpont Morgan Library. Sur ce dessin de Giulio Romano : CAT. Expo. *Fürstenthöfe der Renaissance* 1989, 170.

²⁵ Sur le *Gabinetto dei Cesari* : CAT. Expo. *Splendours of the Gonzaga* 1981, 190-195 ; BODART 1998, 150-161 ; BODART 2011, 163-174 ; KOERING 2012 ; KOERING 2013, 282-295.

²⁶ Alessandro Allori, *Tête ou pied de lit avec histoires mythologiques et grotesques*, 1572, huile sur bois, 139 × 232 cm, Florence, Museo Nazionale del Bargello. Sur ce dossier de lit : CAT. Expo. *La Renaissance et le rêve* 2013, 152-153 ; CAT. Expo. *Europe in the Renaissance* 2016, 261.

²² DENYS 1970, 176-177.

²³ PASTOUREAU 2011, 143.

même espace pictural un nombre considérable de thèmes abordés depuis le début de notre étude : amours mythologiques, *putti*, amphores, instruments de musique, animaux, figures ailées et bien d'autres grotesques qui, tels des talismans, semblent vouloir stimuler les forces de la nature et de l'imagination. Cet imaginaire du rêve et de la « phantasia » « pro-créatrice » est encore renforcé par la présence d'une figure endormie, comme si l'ensemble du décor émanait d'un songe « efficace ». Au centre, entouré d'une mandorle de fleurs, c'est Ganymède (copié d'après Michel-Ange) qui domine la composition tel un emblème, comme pour irradier l'œuvre de la nature (l'œuvre de chair) d'une dimension transcendante, en vue de condenser de manière prodigieuse les sens externes et internes, le corps et l'âme, le microcosme et le macrocosme. Le médaillon situé au centre de la voûte du *Camerino dei Falconi* dans l'Appartamento di Troia du Castello di San Giorgio (1536-1537, **fig. 72**), une « pièce de petites dimensions dont l'usage était vraisemblablement réservé au duc et à la duchesse »²⁷, invite précisément à dépasser une conception strictement néoplatonicienne du mythe pour l'intégrer ici plus largement dans une atmosphère dynastique. L'idée de progéniture « royale » affleure avec insistance dans cette figure mythologique de Corrège, Ganymède étant lui-même considéré comme un descendant de Zeus et, de surcroît, d'une beauté surpassant toutes les autres.

²⁷ Sur le Camerino dei Falconi de l'appartamento di Troia : KOERING 2013, 267-273, ici 267.

CHAPITRE IX

DANAÉ

La toile de *Danaé* est la seule à nous présenter une scène mythologique dans un intérieur (fig. 73)¹. Cela s'explique principalement par le contenu de l'histoire. Acrisios enferme sa fille Danaé dans une chambre, mais Jupiter trouve le moyen de lui rendre visite sous la forme d'une pluie d'or². Danaé est confortablement installée sur un lit à baldaquin majestueux. Elle est flanquée d'un Éros adolescent assis sur le bord du lit et de deux *putti* au premier plan. Sur la gauche, une embrasure de fenêtre donne sur un paysage lointain, dans des tons de bleu et de blanc, et sur une bâtisse de style classique. Au centre se trouve un nuage qui a probablement perdu son éclat d'origine. Dans le coin supérieur droit, l'insertion d'une magnifique draperie, qui fait office à la fois de rideau de lit et de *parergon* de l'œuvre, évoque implicitement le dévoilement de l'ensemble du tableau³.

Au cœur de la représentation, une large draperie, dont les sillons semblent jaillir des parties les plus intimes de Danaé, prolonge le bas-ventre de la jeune femme. Le traitement du tissu blanc dessine ici, par un jeu d'ombre et de lumière, un grand creux prêt à accueillir la semence divine. Le drapé a ainsi une fonction hautement symbolique qui consiste à exprimer visuellement l'intérieur le plus mystérieux du corps féminin, réceptacle et berceau de la vie. Ce pan de draperie est tenu non seulement par Danaé elle-même, mais aussi par Éros, ce qui a pour conséquence d'intégrer l'amour dans cette union d'une mortelle et d'un dieu. La gestuelle est ici particulièrement éloquente. Tout en tenant le tissu de sa main gauche et en levant les yeux vers le ciel, l'Éros aux ailes multicolores remet les pièces ou les pépites d'or qu'il a recueillies dans le contenant symbolique. Il joue un rôle d'intermédiaire et incarne figurativement le pôle masculin de la génération. Cette virilité est en même temps mise en valeur par une draperie dorée qui passe juste entre les jambes

¹ Sur la *Danaé* de Corrège : GOULD 1976, 270-271 ; ZERNER/QUINTAVALLE 1977, no 77 ; FABIANSKI 1996 ; EKSERDJIAN 1997, 286-288 ; FABIANSKI 2000, 85-99 ; MONDUCCI 2004, 211-214 ; ADANI 2007, 168-169 ; CAT. Expo. *Correggio e l'Antico* 2008, 134-135.

² APOLLODORÉ 2003, 80 ; OVIDE 1985, 116 et 119. Sur la tradition picturale du mythe de Danaé : PANOFISKY (1933) 1998 ; KAHN 1978 ; SANTORE 1991 ; SLUIJTER 1999 ; CORBOZ 2000 ; HALLEUX 2004, 79-80 ; BAERT 2021.

³ Sur le motif du rideau dans la peinture : EBERLEIN 1982 ; STOICHITA 1999, 94-99.

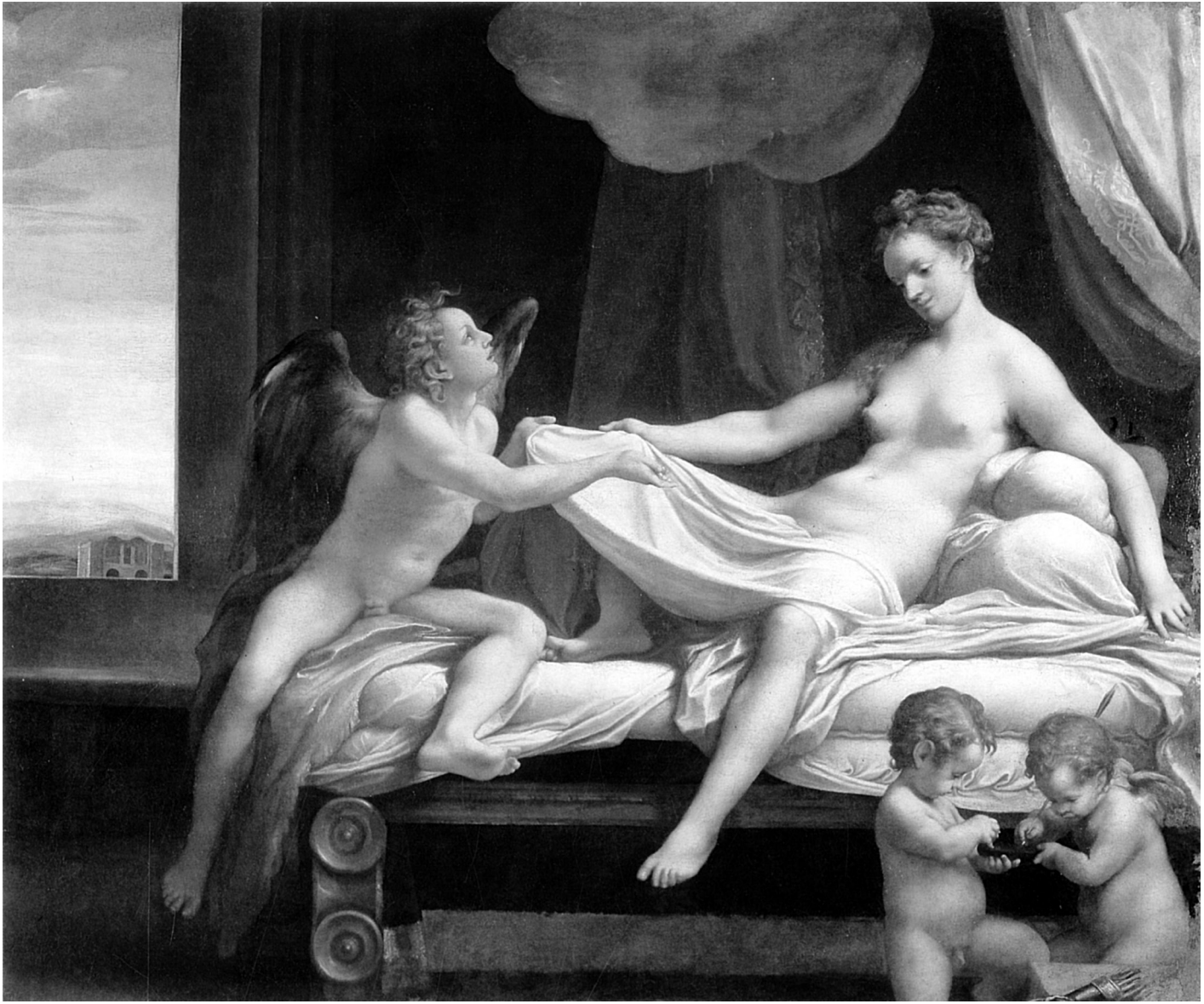


Fig. 73. Corrège, *Danaë*, vers 1530-1532, huile sur toile, 161 × 193 cm, Rome, Galleria Borghese.

d'Éros. Les dorures, rendues par différentes nuances de jaune, sont récurrentes et semblent être le fil conducteur de la peinture : pluie d'or, draperies dorées et même une flèche dorée au premier plan. Cette dernière a déjà été mentionnée par Giorgio Vasari : « Quelques Amours ingénieusement inventés essaient sur une pierre leurs flèches d'or et leurs flèches de plomb ». Ces couleurs se retrouvent également dans le textile suspendu au bord du lit, d'or rayé de « plomb », bien que le pigment soit un bleu foncé au lieu du noir, peut-être pour des raisons d'harmonie chromatique du tableau.

L'ensemble de ces observations, où description et interprétation se recoupe de plus en plus étroitement grâce aux analyses des chapitres précédents, nous amènent à reconnaître ce lit et son environnement comme un espace dynastique où Éros et procréation vont de pair.

La draperie

Une analyse plus détaillée des plis nous fait pénétrer encore plus profondément dans les mécanismes à la fois discrets et efficaces de l'image. De nombreux sillons sont créés sous l'impulsion des mains de Danaé, l'une en direction d'Éros, l'autre en arrière vers les *putti*. L'Éros ne touche pas Danaé, mais les doigts de sa main droite se détachent précisément à l'endroit où plusieurs plis profonds se forment. Ces derniers convergent vers les *pudenda* de Danaé. Le tissu dépasse du lit, à gauche au-dessous d'Éros et à droite derrière les *putti*, formant de petites vagues ornementales, comme pour exprimer visuellement l'énergie, invisible, de l'amour qu'ils représentent. Le tissu blanc contribue également à la visualisation de l'esprit de Danaé. Il renforce l'expression du corps comme image d'une profonde intériorité spirituelle. Contrairement à une femme-objet, Danaé semble incarner l'idéal d'une femme (« -personne ») qui se donne – librement et activement – avec toute sa

subjectivité. Le regard qu'elle porte sur la pluie d'or en direction de son propre bas-ventre souligne le haut degré de conscience de cet « abandon ». L'expression joyeuse de son visage contribue à cette sérénité qui émane de l'ensemble de la composition, basée sur deux axes principaux, l'axe vertical et l'axe horizontal, auquel peut s'ajouter un axe dans la profondeur. Il y a également une série de diagonales tirées par les jambes de Danaé et d'Éros, ainsi que, vers le haut, par les plis de l'utérus métaphorique, la draperie. Le lit, horizontalement, et la pluie d'or, verticalement, expriment respectivement la dimension physique et spirituelle de l'amour. Cette structure se retrouve également dans l'ouverture de la fenêtre.

Pour mieux apprécier la portée symbolique des plis, il convient de citer l'*Extase de sainte Thérèse* de Bernini⁴. Cette œuvre baroque fait ressortir la dimension « anachronique » et « pathétique » (dans le sens positif du terme) du style de Corrège⁵. Malgré les différences entre une peinture profane et une sculpture sacrée, un nu et une figure habillée, la représentation d'une femme consciente et d'une femme en extase, les deux œuvres dégagent la même atmosphère de « noces physiques et spirituelles ». Dans les deux cas, les plis expriment les vibrations inhérentes aux corps. Dans les deux cas également, la puissance divine vient d'en haut et par l'intermédiaire d'un ange/Éros qui tient un pan de tissu de la mortelle.

Aux confins du profane et du sacré

Chez Corrège, Éros semble avoir pénétré par la gauche, les ailes déployées. La présence d'une fenêtre, coupée par les limites de la représentation, renforce le thème

⁴ Sur la *Sainte Thérèse* de Bernini : PREIMESBERGER 1986 ; CARERI 1990.

⁵ Cf. chapitre VII.



Fig. 74. Corrège, *Étude pour L'Annonciation*, 1524-1526, plume et encre brune avec rehauts de blanc sur papier préparé à fond rose, avec mise au carreau à la sanguine, 9,4 × 17,4 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

de l'entrée. Cette visite s'inscrit dans une longue tradition, que ces êtres angéliques apparaissent ou non en songe, qu'il s'agisse d'un thème profane ou chrétien. *L'Annonciation*, par exemple, a fait l'objet d'innombrables représentations. L'une d'entre elles est une fresque de Corrège (dessin préparatoire, **fig. 74**)⁶. Cette œuvre, bien que très endommagée, contient un détail encore bien visible : dans le dos de l'ange Gabriel, accompagné d'une grande nuée, se trouvent deux *putti* à l'ombre de ses ailes. D'un point de vue formel, cette coprésence de *putti* à côté des ailes renvoie, consciemment ou non, à la *Léda* de Michel-Ange (**fig. 52**). Cette correspondance est due à une sensibilité figurative ouverte à la coalescence des registres profane et chrétien

(Léda – Annonciation). Dans les *Libri de la humanita di Christo* (première édition 1535), suggérant une parenté métaphorique entre le Saint-Esprit et une véritable colombe, l'Arétin exprime l'expérience physique de la Vierge d'une manière très particulière :

Aussitôt qu'elle [la Vierge] eut consenti à la parole divine, [...] son ventre se vit rempli de tout cela même qui resplendissait, de sorte que le Saint-Esprit, qui s'était remis lui-même comme une colombe dans son propre nid, reçut tout ce qu'elle comportait d'humanité ; car la parole invisible vivifiée dans une vigueur céleste, une vertu divine, un pouvoir immortel, s'engrossa en elle, sans entacher sa chasteté d'aucune violence. Et descendant d'elle-même par tous les membres, la Parole les parcourut petit à petit, toucha légèrement les sens, se répandit par les os et, remplissant d'elle-même les voies secrètes, s'émerveillait en même temps qu'en les parcourant toutes

⁶ Sur l'Annonciation de Corrège : ZERNER/QUINTAVALLE 1977, no 60 ; EKSERDJIAN 1997, 144-145.

avec sa propre grâce, elle trouva les lieux de ses délectations candides, purs, suaves, doux, sacrés et saints⁷.

L'Arétin a écrit ces lignes sensuelles à une époque où le physique et le spirituel, loin de s'exclure, étaient considérés en termes de continuité et d'enrichissement mutuel. L'Annonciation se termine avec l'incarnation du Verbe à l'intérieur et à partir des entrailles de la Vierge⁸. Par conséquent, aucun de ces *putti* ne représente évidemment le Christ, mais leur présence « charnelle » semble thématiser l'humanité naissante du Rédempteur. Ce motif est porté à son paroxysme par Tintoret dans sa fresque de la *Scuola Grande di San Rocco* à Venise (1582-1587). Ici, l'ange est accompagné d'une horde de *putti* qui suivent la colombe du Saint-Esprit. « L'Esprit Saint viendra sur toi... ». (Lc 1, 35) : c'est le début de la réponse à la question : « Comment cela va-t-il se faire puisque je ne connais pas d'homme ? » (Lc, 1, 34) « Connaître un homme » signifie, dans la tradition judéo-chrétienne, avoir des relations sexuelles avec lui. L'absence de telles relations est symbolisée chez Tintoret par le lit inoccupé à l'arrière-plan. Un autre exemple de lit vide se trouve dans une *Annonciation* de Botticelli. C'est ici, entre l'ange à gauche et Marie à droite, dans cet espace vide, que s'exprime le miracle « indicible ».

Malgré les emprunts discrets à l'une ou l'autre tradition figurative, soulignons qu'une *Annonciation* est toujours une *Annonciation* et qu'une *Danaé* est toujours une *Danaé*. Néanmoins, une *Annonciation* de Girolamo

Mazzola Bedoli (1559, fig. 75) nous révèle des synergies croissantes, c'est-à-dire une ambiguïté et une confusion des registres d'une intensité sans précédent. Mazzola Bedoli, fortement imprégné par Corrège, propose ici une variante résolument maniériste du thème. Marie est à moitié couchée, tandis que l'ange Gabriel apparaît plutôt comme un Éros, avec un visage de profil qui se détache sur un nuage, comme s'il jouait un rôle efficace dans l'Incarnation elle-même. La scène est encadrée par deux *putti*. Le premier se trouve entre les jambes de Marie et porte les Saintes Écritures, le second se trouve juste au-dessus de Marie et fait corps avec le baldaquin du lit. Ce second *putto*, plus animé, semble tout droit sorti de la *Madone de Saint Sébastien* de Corrège. Enfin, Mazzola Bedoli s'est approprié tant d'éléments profanes que l'œuvre pourrait effectivement faire penser à une *Danaé*. Cette confusion n'est pas nouvelle, si l'on en croit un passage de la Vie de Cornelis Ketel par Karel van Mander :

Une de ses meilleures œuvres est à Dantzig : c'est une Danaé recevant la pluie d'or, figure de grandeur naturelle. Je me rappelle avoir vu la même composition chez lui ; elle pendait dans son vestibule. Il arriva même à ce sujet la plaisante aventure d'un paysan qui, voyant l'œuvre en passant, demanda à la femme du peintre la permission d'y jeter un coup d'œil, car il avait la prétention d'être connaisseur. « Eh ! l'amie, dit-il apostrophant la femme peinte, si tu t'en tires de la sorte, tu gagneras bien ta vie. » Puis il ajouta : « Je gage que ceci représente la Salutation angélique, où l'ange du Seigneur apporte le message à la Vierge », et il loua fort l'ordonnance du sujet, prenant Cupidon pour l'ange et Danaé, étendue dans un état complet de nudité, pour la Vierge Marie ; et il s'en alla lourdaud comme devant⁹.

Le mythe de Danaé a souvent été considéré comme une préfiguration du récit de l'Annonciation, que ce soit dans l'Ovide moralisé ou dans d'autres textes et contextes¹⁰. La reprise d'éléments formels et de composition de

⁷ « Consentita ch'ella hebbe a la parola divina, [...] il Ventre suo (maravigliosa cosa a dire, e non maravigliosa a credere, perche a chi tutto po, e [sc. è] poco il far possibile lo impossibile) si vide pieno di tutto quello che ivi splendeva, tal che lo Spirito santo riposto se medesimo, quasi Colomba nel suo proprio nido, riceve quanto hebbe di humano, perche la parola invisibile avvivata in un vigor celeste, in una vertu divina, in un potere immortale, s'ingrosso in lei, non macchiando il casto con niuna violenza: e discesa da se medesima per tutte le membra, le cerco pian piano, tocco i sensi si leggermente, si diffuse ne le ossa, e riempiendo le vie secrete di se stessa stupiva mentre ricercandole tutte con la sua propria gratia trovava i luoghi de i suoi dilette candidi, puri, soavi, dolci, sacri, e santi. » Pietro Aretino, I quatro libri de la humanita di Christo di M. Pietro Aretino novamente stampata, MDXXXV [Venise, 1545], cahier 8, verso. Cité d'après : SCHORDERET 2008, 91-92, avec tr. fr.

⁸ Sur les diverses théories « embryologiques » relatives à l'Annonciation : VAN DER LUGT 2004, 371-504.

⁹ MANDER 2002, II, 135.

¹⁰ PANOFKY 1998, 959 ; SLUIJTER 1999, 6.



Fig. 75. Girolamo Mazzola Bedoli (attr.), *Annonciation*, 1559, huile sur bois, 84,8 × 58,7 cm, Naples, Musée de Capodimonte.

l'iconographie de Danaé semble permettre à Mazzola Bedoli d'exprimer cet arrière-plan antique. Il n'est cependant pas certain que ce type d'interpénétration du sacré et du profane fonctionne également dans l'autre sens. Si une certaine plénitude et universalité est véhiculée dans la *Danaé* de Corrège, l'idée d'Annonciation se dérobe dans cette œuvre, la nudité des protagonistes éliminant toute ambiguïté. De plus, la scène se déroule dans un lit, entièrement occupé par Danaé, et non en deçà.

Image et imagination

Pour comprendre la pose de *Danaé* ou encore de *Ganymède* de Corrège, on cite parfois un dessin attribué à Raphaël par Konrad Oberhuber (fig. 76)¹¹. L'inscription « DANAË » a peut-être été ajoutée après coup, mais la coprésence de plusieurs éléments doit nous faire réfléchir : une figure vêtue, assise et endormie, une main soutenant sa tête en s'appuyant sur un rebord, l'autre entre ses jambes. Cette fenêtre ne s'ouvre pas sur un paysage, mais sur un monde onirique, représenté par plusieurs esquisses qui sont venues à l'esprit de l'artiste : des anges se tenant à un *nuage anthropomorphe* (!) et une étude d'architecture. Ainsi, la figure féminine fonctionne comme un signe, voire une matrice de l'inspiration créatrice, tandis que les nuages expriment l'idée du « *pneuma imaginativus* »¹². Ce dessin a inspiré les gravures de Marcantonio Raimondi, une fois avec un ange à la croix (fig. 77) – ce qui en fait une *Sainte Hélène* – et une fois sans¹³, bien qu'il s'agisse peut-être d'une copie d'après le maître. Le chien en contrebas ne

bouge pas d'une version à l'autre, mais cette présence/absence de l'ange augmente les potentialités de cet espace où peuvent entrer toutes sortes d'images ou de représentations.

Or, la même silhouette réapparaît dans un contexte explicite de procréation sur une *tafferia da parto* au sujet non identifié, mais toujours avec une apparence onirique, délimitée par le cadre d'un tableau d'autel¹⁴. La nouveauté réside dans l'ajout d'un élément supplémentaire entre les jambes de la femme, en plus de la main, ici d'un *putto*. Indépendamment de l'identification du *putto*, il introduit *de facto* une correspondance entre imagination (la tête) et engendrement. Cette figuration sur un objet domestique s'inscrit dans l'imaginaire des pouvoirs de l'imagination sur la procréation. Il y a aussi des rapports entre l'intérieur de la pièce et son ouverture sur la vision d'une ville en feu. C'est là un motif récurrent et autoréflexif dans les tableaux oniriques¹⁵. Sur le plan pictural, où l'accent est mis sur le rêve et l'imagination, comme dans la sculpture de *putto* entre les jambes de la femme endormie, nous avons certes affaire à une image énigmatique, mais certainement aussi à une croyance tenace en une forme d'engendrement affectée par l'imagination.

Cet imaginaire de l'imagination, qui transparaît également dans le dessin de Raphaël et les gravures de Marcantonio Raimondi, jette une lumière inédite, même si ce n'est qu'indirectement, sur la *Danaé* de Corrège, où nous trouvons en effet également une attention aux parties intimes de la femme, la présence/absence d'une figure ailée, l'ouverture de la fenêtre et un élément architectural au loin. Le cadre de fenêtre contribue à thématiser l'entrée d'Éros. Il s'agit d'une intrusion dans un espace qui se présente lui-même comme le « sur-corps » de la femme. Ce symbolisme apparaît également

¹¹ Sur ce dessin : OBERHUBER 1966 ; FORLANI TEMPESTI 1983, XLIV.

¹² De ce point de vue, cf. aussi d'autres dessins, de Dürer à Cézanne, où un autoportrait jouxte des motifs d'une manière apparemment aléatoire. Cette coprésence dévoile en fait les profondeurs du monde intérieur de l'artiste : SCHAPIRO 1968, 85 ; GAMBONI 2016, 73-76 ; STOICHITA/CODERCH 1999, 165-183.

¹³ Marcantonio Raimondi (copie d'après), *Femme « pensive »*, vers 1511, in : *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, p. 128).

¹⁴ Anonyme florentin, *Tafferia da parto*, sujet non identifié, vers 1530, collection particulière, in : Musacchio 1999, p. 86, fig. 68. Sur cette *tafferia da parto* : MUSACCHIO 1999, p. 85-86.

¹⁵ Sur le sujet d'une ville en feu en tant que « représentation du non-représentable » : STOICHITA 1998 ; STOICHITA 2004. Pour la bibliographie sur les visions oniriques dans l'art : cf. chapitre V.



Fig. 76. Raphaël, *Étude pour l'intérieur de Saint-Pierre et figures pour la voûte de la chambre d'Héliodore*, 1514, plume et lavis brun, traces de craie noire, 26,4 cm × 34,5 cm, Florence, Galleria degli Uffizzi.



Fig. 77. Marcantonio Raimondi,
La vision de sainte Hélène, vers 1511
(*The Illustrated Bartsch*, vol. 27, p. 128).

dans un portrait d'une femme et d'un homme à travers une embrasure de Filippo Lippi (vers 1440-44)¹⁶, où une femme de profil est abordée par un homme à travers une fenêtre avec un blason sur le bord. Chez Corrège, encore, l'architecture antique de l'arrière-plan renforce les possibilités d'une interprétation dynastique, comme *mise en abyme* de la « Maison ».

Les « putti »

En raison de leur situation à la frontière esthétique, de leur apparente indifférence et de leur nombre, les *putti* du premier plan (fig. 73) doivent beaucoup à ceux de la *Madone Sixtine* de Raphaël¹⁷. Corrège a peut-être aussi été marqué par les nombreux *putti* de la *Fête des Amours*, l'une des *Bacchanales* de Titien pour Alfonso I^{er} d'Este¹⁸. Dans cette œuvre, un amour-« admoniteur » au premier plan croque une pomme, invitant le « spectateur » à une perception multisensorielle de l'œuvre¹⁹. En recoupant deux études récentes, celle de Victor I. Stoichita sur les propriétés synesthésiques de cette œuvre et celle d'Anthony Colantuono sur les thèmes pédagogiques en matière de procréation dans l'ensemble des *Bacchanales*²⁰, il nous semble opportun de souligner dans la *Fête des Amours* la « projection » des *putti*, fruits espérés de l'union conjugale, dans l'évidence visuelle elle-même. Les pouvoirs actifs de la toile s'exercent notamment par la représentation d'innombrables *putti* qui, par la multiplicité des positions, rappellent les *putti* des noces d'Alexandre et Roxane de Sodoma à la Villa Farnesina

(fig. 22). Enfin, une *Vénus* surplombant la composition et se détachant sur un fond plus sombre à droite rappelle les nus « épithalamiques »²¹, à la différence qu'il s'agit ici d'une statue debout.

Les deux *putti* de notre *Danaé*, situés juste derrière un petit rebord, remplissent sans doute une fonction similaire. Même s'ils ne s'adressent pas directement au « spectateur », ils créent un lien entre l'espace du tableau et celui du monde réel. Ce sont des figures « filtres » qui agissent à la fois comme un signe et comme un démultiplicateur des pouvoirs de la beauté (formelle) et de l'amour (au niveau du contenu) de l'œuvre sur l'imagination ; comme *spiritelli* vitaux²², mais aussi, par leur complémentarité, comme indice d'un imaginaire relatif à Éros et Anteros²³, tel qu'on peut le saisir à la lecture d'un extrait du *Commentaire du Banquet de Platon (De l'amour)* de Marsile Ficin sur les « deux espèces d'Amour » :

Amour simple, quand l'aimé n'aime pas l'amant. Dans ce cas, l'amoureux est complètement mort : car il ne vit ni en lui-même, comme nous l'avons suffisamment démontré, ni dans l'aimé, puisque celui-ci le rejette. [...] Au contraire, quand l'aimé répond à l'amour, l'amoureux vit au moins en lui. Et là assurément se produit quelque chose d'admirable. Chaque fois que deux êtres s'entourent d'une mutuelle affection, l'un vit en l'autre et l'autre vit en l'un. De tels êtres s'échangent tour à tour et chacun se donne à l'autre pour recevoir l'autre à son tour. [...] Si, après m'être perdu, je me retrouve en toi, je me possède par toi ; mais si je me possède par toi, je te possède avant et plus que moi-même et je suis plus proche de toi que de moi, puisque je n'adhère à moi-même que par ton intermédiaire. C'est en cela précisément que la puissance de Cupidon diffère de la violence de Mars. Car la conquête et l'amour s'opposent en ce que le conquérant s'empare des autres par lui-même, tandis que l'amoureux prend possession de lui-même grâce à un autre, chacun des deux

¹⁶ Fra Filippo Lippi, *Portrait d'une femme et d'un homme à travers une embrasure*, vers 1440-44, tempera sur panneau, 64,1 × 41,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. Sur ce portrait : CAT. *Expo Art and Love in Renaissance Italy* 2008, cat. 118, 255-256.

¹⁷ Sur la *Madone Sixtine*, qui se trouvait alors non loin de Parme, à Piacenza : DUSSLER 1966, 24-25 ; OBERHUBER 1999, 134-136.

¹⁸ Sur les *Bacchanales* de Bellini/Titien : HOPE 1971 ; GOODGAL 1978 ; SHEARMAN 1987 ; PEDROCCO 2000, 126, 143, 148, 152 ; STOICHITA 2008 ; COLANTUONO 2010 ; MOREL 2014, 187-294.

¹⁹ STOICHITA 2008.

²⁰ Cf. plus haut, dans la note relative aux *Bacchanales* de Bellini/Titien.

²¹ Cf. chapitre V.

²² DEMPSEY 2001.

²³ Sur la tradition iconographique d'Éros et Antéros : TERVARENT 1965 ; PANOFKY 1998.

amants s'éloignant de lui-même et se rapprochant de l'autre, mourant à lui-même et en l'autre ressuscitant. Toutefois, il y a dans l'amour réciproque une seule mort et une double résurrection. De fait, celui qui aime meurt une seule fois en lui, parce qu'il s'oublie. Mais il revit aussitôt en l'aimé quand celui-ci s'empare de lui dans une pensée ardente. Et il ressuscite une deuxième fois quand il se reconnaît en l'aimé et ne doute pas qu'il soit aimé. Ô bienheureuse mort, suivie de deux vies!²⁴

Cet « amor mutuus alter » (« amour réciproque ») a quelque chose de mystique. Mourir à soi-même et ressusciter dans l'autre. Ce « dédoublement » semble trouver une expression particulièrement saillante dans le couple de *putti* de Corrège. Mais à la différence de Marsile Ficin, cette « puissance » de Cupidon vise ici l'accomplissement de l'amour dans une communion à la fois physique et « chaste », c'est-à-dire équilibrée, entre les époux. Pas de passion excessive, en effet, dans cette représentation. Ce type d'interprétation découle des « flèches d'or et de plomb » (Vasari), puisqu'il s'agit d'une référence implicite mais significative au mythe de Daphné, où Cupidon « décoche une flèche d'or – qui fait naître l'amour – et frappe Daphné d'une flèche de plomb – qui repousse l'amour »²⁵. Une lecture des *Métamorphoses* d'Ovide nous éclaire sur ces flèches :

[...] de son carquois plein de flèches il tire deux traits qui ont des effets différents ; l'un chasse l'amour, l'autre le fait naître. Celui qui le fait naître est doré et armé d'une pointe aiguë et brillante ; celui qui le chasse est émoussé et sous le roseau contient du plomb. Le dieu blesse avec le second la nymphe, fille du Pénée ; avec le premier il transperce à travers les os le corps d'Apollon jusqu'à la moelle. Celui-ci aime aussitôt ; la nymphe fuit jusqu'au nom d'amante [...] (I, 468–474)²⁶.

À la Renaissance, « la fable a pu être interprétée dans un sens chrétien, Daphné symbolisant la chasteté par opposition à la volupté »²⁷. Or, Corrège nous fait voir ce trait « doré et armé d'une pointe aiguë et brillante ». La flèche de plomb, en revanche, est absente en tant que telle, mais elle est suggérée par le textile « fascé d'or et de sable » (ou de plomb), qui confère à l'ensemble du tableau une aura dynastique.

Un lit, orné « d'or et de sable »

Selon une tradition qui remonte à l'Antiquité, l'or fait partie de la mise en scène du lit nuptial²⁸. Mais le rideau à bordure dorée, orné de motifs imprimés, se rapporte également à un usage de textiles héraldiques, ornés des emblèmes des familles²⁹. Nous avons ici des hexagones allongés ornés de rinceaux qui sont imbriqués les uns dans les autres, possible jeu avec le motif de la ruche. On trouve également des hexandres dans l'ourlet de la cape de Charles Quint³⁰. L'or en soi a toujours une dimension noble, voire royale. Ainsi, l'or de la *Danaé*, comme l'aigle du *Ganymède*, peut faire référence soit aux Habsbourg (si l'œuvre a été commandée pour Charles Quint), soit à la maison Gonzague (si la fonction initialement prévue était bien une fonction nuptiale). Dans ce dernier cas, la *Camera degli Sposi* constituerait un précédent important pour le recours à des tentures dorées dans un contexte dynastique³¹. Le baldaquin doré sur une assiette portant les armoiries des Gonzague et des Paléologue

²⁷ HALLEUX 2004, 81.

²⁸ LERCHNER 1993, 418 et suiv.

²⁹ Par exemple : CAT. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy* 2008, 125-127.

³⁰ Titien, *Charles Quint debout avec son chien*, vers 1533, huile sur toile, 192 × 111 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

³¹ Andrea Mantegna, *La chambre des Époux*, 1465-1474, fresque, détrempe à sec, Mantoue, Palais ducal. Pour la bibliographie consultée : cf. chapitre II.

²⁴ FICIN 2002, 44-46. Cf. aussi un autre passage sur la ressemblance des amants : FICIN 2002, 47-48.

²⁵ HALLEUX 2004, 81.

²⁶ OVIDE 1985, 23.

(1533) est également remarquable³². Enfin, Elisabetta Gonzaga et Eleonora Gonzaga sont parées de vêtements « héraldiques » combinant l'or et le « plomb » dans les portraits de Raphaël³³ (1502) et de Titien³⁴ (vers 1538). En ce qui concerne le tissu qui borde l'assise du lit, on a déjà fait remarquer que les pigments utilisés sont en réalité jaunes et bleu foncé. Il pouvait néanmoins suggérer les armoiries de la famille Gonzague : « fascé d'or et de sable », le lion ayant été octroyé en 1394 par l'empereur Venceslas I^{er} et l'aigle en 1433 par l'empereur Sigismond I^{er}. Dans ce contexte, il semble opportun de citer une lettre de Federico II Gonzaga du 15 mai 1531. Par rapport à la Palazzina della Paleologa et aux *stantie* environnantes du Castello di San Giorgio, il commanda des parements en cuir (« *paramenti di corami* ») qu'il voulait précisément teints... en or et en bleu foncé :

Nous avons à présent fait construire à l'extérieur du château de Mantoue, vers San Giorgio, en ajoutant au château quelques pièces qui seront une petite salle et deux petites chambres, que nous voulons orner de parements de cuir travaillé et doré du même type que ceux que vous avez fait faire récemment à Rome ; et nous voudrions qu'ils soient travaillés comme ceux d'or et de turquin, s'ils peuvent tous être faits dans cette couleur, que j'aimerais plus que toute autre couleur. S'il n'est pas possible de les faire en turquin, nous nous contenterons d'autre chose, à condition que chaque pièce ait des parements d'une seule couleur et d'un seul type. Dans dix ou douze jours, nous vous donnerons les mesures des différentes pièces et des *spalliere* [dossiers] et, comme nous voulons qu'elles soient faites le plus rapidement possible, voyez s'il y a à Rome de bons maîtres qui peuvent bien travailler et fixez le prix le

plus bas possible, mais de façon à ce que nous soyons bien servis. Et veillez à ce que l'on commence à travailler les peaux et que l'on travaille avec toute la célérité nécessaire et que vous ayez les mesures avant que les peaux ne soient réalisées. Et vous nous informerez de l'arrangement que vous avez pris³⁵.

On retrouve ici le ton déterminé des lettres en rapport avec les préparatifs de la *Casa* pour l'accueil de Margherita Paleologa pour les « nozze » du nouveau couple ducal³⁶. On pourrait dire que « la boucle est bouclée ». Essayons cependant de comprendre d'une manière peut-être plus approfondie le sens de cette troublante coïncidence. L'insistance de Federico (« *ni piacereia sopra ogni altro colore* ») nous indique que les couleurs or et turquin (« *de oro et de color turchino* ») devaient jouer un rôle important. Ces *paramenti* participaient en effet à la décoration des *camere nuzziali* qui, rappelons-le, étaient ornées de magnifiques peintures et d'emblèmes héraldiques de la « *Casa nostra* ». Dans ce contexte, le véritable lit d'apparat occupait évidemment une place de choix. Le lit peint de Danaé, qui lui est contemporain, nous permet d'en deviner quelques caractéristiques qui devaient exprimer l'ambition dynastique du couple ducal.

Or, ce lit « dynastique » peint dans un espace clos se présente en contrepoint de la couche « naturelle » de Léda dans un paysage. Cette dialectique entre l'intérieur et

³² Urbin, Francesco Xanto Avelli (signé), *Assiette aux armes de Frédéric II et de sa femme Marguerite Paléologue : Le Mariage d'Alexandre et de Roxane*, 1533, diamètre : 46,5 cm, Londres, Victoria & Albert Museum (<http://collections.vam.ac.uk>).

³³ Raphaël, *Portrait d'Elisabetta Gonzaga*, vers 1504, huile sur bois, 52,5 × 37,3 cm, Florence, Galleria degli Uffizi. Sur ce portrait de Raphaël : DUSSLER 1966, 31-32 ; ZERNER 1969, no 40 ; OBERHUBER 1999, 43 ; TALVACCHIA 2007, 44-47.

³⁴ Titien, *Eleonora Gonzaga*, vers 1538, huile sur toile, 114 × 103 cm, Florence, Galleria degli Uffizi. Sur ce portrait de Titien : WETHEY 1971, 134 ; PEDROCCO 2000, 169 ; POPE-HENNESSY 2004, 79 ; HUMFREY 2007, 99.

³⁵ « [...] Noi facemo al presente fabricare fori del castello qua di Mantova, verso San Giorgio, aggiungendo al castello alcune stantie che serano una saletta e dui camerini, quali volemo far fornire de paramenti di corami adorati della sorte che forno quelli che ultimamente ne facesti fare in Roma ; e voressimo che fossero lavorati como quelle de oro e de color turchino, se tutte se possono far di tal colore, il quale ni piacereia sopra ogni altro colore. Pur quando non si potessere havere de turchino se contentaressimo d'altro, purché cadauna stanza havesse l'apparamento d'un colore et una sorte sola. Fra diece o dodece di vi havisaremmo distintamente le mesure delle stanze et quelle de le spallere et perché desideramo sieno fornite celermente più che si può, vedete se in Roma ve sono maestri boni et che ne possino servir bene et accordate il pretio in manco però che si potrà, con far che siamo ben servito. E fate che si dia principio a lavorare le pelli et che vi si attenda con ogni solecitudine che havereti ben le misure nanti che le pelli siano fornite. Et dello accordo che havereti fatto ce daretì aviso. [...] » Lettre de Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, à Francesco Gonzaga, ambasciatore mantovano, 15 mai 1531, in : FERRARI 1992, I, 379-380. Tr. fr. Giorgia Sassi.

³⁶ Cf. chapitre I.

l'extérieur fait ressortir à posteriori les multiples facettes métaphoriques du « Naturbett »³⁷, du thème antique du « locus amoenus » au « lectulus floridus » du *Cantique des cantiques* (« Notre lit n'est que verdure », Ct 1,18), en passant par le « mouvement pastoral qui marque la poésie italienne de l'époque »³⁸. Parallèlement, les oppositions entre *Léda* et *Danaé* au sein du même cycle de peintures se révèlent complémentaires. Alors que Léda représente le pôle physique et naturel de la procréation, Danaé incarne, à travers les éléments architecturaux, la raison et l'ordre, l'amour maîtrisé et chaste, soumis aux règles de la « Maison » et du « Nom ». La construction d'un lit nuptial, où le monde naturel se mêle aux sphères culturelles, a aussi un côté initiatique. Il suffit ici de rappeler le « grand secret » d'Ulysse et de Pénélope³⁹:

Ô femme, as-tu bien dit ce mot qui me torture?... Qui donc a déplacé mon lit? le plus habile n'aurait pas réussi sans le secours d'un dieu qui, rien qu'à le vouloir, l'aurait changé de place. Mais il n'est homme en vie, fût-il plein de jeunesse, qui l'eût roulé sans peine. La façon de ce lit, c'était mon grand secret! C'est moi seul, qui l'avais fabriqué sans une aide. Au milieu de l'enceinte, un rejet d'olivier déployait son feuillage; il était vigoureux et son gros fût avait l'épaisseur d'un pilier: je construisis, autour, en blocs appareillés, les murs de notre chambre; je la couvris d'un toit et, quand je l'eus munie d'une porte aux panneaux de bois plein, sans fissure, c'est alors seulement que, de cet olivier coupant la frondaison, je donnai tous mes soins à équarrir le fût jusques à la racine, puis, l'ayant bien poli et dressé au cordeau, je le pris pour montant où cheviller le reste; à ce premier montant, j'appuyai tout le lit, dont j'achevai le cadre; quand je l'eus incrusté d'or, d'argent et d'ivoire, j'y tendis des courroies d'un cuir rouge éclatant... Voilà notre secret!... la preuve te suffit?... Je voudrais donc savoir, femme, si notre lit est toujours en sa place ou si, pour le tirer ailleurs, on a coupé le tronc de l'olivier⁴⁰.

³⁷ LERCHNER 1993, 427-446.

³⁸ HUMFREY 1996, 118.

³⁹ DINGREMONT 2006.

⁴⁰ HOMÈRE 1967, 157-158.

Chez Corrège, l'olivier « vigoureux » et « son gros fût [qui] avait l'épaisseur d'un pilier » survivent dans le chêne de Léda, dont on a déjà vu l'importance à différents niveaux⁴¹. Le fait que, dans le même cycle d'*Amori*, l'union amoureuse ait lieu dans un paysage à même le sol et, par une pluie « fertile », dans un lit dynastique plus élevé, rend visibles les glissements inhérents aux concepts de société, de filiation et d'union conjugale⁴². Ajoutons que dans la *Danaé* elle-même, la nature est évoquée d'au moins deux manières, sous la forme de rinceaux dans le rideau et par le paysage vu à travers une fenêtre. Inversement, la Léda est dotée d'éléments qui transcendent la nature, comme la musique de la cithare. Cette dialectique entre le paysage et l'intérieur « domestique » dit peut-être aussi quelque chose sur les rapports étroits entre la *Vénus de Dresde* « *in un paese* » et la *Vénus d'Urbino* dans un espace clos et sur un lit⁴³. L'ajout, probablement plus tardif, d'une draperie sur la *Vénus de Dresde* elle-même pourrait avoir été motivé par des raisons similaires, avec le besoin d'une forme de domestication de la nature.

Pour revenir à la question de l'or, il faut encore noter que la pluie d'or peut exprimer, outre la munificence du prince, la puissance et même le pouvoir « sexuel » du prince⁴⁴. Cette dimension physique est confirmée par le drap d'or qui passe juste sous les parties génitales d'Éros. Le paradigme du prince « tout-puissant » perdurera et s'amplifiera dans les *Danaés* ultérieures, destinées à des commanditaires effectivement royaux : celle de Primatice pour François I^{er} (vers 1530-1540⁴⁵) et celle de Titien

⁴¹ Cf. chapitre VI.

⁴² D'ailleurs Persée lui-même, lorsqu'il s'adressa aux parents d'Andromède, avait conscience des valeurs « dynastiques » de sa propre conception : « Si je vous la demandais, moi, Persée, fils de Jupiter et de celle que l'or fécond de Jupiter rendit mère dans sa prison » (IV, 697-698) OVIDE 1985, 119.

⁴³ Sur les rapports entre la *Vénus de Dresde* et la *Vénus d'Urbino* : ROSAND 1993. Pour davantage de bibliographie sur ces deux Vénus, cf. chapitres II et V.

⁴⁴ ZERNER 2002, 92.

⁴⁵ Primatice et Rosso Fiorentino, *Danaé*, vers 1530-1540, fresque et stuc, Fontainebleau, Château, Galerie François I^{er}. Sur la *Danaé* de Fontainebleau : ZERNER 2002, 88 et 92 ; BÉGUIN 1972, 166-167.

pour Philippe II dans le cadre des *Poesie* (vers 1553)⁴⁶. À l'origine de cette *Danaé* se trouve une première version pour le cardinal Alessandro Farnese (1544-1545)⁴⁷, pour laquelle Titien s'était appuyé sur une série de prototypes formels⁴⁸ : la *Léda* ou la *Nuit* de Michel-Ange, la *Danaé* de Corrège voire celle de Primatice. Cette première version est importante pour l'historiographie, car une anecdote de Giorgio Vasari est souvent citée à son sujet :

Michel-Ange et Vasari, allant un jour rendre visite à Titien au Belvédère, virent une Danaé nue recevant dans son sein la pluie d'or de Jupiter, que l'artiste venait de terminer ; ils lui en firent compliment, comme il est d'usage en présence de l'artiste. Après leur départ, Buonarroti parla du métier de Titien avec force éloges ; il dit qu'il aimait sa couleur et son style mais qu'il était dommage qu'à Venise on ne commençât pas par apprendre à bien dessiner et que les peintres n'eussent pas une meilleure méthode. Car, ajouta-t-il, « si cet homme était aussi nettement soutenu par la force artistique du dessin que par la nature, surtout lorsqu'il peint sur le vif, personne ne pourrait faire plus ni mieux, car il a un esprit magnifique et possède un style vivace et charmant ». Il en est vraiment ainsi : qui n'a pas beaucoup dessiné ni étudié un choix de sujets antiques ou modernes ne peut à lui seul vraiment exploiter son savoir-faire, ni améliorer les formes tirées de la nature, sans l'apport de grâce et de perfection qu'ajoute l'art à l'ordre naturel, où ne manquent pas les parties dénuées de beauté⁴⁹.

Cette critique s'inscrit avant tout dans un débat théorique entre le *colorito* vénitien et le *disegno* florentin⁵⁰. On a vu comment Corrège apportait une solution particulière à cette opposition. Le peintre émilien est beaucoup plus sûr que Titien dans la définition des silhouettes, tout en estompant les contours par un *sfumato* personnel. En même temps, il parvient à rendre la chair d'une manière très sensible, au point que Vasari lui reconnaissait ce savoir-faire⁵¹. Quoi qu'il en soit, la *Danaé* de Titien doit beaucoup à Corrège : les coussins et le drap blanc, une mise en scène de la tactilité, l'Éros (bien que « remodelé »), la position « stratégique » du rideau de lit, dont le statut est volontairement ambigu, de sorte qu'on peut aussi le voir comme le rideau d'un tableau. La *Danaé* de Corrège témoigne enfin d'une énergie à la fois sensible et spirituelle. Par son style même, l'œuvre semble évoquer une forme d'émulation entre l'amour humain et l'amour divin. Le dialogue de l'avant-dernier chapitre du *Libro del Cortegiano* (1528) de Castiglione fait référence à une vision mystique accordée aux « tendres et délicates jeunes filles, et à l'âge où, dit-on, l'amour sensuel est permis aux hommes » :

« Je ne vous fais pas d'offense », répondit le seigneur Gasparo, « en disant que les âmes des femmes ne sont pas aussi bien purgées des passions que celles des hommes, ni accoutumées à la contemplation, comme doivent l'être nécessairement, selon messire Pietro Bembo, celles qui veulent goûter à l'amour divin. C'est pourquoi on ne lit nulle part qu'aucune femme ait eu cette grâce, mais beaucoup d'hommes l'ont eue, comme Platon, Socrate, Plotin et d'autres, et chez nous tant de saints Pères, comme saint François [...] À ce moment, le seigneur Magnifique répondit : « Sur ce point, les femmes ne seront nullement dépassées par les hommes, parce que Socrate lui-même a confessé que tous les mystères amoureux qu'il

⁴⁶ Notons ici par exemple la permanence d'un rideau royal (éclatant, avec des dorures) entre la *Danaé* de Corrège et celle de Titien.

⁴⁷ Titien, *Danaé*, vers 1553, huile sur toile, 129 × 181 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁴⁸ Sur les *Danaés* de Titien : WETHEY 1975, 132-136 ; ZAPPERI 1991 ; PEDROCCO 2000, 200 et 230 ; BOHDE 2002, 151-177 ; POPE-HENNESSY 2004, 96-97 ; CAT. Expo. *La Danae di Tiziano del Museo di Capodimonte* 2005 ; CAT. Expo. *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei* 2007, 232-237 ; HUMFREY 2007, 172.

⁴⁹ « Andando un giorno Michelagnolo et il Vasari a vedere Tiziano in Belvedere, videro in un quadro, che allora avea condotto, una femina ignuda figurata per una Danae, che avea in grembo Giove trasformato in pioggia d'oro e molto, come si fa in presenza, gliene lodarono. Dopo partiti che furono da lui, ragionandosi del fare di Tiziano, il Buonarroti lo comendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene e che non avessono que' pittori miglior modo nello studio. "Conciò sia" diss'egli "che se quest'uomo fusse punto aiutato dall'arte e dal disegno, come è dalla natura, e massimamente nel contrafare il vivo, non si potrebbe far più né meglio, avendo egli bellissimo spirito et una molto vaga e vivace maniera." Et infatti così è vero, perciò che

chi non ha disegnato assai e studiato cose scelte, antiche o moderne, non può fare bene di pratica da sé, né aiutare le cose che si ritranno dal vivo dando loro quella grazia e perfezione, che dà l'arte fuori dell'ordine della natura, la quale fa ordinariamente alcune parti che non son belle. » VASARI 2009, 1292. Tr. fr. : VASARI 2005, X, 31.

⁵⁰ Sur ces débats entre *colorito* et *disegno* : WATSON 1978 ; PUTTFARKEN 1991.

⁵¹ VASARI 1991, 562. Tr. fr. : VASARI 2005, V, 72. Cf. chapitre VII.

connaissait lui avaient été révélés par une femme, qui était Diotime. Et l'ange qui avec le feu de l'amour a imprimé ses plaies à saint François, a rendu à notre époque aussi certaines femmes dignes des mêmes stigmates. Vous devez également vous souvenir que beaucoup de péchés furent remis à sainte Marie-Madeleine, parce qu'elle aima beaucoup, et elle fut ravie de nombreuses fois par l'amour angélique jusqu'au troisième ciel, avec peut-être autant de grâce que saint Paul ; et il y en a eu tant d'autres qui, comme je l'ai raconté plus longuement hier, par amour du nom de Christ ne se sont pas soucies de leur vie, ni craint les supplices ni aucune sorte de mort, si cruelle et horrible fût-elle. Et elles n'étaient pas vieilles, comme messire Pietro veut que son Courtisan soit, mais c'étaient de tendres et délicates jeunes filles, et à l'âge où, dit-on, l'amour sensuel est permis aux hommes »⁵².

Les *Amori di Giove* de Corrège et la *Danaé* en particulier reflètent un imaginaire où le beau conduit au bien, le corps à l'âme et l'amour humain à l'amour divin⁵³. Ces caractéristiques se retrouvent dans les écrits de Bembo, Nifo et Castiglione, ce dernier combinant « des idées issues de la théorie de l'art et de certains traités sur

l'amour »⁵⁴. L'Éros incarne ici le moteur, l'énergie vitale, de cette ascension mystique à travers les cinq sens. C'est l'un des niveaux sur lesquels nous pouvons aussi comprendre, au-delà de la sensualité et de l'érotisme purs, l'efficacité des *Amori* de Corrège sur l'imagination des hommes et des femmes de la Renaissance. Mais prenons également appui sur le « meilleur critique de Corrège, le plus sensible, et le plus enthousiaste »⁵⁵ pour exprimer les caractéristiques du cycle en termes d'efficacité. Dans ses *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei* (1762), Anton Raphael Mengs écrit dans le chapitre consacré à l'« Action de la Beauté » :

La beauté est la perfection de la matière suivant notre concept : Comme Dieu seul a pour qualité la perfection, la beauté est donc une essence divine : Plus il y a de beauté dans une chose, plus elle est spirituelle : La beauté est l'âme de la matière : De même que l'âme de l'homme est la cause de son être, de même la beauté est pour ainsi dire l'âme des formes ; et ce qui n'a point de beauté est mort à nos yeux. Cette beauté a un pouvoir de ravissement, et parce qu'elle est spirituelle, elle excite l'âme humaine, accroît pour ainsi dire sa puissance, et lui fait oublier qu'elle est enfermée dans un espace restreint : De là résulte l'attrait de la beauté, quand nos yeux voient quelque chose de très beau, notre âme le sent, et souhaite aussitôt s'unir à la chose belle ; c'est pourquoi l'homme cherche à s'approcher du beau. [...] La beauté appelle chacun, car elle est une force uniforme avec notre âme, qui s'adresse à elle, l'aperçoit et la trouve bientôt, car elle est la lumière de toutes les matières, et l'image même de la déité⁵⁶.

L'un des facteurs décisifs qui ont permis au cycle des *Amours de Jupiter* de Corrège de jouer un rôle efficace sur l'imaginaire du « spectateur », qu'il s'agisse de Federico II Gonzaga ou de Charles Quint, réside donc dans la beauté des œuvres, la beauté des corps, la beauté des formes et la beauté du style. Là encore, un extrait du *Libro del Cortegiano* permet d'étayer cette thèse :

⁵² « Rispose il signor Gaspar : – Ingiuria non vi si fa, dicendo che l'anime delle donne non sono tanto purgate dalle passioni come quelle degli omini, né versate nelle contemplazioni, come ha detto messer Pietro che è necessario che sian quelle che hanno da gustar l'amor divino. Però non si legge che donna alcuna abbia avuta questa grazia, ma sí molti omini come Platone, Socrate e Plotino e molt'altri; e de' nostri tanti santi Padri, come san Francesco, a cui un ardente spirito amoroso impresso il sacratissimo sigillo delle cinque piaghe [le stimate]; né altro che virtù d'amor poteva rapire san Paulo apostolo alla visione di quei secreti di che non è licito all'uom parlare; né mostrar a san Stefano i cieli aperti –. Quivi rispose il Magnifico Iuliano : – Non saranno in questo le donne punto superate dagli omini, perché Socrate istesso confessa, tutti i misterii amorosi che egli sapeva, essergli stati rivelati da una donna, che fu quella Diotima; e l'angelo che col foco d'amor impiagò san Francesco, del medesimo carattere ha fatto ancor degne alcune donne alla età nostra. Dovete ancor ricordarvi che a santa Maria Magdalena furono rimessi molti peccati perché ella amò molto, e forse non con minor grazia che san Paulo fu ella molte volte rapita dall'amor angelico al terzo cielo; e di tante altre, le quali, come ieri più diffusamente narraí, per amor del nome di Cristo non hanno curato la vita, né temuto i strazi, né alcuna maniera di morte, per orribile e crudele che ella fosse; e non erano, come vole messer Pietro che sia il suo cortegiano, vecchie, ma fanciulle tenere e delicate, ed in quella età nella quale esso dice che si deve comportar agli omini l'amor sensuale. » (4, LXXII) CASTIGLIONE 1998, 439-440. Tr. fr. : CASTIGLIONE 1991, 403-404.

⁵³ CASTIGLIONE 1991, XXX. Cf. aussi la lecture platonicienne du Banquet.

⁵⁴ KLEIN/ZERNER 1966, 17.

⁵⁵ ZERNER 1977, 7.

⁵⁶ MENGES 2000, 41-42.

[...] je dirai que la beauté vient de Dieu, et qu'elle est comme un cercle dont la bonté est le centre ; et par conséquent, comme il ne peut y avoir de cercle sans un centre, il ne saurait y avoir de beauté sans bonté. Aussi est-il rare qu'une âme mauvaise habite un beau corps, et c'est pourquoi la beauté extérieure est le vrai signe de la beauté intérieure, et dans les corps cette grâce est imprimée plus ou moins comme par une marque de l'âme qui se ferait ainsi extérieurement connaître, comme pour les arbres, chez lesquels la beauté des fleurs porte témoignage de la bonté des fruits. La même chose arrive dans les corps, et l'on voit que les physionomistes connaissent souvent les mœurs et parfois les pensées des hommes d'après leur visage [...] Ceux qui sont laids sont donc pour la plupart mauvais, et ceux qui sont beaux sont bons ; et l'on peut dire que la bonté est la face plaisante, joyeuse, agréable et désirable du bien, et la laideur, la face obscure, désagréable, déplaisante et triste du mal ; et si vous considérez bien toutes choses, vous trouverez que toujours celles qui sont bonnes et utiles ont également la grâce de la beauté (4, LVII-LVIII)⁵⁷.

Ce lien entre la beauté extérieure et la beauté intérieure est d'autant plus riche en implications si l'on tient compte de l'exigence traditionnelle de la beauté du prince et de son épouse comme condition préalable à la procréation d'héritiers capables de reprendre le pouvoir⁵⁸. Le concept d'un beau corps synonyme d'une âme vertueuse était si profondément enraciné que l'art devait aider à façonner (biologiquement et spirituellement) le beau « corps du prince ». Nous espérons que la présente étude le

démontre. La fécondité dynastique avait donc besoin de l'art pour engendrer la beauté. L'artiste et ses images semblent ainsi occuper une certaine place dans tout arbre généalogique⁵⁹.

Ce n'est donc pas un hasard si Baldassare Castiglione, dans un chapitre consacré aux « princes excellents », cite en exemple Federico II Gonzaga, « né de l'image féconde » – entouré dès sa conception d'œuvres d'art du plus haut niveau :

Car bien que les cieus soient si avars à produire des princes excellents, qu'à peine en voit-on un en plusieurs siècles, cette bonne fortune pourrait bien nous advenir ». « J'en ai un très grand espoir », dit alors le comte Ludovico, « parce qu'outre ces trois grands que nous avons nommés, dont on peut espérer ce que nous avons dit convenir au suprême degré d'un Prince parfait, il y a aussi, aujourd'hui en Italie certains fils de seigneurs qui, bien qu'ils ne soient pas destinés à avoir autant de puissance, y suppléeront peut-être par le moyen de la vertu ; et celui qui, parmi les autres, montre les meilleures dispositions et donne plus d'espérances qu'aucun des autres, me semble être le seigneur Federico Gonzaga, fils aîné du marquis de Mantoue, neveu de madame notre Duchesse ici présente. Car outre les gentilles manières et la discrétion qu'il démontre en un âge aussi tendre, ceux qui l'éduquent disent de lui des choses merveilleuses : qu'il est plein d'esprit, ambitieux de l'honneur, magnanime, courtois, libéral, ami de la justice, si bien qu'à partir d'un si bon commencement on ne saurait attendre qu'une très bonne fin » (4, XLII)⁶⁰.

⁵⁷ « [...] dico che da Dio nasce la bellezza ed è come circolo, di cui la bontà è il centro; e però come non po essere circolo senza centro, non po esser bellezza senza bontà; onde rare volte mala anima abita bel corpo e perciò la bellezza estrinseca è vero segno della bontà intrinseca e nei corpi è impressa quella grazia più e meno quasi per un carattere dell'anima, per lo quale essa estrinsecamente è conosciuta, come negli alberi, ne' quali bellezza de' fiori fa testimonio della bontà dei frutti ; e questo medesimo interviene nei corpi, come si vede che i fisionomi al volto conoscono spesso i costumi e talora i pensieri degli omini; [...] I brutti adunque per lo più sono ancor mali e li belli boni; e dir si po che la bellezza sia la faccia piacevole, allegra, grata e desiderabile del bene; e la bruttezza la faccia oscura, molesta, dispiacevole e trista del male; e se considerate tutte le cose, troverete che sempre quelle che son bone ed utili hanno ancor grazia di bellezza. [...] » CASTIGLIONE 1998, 422-423. Tr. fr.: CASTIGLIONE 1991, 386-387.

⁵⁸ SCHMIDT 2015.

⁵⁹ Cf. la maxime « Se mettre à trois pour faire un bel enfant » d'une contribution de Danielle Gourevitch : GOUREVITCH 1987.

⁶⁰ « [...] benché i cieli siano tanto avari in produr principi eccellenti, che a pena in molti secoli se ne vede uno, potrebbe questa bona fortuna toccare a noi –. Disse allor il conte Ludovico: – Io ne sto con assai bona speranza; perché, oltra quelli tre grandi che avemo nominati, de' quali sperar si po ciò che s'è detto convenirsi al supremo grado di perfetto principe, ancora in Italia se ritrovano oggidì alcuni figlioli de signori, li quali, benché non siano per aver tanta potenza, forse suppliranno con la virtù; e quello che tra tutti si mostra di meglior indole e di sé promette maggior speranza che alcun degli altri, parmi che sia il signor Federico Gonzaga, primogenito del marchese di Mantua, nepote della signora Duchessa nostra qui; ché, oltra la gentilezza de' costumi e la discrzione che in così tenera et à dimostra, coloro che lo governano di lui dicono cose di maraviglia circa l'essere ingenioso, cupido d'onore, magnanimo, cortese, liberale,



Fig. 78. Raphaël,
*Portrait de
Baldassare
Castiglione*,
1514-1515,
huile sur bois,
82 × 66 cm,
Paris, Musée
du Louvre.

La conscience des pouvoirs de l’image sur l’apparence et les vertus des enfants, implicite dans le *Libro del Cortegiano*, se manifeste peut-être aussi dans « l’élégie de Balthazar Castiglione, dans laquelle il imagine que sa chère épouse Hippolyta lui écrit »⁶¹ :

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 babil.
Ainsi je me console et je trompe la longueur des jours⁶².

Il s’agit probablement du célèbre portrait de Baldassare Castiglione par Raphaël (vers 1514-15, fig. 78)⁶³. Ce portrait se voit ainsi placé dans un dispositif imaginaire proche du *Portrait d’une femme avec le portrait de son mari* de Bernardino Licinio (vers 1525-1530, fig. 34). Le fait que Castiglione soit lui-même l’auteur de ces vers⁶⁴, et non sa femme, enrichit finalement le caractère fantasmatique des fonctions qu’il attribuait à son portrait, destiné à imprégner de son aura l’imagination de l’épouse et même celle des enfants en l’absence du *pater familias*⁶⁵.

amico della giustizia; di modo che di così bon principio non si po se non aspettar ottimo fine. » (4, XLII) CASTIGLIONE 1998 ; tr. fr. : CASTIGLIONE 1991, 368-369.
⁶¹ « BALD. CASTILIONIS ELEGIA QUA FINGIT HIPPOLYTEN SVAM AD SEIPVM SCRIBENTEM. », in : SHEARMAN 2003, I, 495. Pour la tr. fr. : CHARBONNIER 2009, n.p.
⁶² « Sola tuos vultus referens Raphaelis imago / Picta manu, cura allevat usque meas. / Huic ego delicias facio, arrideoque, iocosque, / Alloquor; et tanquam reddere verba queat, / Assentit, nutuque mihi saepe illa videtur / Dicere vel aliquid, et tua verba loqui. / Agnoscit, balboque parem puer ore salutat. / Hoc solor, longas decipioque dies » SHEARMAN 2003, I, 496. Tr. fr. : CHARBONNIER 2009, n.p.
⁶³ JONES/PENNY 1983, 162.
⁶⁴ Cf. SHEARMAN 2003, I, 498-500.
⁶⁵ Cf. chapitre IV.

CONCLUSION

Un ensemble harmonieux

Les liens entre les quatre *Amori di Giove* sont faits de parallèles et d'antithèses. Le format vertical (*Io – Ganymed*) et horizontal (*Léda – Danaé*) de la toile. Le nuage (*Io – Danae*) et l'oiseau ou le plumage (*Léda – Ganymed*). La disposition de la scène dans un paysage (*Léda – Io – Ganymed*) et dans un intérieur (*Danaé*). La prédominance de l'eau et de la terre (*Léda/Io*) par rapport à un ton plus aérien avec un ciel dégagé (*Ganymède – Danaé*). Il y a également un contraste saisissant entre la couche naturelle de *Léda* et la couche « dynastique » de *Danaé*, ainsi que l'insertion de figures « filtres » au premier plan (animaux dans *Io – Ganymède*, *putti* dans *Léda – Danaé*), la présence d'admoniteurs directs ou indirects (l'Éros et l'un des *putti* dans *Léda*, la main « divine » dans *Io*, *Ganymède* lui-même), la thématization de la femme comme « berceau » de la vie à travers des objets symboliques : le vase dans *Io*, le tissu dans *Danaé*, l'arbre dans *Léda* et, par contraste, l'arbre sec dans *Ganymède*. Ces continuités et discontinuités expriment des charges sémantiques à différents niveaux, qui font partie d'un ensemble harmonieux situé aux confins de l'âme et du corps, du physique et du spirituel, de l'extase divine et de la communion des couples, de la création et de la procréation¹.

Ces réseaux formels et thématiques entre les *quadri* nous conduisent à penser aux possibilités d'agencement des œuvres, telles que l'évidence visuelle elle-même pourrait nous le suggérer. Nous ne voulons pas commencer par projeter l'hypothèse d'un espace

¹ À titre de comparaison, cf. par exemple les contrastes complémentaires entre *Danaé* et *Sémélé* et *Jupiter* de la Galerie François I^{er}. « Dans le contexte de la galerie, nous sommes invités à lire un contraste entre l'aspect quasi divin du roi et son humanité qui s'exprimait, c'était notoire, par une sexualité débordante [...] » ZERNER 2002, 92.



Fig. 79. Montage : hypothèse d'agencement des *Amori di Giove* de Corrège (proposition de l'auteur, réalisé par Diane Fleury et Miriam Koban).

architectural particulier. La disposition des œuvres a pu varier en fonction de leur propriétaire et de leur lieu de conservation, mais nous pensons qu'une réflexion sur la disposition initialement prévue par le peintre (qu'elle se soit ou non concrétisée) pourrait finalement contribuer à consolider les charges « dynastiques » du cycle. En recherchant de manière essentiellement empirique

les correspondances visuelles les plus harmonieuses (en juxtaposant les reproductions de ces œuvres de différentes manières), un certain type d'agencement nous a semblé particulièrement cohérent (fig. 79). Pour éviter une lecture strictement narrative et continue qui, comme un texte, commencerait à gauche par *Léda* et se terminerait à droite par *Danaë*, il nous faut imaginer les

angles et les volumes d'une pièce. En d'autres termes, dans un tel système d'images, il n'y a ni début ni fin. Les réseaux d'association peuvent justement se former par une perception aléatoire des œuvres les unes à côté des autres ou les unes en face des autres. C'est l'essence même de la pensée visuelle d'un artiste que de compter sur la liberté de mouvement du « spectateur ». Par exemple, le jeu d'opposition entre la *Léda* et la *Danaé*, qui ont presque le même format, peut être saisi avec encore plus de force et d'efficacité si le « spectateur » doit se retourner pour s'imprégner de l'une ou l'autre des peintures. De plus, les univers respectifs de ces deux tableaux nous semblent trop différents pour être simplement juxtaposés. Le contraste serait trop fort pour l'œil. En même temps, *Io* et *Ganymède* permettent une transition plus douce entre ces deux pôles. Bien que ces derniers tableaux semblent fonctionner comme une paire, *Ganymède* « tire » vers *Danaé* par un horizon continu et un ciel dégagé, tandis que *Io* partage l'eau avec *Léda* au premier plan. De plus, les nuages épais de *Io* s'accordent assez bien avec le bord droit de *Léda*.

D'un *quadro* à l'autre

Ces jeux de continuité et de discontinuité témoignent d'une grande conscience à la fois de l'espace figuratif du *quadro* en tant que tel, délimité par des cadres, et des possibilités de dépassement de ces cadres pour une lecture plus globale, à laquelle chaque œuvre, en tant que *pars pro toto*, est soumise par association d'idées au moyen de différents signes et symboles. Par exemple, la disposition de *Io* et *Ganymède* côte à côte sur un même mur semble avoir du sens, car les contrastes complémentaires qui en découlent sont nombreux : terre – air, féminin – masculin, nuage – oiseau, descente – montée. Le bord droit de *Io* et le bord gauche de *Ganymède* s'accordent par l'insertion d'une figure repoussoir en bas et par la pénombre du

nuage pour *Io*, reprise, bien que de manière différente, par l'aigle sombre et l'arbre en dessous pour *Ganymède*. Éros et les deux *putti* apparaissent à la fois dans *Léda* et dans *Danaé*, ce qui contribue à resserrer les liens et à renforcer à la fois les contrastes et la complémentarité des deux œuvres, qui nous font passer d'un espace champêtre à une *camera* nuptiale, d'une dimension physique – naturelle et pastorale – de l'amour aux enjeux plus dynastiques de la procréation. Il est néanmoins permis de réfléchir à un espace concret. En tenant compte des coïncidences chronologiques autour du mariage de Federico II Gonzaga avec Margherita Paleologa, ainsi que des enjeux dynastiques du cycle révélés dans les chapitres précédents, nous nous concentrons ici sur le Castello di San Giorgio (sans exclure d'autres lieux de résidence), ce qui nous ramène à la première partie de notre étude avec l'annexe de la Palazzina della Paleologa et la *Grotta*.

L'ancien Studiolo d'Isabella d'Este

La similitude entre le format des *Amori* de Corrège et celui des toiles de Mantegna et Perugino pour Isabella d'Este nous fait considérer comme première hypothèse l'ancien *Studiolo* de la Marquise. Celui-ci se trouve dans la *Torreta di San Nicolò* (fig. 4), juste au-dessus de la fameuse *Grotta* dont nous avons vu les profondes transformations, reflétant l'idée de passage réel et symbolique d'une génération à l'autre au sein d'une même lignée. Quelles étaient les fonctions de cette pièce dans le cadre des travaux de rénovation autour de la Palazzina della Paleologa (1531-1532) ? Il ne semble pas impossible que le *Studiolo*, laissé vide par la marquise en 1519, ait pu accueillir les *Amori* de Corrège. Proches de la *Camera delle armi* et de la Palazzina, ces peintures auraient pu y exercer pleinement leur pouvoir sur

l'imagination du duc, voire du couple ducal. En outre, les affinités et les oppositions esthétiques et thématiques entre les peintures résumées ci-dessus participent également, bien qu'indirectement, des rites de passage d'une génération à l'autre, d'une Maison à l'autre. Les *Amori* seraient à leur place au-dessus de la *Grotta*, en contrepoint des dix fameux tableaux cités par Calandra et en émulation avec les nombreuses implications en termes de « cadres – miroirs – fenêtres ».

La Palazzina della Paleologa

Dans la récente tradition des *Bacchanales* de Bellini/Titian, aménagées près de la chambre d'Alfonso d'Este à Ferrare, sur la Via Coperta, un autre lieu d'accrochage possible pour les *Amori* serait une *camera* dans la Palazzina elle-même. Or, par une étonnante concordance, vers la fin du XIX^e siècle, les fresques de la voûte octogonale d'une pièce de la Palazzina ont été attribuées avec enthousiasme à Corrège (fig. 80)², avant que cette thèse ne soit immédiatement remise en question par plusieurs spécialistes³: « [...] l'idéal du peintre est la fusion des contours avec l'air ambiant, il cherche la palpitation de la chair, son rayonnement par la lumière [...] À la première vue de ces petites figures aux mouvements souples, aux chairs vivantes, pleines de *morbidezza*, imprégnées de lumière, et qui la renvoient, nous avons pu dire avec hardiesse: le Corrège est venu ici dans sa jeunesse, et voici la preuve de son passage! » (Charles Yriarte). La voûte a été enlevée avant la destruction du bâtiment en 1899, et la pièce entière reconstruite dans le *Castello*, où elle peut encore être visitée aujourd'hui sous le nom de *Camera* ou *Gabinetto degli Armadi*. Aujourd'hui, les fresques sont attribuées à un collaborateur de Giulio Romano, probablement

Anselmo Guazzi⁴. Cela ne doit cependant pas nous empêcher de considérer le motif des volutes animales tenant des rubans de draperie dans leurs bouches, qui rappelle singulièrement la conception des volutes de la *Camera di San Paolo* de Corrège. Une attention aux positions alambiquées des *putti* fait ressortir un esprit commun. Si nous portons notre attention sur les deux voûtes, bien que l'une d'entre elles soit en mauvais état, nous sommes touchés par le fait que, malgré leurs différences de registre iconographique, religieux *versus* profane, de composition et de structure, elles semblent partager une même sensibilité qui remonte à la voûte de la chapelle funéraire de Mantegna, sur laquelle Corrège avait travaillé. Que les proportions et les dimensions de la pièce aient correspondu ou non à nos *quadri*, une chose est sûre: les *Amori di Giove*, même en étant situés dans une autre pièce de la Palazzina, auraient pu rencontrer un écho des plus harmonieux dans ce décor, où quelque chose du souffle de Corrège semble survivre avec ingéniosité.

Éros et dynastie

Une dernière possibilité serait peut-être une destination du cycle aux appartements personnels de Federico II Gonzaga, soit les anciens, soit les nouveaux, somptueusement réaménagés entre 1536 et 1540 sous la direction de Giulio Romano, c'est-à-dire l'*Appartamento di Troia*, composé de nombreuses *camere*. Mais aucun espace ne peut être envisagé avec précision. En tout état de cause, n'oublions pas la possibilité d'une commande directe pour l'empereur Charles Quint dans le sillage des cadeaux diplomatiques de Federico II Gonzaga jusqu'en 1536. Ces incertitudes n'enlèvent cependant rien à la cohérence du cycle. Les peintures de Corrège pouvaient être déplacées dans différents endroits et

² YRIARTE 1895, 194-195.

³ RICCI 1896, 73. Cf. aussi: DAVARI 1895, 439; CARPI 1920, 44-45; COTTAFI 1929, 278-279; LOOKOMSKI 1932, 77.

⁴ L'OCCASO 2011, 102-103. Cf. tout de même la documentation d'archive in: MONDUCCI 2004, 229.



Fig. 80. Coll. de Giulio Romano (Anselmo Guazzi?), « Camera degli Armadi », autrefois dans la *Palazzina della Paleologa*, Mantoue, Castello di San Giorgio (L'Occaso 2011, page 103).

accrochées selon la disposition de certaines pièces déjà existantes. Du reste, grâce à son travail sur les *Allégories des vices et des vertus* qui devaient compléter le *Studiolo* d'Isabella d'Este dans les nouveaux quartiers du Cortile, Corrège était familier du goût des Gonzague pour les systèmes d'images, quel que soit l'endroit où ils étaient mis en œuvre⁵.

Les *Amori* de Corrège étaient sans doute dès leur réalisation interprétables à différents niveaux, avec une lecture tantôt plus érotique, tantôt plus dynastique. Cette ambivalence s'est maintenue jusque dans l'herméneutique moderne des œuvres. Une concentration sur les éléments érotiques faisait presque immédiatement penser à la favorite de Federico II Gonzaga, tandis qu'une plus grande attention à l'aigle, par exemple, soutenait la thèse « vasarienne » d'une commande pour l'empereur. Ce grand écart peut toutefois être évité au moyen d'une focalisation sur l'évidence visuelle des *Amori*, le fonctionnement des œuvres et le style de Corrège. Que Federico ait commandé ces peintures pour lui-même ou pour Charles Quint ne change rien au pouvoir de ces images et à leur sens profond, qui est à chercher dans les associations entre le corps et l'esprit, les sens physiques et l'âme, les relations charnelles et spirituelles, le microcosme et le macrocosme, le visible et l'invisible, le sensible et l'esprit. Ces éléments se retrouvent d'ailleurs aussi dans la grande relation amoureuse entre Federico II Gonzaga et sa favorite Isabella Boschetti, qui, précisons-le, était également la nièce de Baldassare Castiglione. Si Federico avait une sexualité débordante⁶, sa relation avec celle qui se considérait même, un temps, comme la « *nuova Isabella* »⁷ était également de nature spirituelle.

De plus, elle lui donna deux enfants naturels légitimés et Federico lui fit don de plusieurs tableaux⁸. Cette relation doit toutefois être considérée à la lumière d'un certain nombre d'enjeux alors bien plus importants. Il s'agissait notamment de politique matrimoniale et de procréation dynastique, pour assurer la lignée légitime des Gonzague, et de politique d'allégeance à Charles Quint, pour obtenir des faveurs impériales, comme le titre de duc de Mantoue et, plus tard, le marquisat de Montferrat⁹.

La création des *Amori di Giove* se fit à une époque où le destin familial était en jeu. Il est donc plausible qu'Isabella d'Este et son frère Alfonso, qui avait commandé les *Bacchanales* une dizaine d'années auparavant, aient été directement ou indirectement impliqués dans la commande, au moins par le biais de discussions. Peut-être voulait-on de cette manière canaliser l'éros de Federico II Gonzaga au service de la procréation dynastique. C'est ce passage de l'amour « courtois » au devoir conjugal et dynastique qui se dégage de certains jeux d'opposition entre *Léda* et *Danaé*, entre *Io* et *Ganymède*. Enfin, Corrège parvint à un tel degré de condensation d'idées que l'on peut également admettre l'éventualité qu'en cours d'exécution l'on se décide à offrir les *Amori* à Charles Quint. On a également supposé que l'empereur aurait pu manifester son intérêt pour les *Amori* après coup, lors d'une de ses visites à Mantoue. Quoi qu'il en soit, cette forme de sacrifice – pour la « Maison » et le « nom » – d'œuvres nuptiales qui, comme le lit Borgherini, faisaient partie intégrante de la famille Gonzague, conférerait à ce don de Federico Gonzaga à Charles Quint un pouvoir d'une efficacité d'autant plus exceptionnelle qu'il impliquait alors l'espoir ambitieux de contre-dons qui, à leur tour, auraient un impact profond sur le statut de la descendance de Federico. Si les *Amori* avaient effectivement été offerts à Charles Quint, leur impact sur l'imagination de Federico et de

⁵ Sur les *Allégories des Vices et des Vertus* de Corrège : ZERNER/QUINTAVALLE 1977, 110 ; CAT. Expo. *La prima donna del mondo* 1994, 248–259 ; EKSERDJIAN 1997, 274–279 ; CAMPBELL 2004, 221–249 ; MONDUCCI 2004, 206–210. Il y a d'ailleurs, entre l'Allégorie des Vices et la Léda de Corrège, plusieurs parallèles et antithèses formelles et sémantiques. Cf. par exemple la position de la figure centrale et l'importance de l'arbre.

⁶ Sur cette réputation : CAT. Expo. *Splendours of the Gonzaga* 1981, 180 ; CAT. Expo. *Fürstenhöfe der Renaissance* 1989, 64–70.

⁷ VERHEYEN 1966, 191.

⁸ VASARI 2009, 875–876. Tr. fr. : VASARI 2005, VII, 183–184.

⁹ BODART 2005.

l'empereur aura eu – selon les croyances de l'époque – des répercussions directes sur leur sang respectif, sur leur descendance respective. Quoi de mieux pour assurer une allégeance « éternelle » ?

Une lettre – un cycle

La première et la deuxième partie de la présente étude se répondent. Elles forment un système et découlent de deux intuitions simultanées. Elles constituent respectivement la « main gauche » et la « main droite » d'une seule et même « composition » qui visait à rendre compte d'un aspect particulier des croyances à l'efficacité de l'image à la Renaissance. Le fil conducteur de la première partie consistait en l'analyse de sources textuelles, celui de la seconde partie en l'interprétation d'un cycle d'œuvres. L'attention portée aux coïncidences chronologiques et géographiques nous a permis d'aborder les *Amori di Giove* de Corrège à travers un filtre renouvelé. Les cinq premiers chapitres constituaient une introduction progressive et thématique aux mécanismes les plus intimes du fonctionnement des images et de l'imagination dans un cadre matrimonial. Les quatre derniers chapitres formaient une étude détaillée des *Amori* à la lumière de l'imaginaire susmentionné. En résumé, la seconde partie n'aurait pas vu le jour sans la première, et inversement. Les deux parties de ce travail sont indissociables. Les deux approches sont complémentaires et résultent comme annoncé en introduction d'une mise en œuvre assez radicale de deux principes : tirer parti de coïncidences inattendues et adopter un raisonnement circulaire, ou d'un aller-retour entre les œuvres et les sources textuelles, entre images et contextes.

Pouvoirs de l'imagination

La combinaison de l'approche scientifique et de l'interprétation créative résulte d'une réponse en miroir au thème abordé. Très tôt, on a été convaincu de la nécessité de travailler avec la notion d'imagination, notamment en raison de notre expérience quotidienne. L'image peut s'imposer, mais une perception globale de l'image dépend encore aujourd'hui de la sensibilité, de la culture et des croyances du « spectateur ». Cette approche nous a peut-être paradoxalement conduits à nous en tenir encore plus à l'évidence des œuvres elles-mêmes. Comme nous l'avons plusieurs fois évoqué, à la Renaissance, on était particulièrement conscient du *sensus imaginativus* et du pouvoir déterminant des impressions extérieures sur les images intérieures. Ces mêmes conceptions nous ont permis de comprendre l'efficacité des images sur le corps et la génération, comme on pouvait en faire l'expérience au Cinquecento, avec des images qui passaient dans le corps de toute personne et même dans l'embryon. C'est ainsi que l'art et les artistes avaient de facto un rôle central dans la procréation, comme Léonard de Vinci en avait sans doute conscience.

Figure – surface – efficace

Les œuvres d'art, affectées d'une manière ou d'une autre par ces croyances, témoignent de stratégies figuratives propres à favoriser ce passage de l'image à l'imagination. Il y avait ainsi de nombreuses œuvres où la figure des corps est comme ramenée à la surface de la représentation. Par une forme d'idéalisation de la silhouette, qui semble anticiper la transformation du « corps physique » de l'œuvre en *eidola*, capables de pénétrer dans l'œil du « spectateur », cette structure visuelle contribuait activement à l'efficacité des images.

Ces mécanismes trouvent leurs racines dans les *Deschi da parto* et les *Cassoni*, mais il y a aussi ici la survivance d'autres catégories d'images, comme les icônes ou les talismans ainsi que, d'un point de vue formel, les bas-reliefs et certaines peintures antiques¹⁰. Ces réflexions pourraient être étendues à d'autres types d'œuvres et à d'autres thèmes dans le cadre d'une « iconologie de la surface efficace ».

Le lit nuptial

Le motif du lit apparaît dans une multitude d'images, de l'enluminure avec le couple et la Trinité et l'infusion de l'âme à la *Vénus d'Urbino*, au portrait du couple Arnolfini et à l'homme en armure de Savaldo. Le lit est un lieu privilégié où les images et l'imagination peuvent interagir. C'est le lieu du sommeil et du rêve, de l'union conjugale et de la naissance. Le lit conjugal et dynastique avait en outre un caractère sacré¹¹. En combinant des recherches sur le symbolisme du lit¹² et la dimension « créative » du sommeil¹³ avec une attention portée au pouvoir de l'imagination, on pourrait aller encore plus loin. Un lit réel se trouvait toujours au cœur des *camere nuzziali*, où l'art et la procréation entrèrent en émulation de manière particulièrement intense. Pensons aux exemples de la Palazzina della Paleologa, de la chambre d'Andrea Odoni et du « lit Borgherini ». Cette persistance du lit dynastique à différents niveaux de réalité atteignit son point culminant avec le lit de Danaé, en contrepoint de la couche naturelle de Leda.

¹⁰ Cf. par exemple certaines Vénus des fresques de Pompéi.

¹¹ WOLFTHAL 2010, 1-23. Cf. par exemple les figures suivantes : Anonyme allemand, *Raymond et Mélusine bénis par l'évêque*, in : *Mélusine*, vers 1485 (Augsbourg, Anton Sorg), Munich, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 20v, in : *The Illustrated Bartsch*, 85, VI, 1983, p. 167 ; Maître Boucicaut, in : Bartholomaeus Anglicus, *Le livre de la propriété des choses*, vers 1415 ; Paris, Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, Ms. fr. 9141, fol. 171v, in : Wolftal 2010, p. 6, fig. 3.

¹² LERCHNER 1993.

¹³ MEISS 1966 ; RUVOLDT 2004 ; Cat. Expo. *La Renaissance et le rêve* 2013.

Les *putti* et le flanc féminin

Dans un nombre important d'œuvres d'art, le *putto* est apparu comme une *mise en abyme* du fruit tant espéré de la procréation. Cette fonction particulière du *putto*, susceptible d'imprégner l'imagination des parents et surtout celle de la mère, avait déjà été mise en évidence pour les petites statuettes représentant Jésus-Christ et pour des objets domestiques tels que les *Deschi da parto*. Cependant, il nous a semblé nécessaire d'étendre cette recherche à des œuvres plus canoniques de la Renaissance : la *Fête des Amours* de Titien, le cycle des *Amori di Giove* de Corrège ou la *Naissance de Bacchus* de Giulio Romano. Au-delà des fonctions anthropologiques attribuées aux *putti*, cette approche a permis de mettre en lumière certaines fonctions de la représentation elle-même. En outre, une attention plus ciblée au traitement du corps féminin, des *Vénus* et d'autres figures mythologiques, et en particulier à leur ventre, en tant que contenant, nous a fait découvrir qu'à ce niveau également, les potentialités de génération y étaient parfois évoquées. La représentation du ventre féminin se présente en outre comme un lieu hautement sensible, où la conscience de l'artiste en tant que « procréateur » pouvait se manifester par un rendu particulier.

« *Lascivi ma onesti* »

Quelle était la signification morale attribuée aux œuvres érotiques analysées ? Les éventuelles ambiguïtés rencontrées aux cours de notre étude peuvent être clarifiées par la distinction qui prévalait à l'époque entre l'« *onesto* » et le « *disonesto* »¹⁴. Les *Modi* (1524), par exemple, gravés par Marcontonio Raimondi d'après Giulio Romano, furent sévèrement condamnés tant

¹⁴ TALVACCHIA 1999, 101-124. Cf. aussi NELSON 2006, 18-19.

par l'Église, notamment par le Pape lui-même, que par les théoriciens de l'art, Vasari les qualifiant de « *disonesti* »¹⁵, et Lodovico Dolce de « *quella donne et huomini, che lascivamente, & anco dishonestamente si abbracciano* »¹⁶. Dans une lettre à Federico II Gonzaga datée du 16 juillet 1538, Giulio Romano mentionne, parmi plusieurs tableaux destinés à Isabella d'Este, « *un altro paese con 4 figure in atti lascivi, ma onesti* »¹⁷. Selon cette définition, les œuvres érotiques analysées dans ce travail, même les plus sensuelles, avaient toute légitimité dans la « casa », n'en déplaise à Girolamo Savonarole qui, à Florence, dans son excès de zèle, dénonça les « images de nus » à côté des lits et les fit même brûler¹⁸.

L'amour, « *cosa principale della spetie* »

La présence de tant de *Vénus* dans un contexte de mariage rappelle que c'est l'amour seul qui, dans l'imaginaire de l'époque, pouvait finalement être la garantie d'une bonne descendance. Sur la feuille de Weimar, au dos de laquelle se trouve la coupe d'un crâne avec les cavités légendées comme telles de l'« *imprensiva* », du « *senso comune* » et de la « *memoria* »¹⁹, Léonard de Vinci représente les organes génitaux de l'homme, accompagnés de quelques notes soulignant que la beauté du fruit de la

procréation dépend de l'amour réciproque de l'homme et de la femme :

Le fils, engendré par la luxure agaçante de la femme et non par le désir du mari, sera vil et inintelligent.

L'homme qui consomme le coït avec tension et malaise génère des enfants colériques et querelleurs. Et si le coït se fait avec beaucoup d'amour et un désir réciproque, alors l'enfant sera d'une grande intelligence, plein d'esprit, vif et affectueux²⁰.

Par conséquent, les œuvres « *lascivi ma onesti* » ne doivent pas être considérées comme quelque chose de honteux ou de frivole, mais, outre parfois comme attribut de pouvoir, comme une incitation à l'amour, en particulier dans les « *case* » du prince, quel qu'il soit. Cette idée essentielle que l'amour est la cause principale de la génération et que les œuvres d'art aident à le faire croître se conforte à la lecture d'une autre note de Léonard, dans le cadre d'une réflexion sur le *paragone* entre la peinture et la poésie :

Et si le poète dit pouvoir enflammer l'amour chez les hommes, qui est la caractéristique commune de tous les êtres vivants, le peintre a le pouvoir de faire la même chose, et même plus, puisqu'il place devant l'amant l'image de ce qu'il aime, de sorte que l'amant fait avec l'image, en l'embrassant et en lui parlant, ce qu'il ne ferait pas avec la description que lui donne un écrivain. Et même le peintre surmonte la raison des hommes en les incitant à tomber amoureux et à aimer une figure peinte, qui ne représente aucune femme vivante²¹.

¹⁵ Vasari 2009, 846. Tr. fr. : VASARI 2005, VII, 73.

¹⁶ *Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce* (1557), in : ROSKILL 1968, 162. « [...] ces femmes et ces hommes qui s'enlaçaient lascivement et de façon obscène » DOLCE 1996, 87.

¹⁷ Lettre de Giulio Romano à Federico II Gonzaga, duc du Mantoue, Mantoue, le 16 juillet 1538, in : FERRARI 1992, II, 781-782, ici 781. Ici, je prends toujours appui sur : TALVACCHIA 1999, 101-124.

¹⁸ BAYER 2008, 232.

¹⁹ Léonard de Vinci, *Les organes génitaux chez l'homme*, vers 1508, plume et lavis brun, 19,2 x 13,5 cm, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, Schlossmuseum, Inv. KK 6287r et Léonard de Vinci, *Représentation physiologique du cerveau*, vers 1508, plume et lavis brun, 19,2 x 13,5 cm, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, Schlossmuseum, Inv. KK 6287v, in : ZÖLLNER 2007, p. 470, fig. 369 et 464, fig. 355.

²⁰ « Il figliolo gienerato dalla fastidiosa lussuria della donna e nò dj uoglia del marito fia dappochio vile e dj grosso ingegno » / « Lomo che vsa il choito chò chòtètion e djsagio fa figlioli irachüdj e cqjssstionevoli Esse il choito si fara cò gråde amore e gràdesiderio delle parti allora il figliolo fia dj gråde intelletto esspirituoso e vivacie e amorevole » Weimar recto, Inv. KK 6287r, in : LÉONARD DE VINCI 1978-1981, II, 164 (éd. italien/allemand). Tr. fr. Giorgia Sassi. Cf. aussi : PEDRETTI 2005, 172-177 et KLEMM 2013.

²¹ « E se 'l poeta dice di far accendere gli homini ad amare, è cosa principale della spetie di tutti l'animali, il pittore a potentia di fare il medesimo, e tanto più, che lui mette inanzi all' amante la propria effigie della cosa amata, il quale spesso fa con quella bacciandola e parlandole con quella quello, che non farebbe con le medesime bellezze, posteli inanzi dal scrittore e tanto più supera gl'ingegni de li homini, ad amare et innamorarsi di pittura, che non rapresenta alcuna donna uiua. » Urb. 13a-14a ; Trät. 25, in : LÉONARD DE VINCI 1970, I, 64. Tr. fr. Giorgia Sassi.

À une époque où les mariages étaient généralement arrangés par les parents, les « Liebesbilder » (Morelli) étaient donc destinés, par leur forme et leur contenu, à allumer ou entretenir la flamme de l'amour entre un homme et une femme qui, souvent, ne se connaissaient pas avant le mariage. Tout comme les « Épithalames », ces poèmes de plus en plus érotiques au xvi^e siècle²², commandés à l'occasion des noces, les peintures sensuelles étaient là pour activer l'« *energeia* » – physique et mystique – de l'union harmonieuse entre les époux. « Maris, aimez vos femmes comme le Christ a aimé l'Église [...] De la même façon les maris doivent aimer leurs femmes comme leurs propres corps. Aimer sa femme, c'est s'aimer soi-même ». (Ep, 5,25-28). Consciemment ou non, les *Amori di Giove* de Corrège, à travers les métamorphoses de Jupiter et une focalisation sur le corps de la femme, reçoivent un écho de ces versets de Saint Paul. L'art et l'imaginaire nous révèlent ainsi toute la profondeur du mystère de la procréation tel qu'il a pu être vécu à la Renaissance. Mais le clivage entre une lecture tantôt plus érotique, tantôt plus dynastique, voire « sacramentelle » du cycle n'est que temporaire, voire artificiel, car il s'agit d'un mélange dont la part d'érotisme, de politique et de religion relève en dernier ressort des fluctuations de « l'imagination féconde », hier comme aujourd'hui.

²² D'ELIA 2002, 401.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

- ABT 1996 : Regina Abt *et alii*, *Traum und Schwangerschaft. Eine Untersuchung von Träumen schwangerer Frauen*, Einsiedeln, Daimon, 1996.
- ACKERMAN 1977 : James S. Ackerman, « Alberti's Light », in : Irving Lavin/John Plummer (éds.), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York, New York University Press, 1977, 1-27.
- ADANI 2007 : Giuseppe Adani, *Correggio. Pittore universale (1489-1434)*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007.
- ADRIANI 1981 : Maurilio Adriani, *Arti magiche nel Rinascimento a Firenze*, Florence, Casa ed. Bonechi, 1981.
- AGAMBEN 1998 : Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, tr. fr. Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, 1998.
- AGAMBEN 2012 : Giorgio Agamben, *Nudités*, Payot & Rivages, 2012.
- AGHION 1994 : Irène Aghion *et alii*, *Héros et dieux de l'Antiquité. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994.
- AGOSTI 1995 : Giovanni Agosti, « Su Mantegna, 4. (A Mantova, nel Cinquecento) », *Prospettiva*, 77, 1995, 58-83.
- AGRIPPA 1981 : Henri Corneille Agrippa, *La magie céleste*, tr., prés., annoté par Jean Servier, Paris, Berg International, 1981.
- AGRIPPA 1982 : Henri Corneille Agrippa, *La magie cérémonielle*, tr., prés., annoté par Jean Servier, Paris, Berg International, 1982.
- AGRIPPA 1982b : Henri Corneille Agrippa, *La magie naturelle*, tr., prés., annoté par Jean Servier, Paris, Berg International, 1982.
- AIKEMA 2005 : Bernard Aikema *et alii*, *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venice, Marsilio, 2005.
- AIKEMA 2008 : Bernard Aikema, « Giorgione and the Seicento or How a Star Was Born », in : Sylvia Ferino-Pagden (éd.), *Giorgione entmythisiert*, Turnhout, Brepols, 2008, 175-189.
- ALBERTI 1966 : Leon Battista Alberti, *L'architettura [De re aedificatoria]*, testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi, introduzione e note di Paolo Portoghesi, Milan, Edizioni il Polifilo, 1966.

ALBERTI 1994 : Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti, Turin, Einaudi, 1994.

ALBERTI 1999 : Leon Battista Alberti, *Le cheval vivant*, texte latin et traduction française par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

ALBERTI 2000 : Leon Battista Alberti, *De statua. De pictura. Elementa picturae*, éd., intr., tr., comm. Oskar Bätschmann et alii, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.

ALBERTI 2004 : Leon Battista Alberti, *La peinture*, texte latin, traduction française, version italienne Thomas Golsenne/Bertrand Prévost (éd.), revue par Yves Hersant, Paris, Seuil, 2004.

ALBERTI 2004b : Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, texte traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004.

ALBERTI 2007 : Leon Battista Alberti, *Della Pittura – Die Malkunst*, Oskar Bätschmann, Sandra Gianfreda (éds.), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.

ALBERTI 2009 : Francesca Alberti, « Bizzarri componimenti e straordinarie invenzioni : la Danaé de Tintoret, une peinture comique », *Studiolo*, 7, 2009, 11-39.

ALBERTI 2011 : Leon Battista Alberti, *La statue*, éd. Oskar Bätschmann, Paris, Rue D'Ulm, 2011.

ALBERTI 2013 : Leon Battista Alberti, *De la famille*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

ALBERTI 2015 : Francesca Alberti, *La peinture facétieuse. Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, Arles, Actes Sud, 2015.

ALGERI 2003 : Giuliana Algeri (éd.), *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Mantoue, Sometti, 2003.

ALPERS 1960 : Svetlana Leontief Alpers, « Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 1960, 190-215.

ANDERSON 1980 : Jaynie Anderson, « Giorgione, Titian and the Sleeping Venus », in : *Tiziano e Venezia*. Convegno internazionale di studi, Vicenza, Neri Pozza, 1980, 337-342.

ANSERMET 2007 : François Ansermet et alii, *Clinique de la procréation et mystère de l'incarnation. L'ombre du futur*, Paris, PUF, 2007.

APOLLODORE 2003 : Apollodore, *La Bibliothèque d'Apollodore. Un manuel antique de mythologie*, tr. fr. sous la dir. de Paul Schubert, Lausanne, l'Aire, 2003.

ARASSE 1990 : Daniel Arasse, « Deux notes sur l'invenzione chez Raphaël », in : Daniel Arasse et alii, *Symboles de la Renaissance. Troisième volume. Arts et langage*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, 11-34.

ARASSE 1990b : Daniel Arasse, « La Fornarina ou le mythe de l'amour peintre », in : Daniel Arasse et alii, *Symboles de la Renaissance. Troisième volume. Arts et langage*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1990, 13-24.

ARASSE 1991 : Daniel Arasse, « Le nu couché dans la peinture de la Renaissance », in : M. T. Jones-Davies (sous la dir.), *Shakespeare et le corps à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, 175-187.

ARASSE 2000 : Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000.

ARASSE 2003 : Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2003.

ARASSE 2003b : Daniel Arasse, *Les visions de Raphaël*, Paris, Levi, 2003.

ARASSE 2009 : Daniel Arasse, *Le portrait du Diable*, Paris, Arkhê, 2009.

ARASSE 2009b : Daniel Arasse, *Décor italiens de la Renaissance*, textes réunis et présentés par Philippe Morel, Paris, Hazan, 2009.

ARASSE 2010 : Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010.

ARETINO 1957 : Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, commentate da Fidenzio Pertile e rivedute da Carlo Cordié, a cura di Ettore Camesasca, volume primo (1526-1542), Milan, Edizioni del Milione, 1957.

ARETINO 1988 : Pietro Aretino, *Letture de l'Arétin (1492-1556)*, tr. fr. André Chastel et Nadine Blamoutier, Paris, Scala, 1988.

ARISTOTE 1961 : Aristote, *De la génération des animaux*, texte établi et tr. par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

ARISTOTE 1965 : Aristote, *Petits traités d'histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

ARISTOTE 2006 : Aristote, *L'Homme de génie et la Mélancolie*, tr., prés. et notes de Jackie Pigeaud, Paris, Payot & Rivages, 2006.

ASSMANN 1997 : Aleida Assmann, « Belebte Bilder : Der Pygmalion-Mythos zwischen Religion und Kunst », in : Mathias Mayer/Gerhard Neumann (éds.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997, 63-87.

- ATKINSON 1991 : Clarissa W. Atkinson, *The Oldest Vocation. Christian Motherhood in the Middle Ages*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1991.
- AUDEGUY 2007 : Stéphane Audeguy, *Les monstres. Si loin et si proches*, Paris, Gallimard, 2007.
- AUGUSTIN 1873 : Saint Augustin, *Œuvres complètes*, traduites en français et annotées par MM. Péronne, Ecalte, Vincent, Charpentier, Barreau, tome 31, Paris, Librairie de Louis Vivès, 1873.
- AUGUSTIN 1948 : Saint Augustin, *Œuvres, 1^{re} série : opuscles. II. Problèmes moraux*, texte de l'édition bénédictine, traduction, introduction et notes de Gustave Combès, Paris, Desclée de Brouwer, 1948.
- AUGUSTIN 1955 : Saint Augustin, *La Trinité (livres VIII–XV), 2. Les images*, texte de l'édition bénédictine, tr. par P. Agaësse, S. J., notes en collaboration avec J. Moingt, S. J., Paris, Desclée de Brouwer, 1955.
- AUGUSTIN 1960 : Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, Livres XVI–XVIII, texte de la 4^e édition de B. Dombart et A. Kalb, introduction générale et notes par G. Bardy, tr. fr. de G. Combès, Paris, Desclée de Brouwer, 1960.
- BAADER 2002 : Hannah Baader, « Das Gesicht als Ort der Gefühle. Zur Büste eines jungen Mannes aus dem Florentiner Bargello von ca. 1460 », *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung*, 7, 2002, 222–240.
- BACCI 2013 : Michele Bacci, « Some Thoughts on Greco-Venetian Artistic Interactions in the Fourteenth and Early-Fifteenth Centuries », in : Antony Eastmond/Liz James (éds.), *Wonderful Things: Byzantium through its Art*, Farnham, Ashgate, 2013, 203–227.
- BACCI 2016 : Michele Bacci, « Statue medievali nell'Oriente mediterraneo », in : Luigi Canetti (éd.), *Statue. Rituali, scienza e magia dalla Tarda Antichità al Rinascimento*, Florence, Sismel, 2017, 219–237.
- BACCI 2022 : Michele Bacci, « Un regard autre ? », in : Jean-François Corpataux (éd.), *Parerga. Pour Victor I. Stoichita*, Genève – Paris, Droz, 2022, 95–105.
- BACHELARD 1988 : Gaston Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, établissement du texte, avant-propos et notes par Suzanne Bachelard, Paris, PUF, 1988.
- BACHELARD 2004 : Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 2004.
- BACHELARD 2004b : Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 2004.
- BACHELARD 2006 : Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 2006.
- BACHELARD 2007 : Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 2007.
- BACHELARD 2007b : Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 2007.
- BACHELARD 2009 : Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2009.
- BADEN 2007 : Linda J. Baden, *Masterworks from the Indiana University Art Museum*, Bloomington, Indiana University Art Museum, 2007.
- BADT 1959 : Kurt Badt, « Raphael's "Incendio del Borgo" », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 22, 1959, 35–59.
- BAERT 2014 : Barbara Baert, *Nymph. Motif, Phantom, Affect. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866–1929)*, Leuven, Peeters, 2014.
- BAERT 2016 : Barbara Baert, *Pneuma and the Visual Medium in the Middle Ages and Early Modernity. Essays on Wind, Ruach, Incarnation, Odour, Stains, Movement, Kairos, Web and Silence*, Leuven, Peeters, 2016.
- BAERT 2021 : Barbara Baert, *Petrifying gazes. Danaë and the uncanny space*, Leuven, Peeters 2021.
- BALLARIN 1995 : Alessandro Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Cittadella (Padova), Bertonecello, 1995.
- BALSAMO 2007 : Jean Balsamo, *De Dante à Chiabrera. Poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*, Genève, Droz, 2007.
- BALTRUSAITIS 1978 : Jurgis Baltrusaitis, *Le miroir. Essai sur une légende scientifique. Révélation, science-fiction et fallacies*, Paris, Elmayan/Le Seuil, 1978.
- BAMBACH CAPPEL 1991 : Carmen Bambach Cappel, « Leonardo, Tagliente, and Dürer: "La scienza del far di groppi" », *Achademia Leonardi Vinci*, 4, 1991, 72–98.
- BANDERA 2013 : Sandrina Bandera, *Andrea Mantegna, Cristo morto*, Milan, Skira, 2013.
- BARASCH 1978 : Moshe Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York, New York University Press, 1978.

- BARASCH 1998 : Moshe Barasch, « The Magic of Images in Renaissance Thought », in : Enno Rudolph (éd.), *Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst. Die Renaissance als erste Aufklärung II*, Tübingen, Mohr, 1998, 79-101.
- BARB 1953 : A. A. Barb, « Diva Matrix: A Faked Gnostic Intaglio in the Possession of P. P. Rubens and the Iconology of a Symbol », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1953, 193-238.
- BARKAN 1986 : Leonard Barkan, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1986.
- BAROCCHI 1960 : Paola Barocchi (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma. Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte*, Bari, Laterza, 1960.
- BAROCCHI 1977-1979 : Paola Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Milan/Turin, Einaudi, 1977-1979.
- BAROCELLI 2010 : Francesco Barocelli (éd.), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, Milan, Electa, 2010.
- BAROLSKY 1990 : Paul Barolsky, *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, University Park (Pennsylvania)/Londres, The Pennsylvania State University Press, 1990.
- BAROLSKY 1993 : Paul Barolsky, « Ovidian Wit and Erotic Play in the Painted Poetry of Correggio », *Source*, 4, 1993, 19-23.
- BAROLSKY 1994 : Paul Barolsky, *The Faun in the Garden. Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art*, University Park (Pennsylvania)/Londres, The Pennsylvania State University Press, 1994.
- BAROLSKY 1995 : Paul Barolsky, *Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen*, tr. all. Robin Cackett, Berlin, Klaus Wagenbach, 1995.
- BAROLSKY 1996 : Paul Barolsky, *Giottos Vater. Vasaris Familiengeschichten*, tr. all. Ebba D. Drolshagen, Berlin, Klaus Wagenbach, 1996.
- BAROLSKY 1998 : Paul Barolsky, « As in Ovid, So in Renaissance Art », *Renaissance Quarterly*, 51, 1998, 451-474.
- BAROLSKY 2000 : Paul Barolsky, « Botticelli's *Primavera* and the Poetic Imagination of Italian Renaissance Art », *Arion*, 8, 2000, 5-35.
- BAROLSKY 2003 : Paul Barolsky, *Michelangelo and the Finger of God*, Athens, Georgia Museum of Art/University of Georgia, 2003.
- BARTALINI 2013 : Roberto Bartalini, « Da Raffaello al Sodoma. Sulla camera nuziale di Agostino Chigi alla Farnesina », in : Miguel Falomir (éd.), *Late Raphael. Proceedings of the International Symposium*, Madrid Museo nacional del Prado, October 2012, Turnhout, Brepols, 2013, 80-89.
- BARTHOLEYNS/GOLSENNE 2010 : Gil Bartholeyns/Thomas Golsenne, « Une théorie des actes d'image », in : Alain Dierkens *et alii*, *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, 15-25.
- BARTSCH 2000 : Shadi Bartsch, « The Philosopher as Narcissus. Vision, Sexuality, and Self-Knowledge in Classical Antiquity », in : Robert S. Nelson (éd.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 70-97.
- BASCHET 2000 : Jérôme Baschet, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000.
- BASCHET 2000b : Jérôme Baschet, « Âme et corps dans l'Occident médiéval : une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme », *Archives de sciences sociales des religions*, 112, 2000, 5-30.
- BASCHET 2006 : Jérôme Baschet, *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Flammarion, 2006.
- BASKINS 1998 : Cristelle L. Baskins, *Cassone Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- BAUDRILLARD 1976 : Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
- BAUDRILLARD 1981 : Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BAXANDALL 1964 : Michael Baxandall, « Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1964, 90-107.
- BAXANDALL 1985 : Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, tr. fr. Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.
- BAYER 2008 : Andrea Bayer, « From Cassone to Poesia: Paintings of Love and Marriage », in : Cat. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy*, Andrea Bayer (éd.), New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven/Londres, Yale University Press, 2008, 230-237.
- BEYER 2018 : Andreas Beyer *et alii* (éds.), *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2018.
- BEC 1990 : Christian Bec *et alii*, *L'Italie de la Renaissance. Un monde en mutation (1378-1494)*, Paris, Fayard, 1990.

- BECK 1993 : James Beck, « The Dream of Leonardo da Vinci », *Artibus et Historiae*, 27, 1993, 185-198.
- BECK 1999 : James Beck, *La peinture de la Renaissance italienne*, Cologne, Könemann, 1999.
- BEGEMANN/WELLBERY 2002 : Christian Begemann/David E. Wellbery (éds.), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2002.
- BÉGUIN 1972 : Sylvie Béguin, « C – Le programme mythologique », *Revue de l'art*, numéro spécial, 16-17, 1972, 165-172.
- BÉGUIN 1980 : Sylvie Béguin, « À propos de la Sainte Conversation et de la Vierge au lapin de Titien du Louvre », in : *Tiziano e Venezia*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, 479-484.
- BÉGUIN 1984 : Sylvie Béguin, *Les peintures de Raphaël au Louvre*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1984.
- BELL 1993 : Janis Bell, « Aristotle as a Source for Leonardo's Theory of Colour Perspective after 1500 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 56, 1993, 100-118.
- BELLI BARSALI 1983 : Isa Belli Barsali, *Ville di Roma*, Milan, Rusconi, 1983.
- BELLUZZI 1998 : Amadeo Belluzzi, « The Palazzina of Margherita Paleologa in the Castle of Mantua », in : Manfredi Tafuri *et alii*, *Giulio Romano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 189-191.
- BELTING 1989 : Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, tr. fr. Jean-François Poirier/Yves Michaud, Nîmes, Chambon, 1989.
- BELTING 2003 : Hans Belting, *Le chef-d'œuvre invisible*, tr. fr. Marie-Noëlle Ryan, Nîmes, Chambon, 2003.
- BELTING 2004 : Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, tr. fr. Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004.
- BELTING 2006 : Hans Belting, *L'image et son public au Moyen Âge*, tr. fr. Fortunato Israel, Paris, Monfort, 2006.
- BELTING 2007 : Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, tr. fr. Frank Muller, Paris, Cerf, 2007.
- BELTING 2007b : Hans Belting, *La vraie image. Croire aux images ?*, tr. fr. Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2007.
- BELTING 2008 : Hans Belting, « Franziskus. Der Körper als Bild », in : Kristin Marek *et alii*, *Bild und Körper im Mittelalter*, Munich, Fink, 2008, 21-36.
- BELTING 2008b : Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Munich, Beck, 2008.
- BELTING/KRUSE 1994 : Hans Belting/Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Munich, Hirmer, 1994.
- BEMBO 2006 : Pietro Bembo, *Les Azolains. Gli Asolani*, édition bilingue, traduction et présentation de Marie-Françoise Piéjus, Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- BENZ 1953 : Ernst Benz, « Die Heilige Höhle in der alten Christenheit und in der östlich-orthodoxen Kirche », *Eranos-Jahrbuch*, 27, 1953, 365-432.
- BERNARDINI 1991 : Maria Grazia Bernardini, *La Danae e la pioggia d'oro. Un capolavoro di Antonio Allegri detto il Correggio restaurato*, Rome, Multigrafica editrice, 1991.
- BERNS 1983 : Jörg Jochen Berns, « “Dies Bildnis ist bezaubernd schön”. Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der Frühen Neuzeit », in : Jutta Held (éd.), *Kultur zwischen Bürgertum und Volk*, Berlin, Argument, 1983, 44-65.
- BERNSTEIN 1992 : Joanne G. Bernstein, « The Female Model and the Renaissance Nude : Dürer, Giorgione, and Raphael », *Artibus et Historiae*, 13, 1992, 49-63.
- BERRA 1999 : Giacomo Berra, « Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 43, 1999, 358-419.
- BERZAGHI 1985 : Renato Berzaghi, « Francesco Borgani pittore mantovano », in : Italo de Feo *et alii*, *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*, Mantoue, Silvana, 1985, 53-61.
- BERZAGHI 1992 : Renato Berzaghi, *The Palazzo Ducale in Mantua*, Milan, Electa, 1992.
- BETTINI 2013 : Maurizio Bettini, *Women and Weasels. Mythologies of Birth in Ancient Greece and Rome*, tr. angl. Emlyn Eisenach, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2013.
- BLOCH 1999 : Maurice Bloch, « Une nouvelle théorie de l'art : à propos d'Art and Agency d'Alfred Gell », *Terrain : revue d'ethnologie de l'Europe*, 32, 1999, 119-128.
- BOBER/RUBINSTEIN 1986 : Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1986.
- BODART 1998 : Diane Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Rome, Bulzoni, 1998.
- BODART 2005 : Diane Bodart, « Frédéric Gonzague et Charles Quint. Enjeux politiques et artistiques des premiers portraits

- impériaux par Titien », in : Sylvia Ferino-Pagden/Andreas Beyer (éds.), *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit*, Turnhout, Brepols, 2005, 19-33.
- BODART 2009 : Diane Bodart, « Le reflet et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénitienne du xvi^e siècle », in : Cat. Expo. *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, Paris, Hazan/Louvre, 2009, 216-259.
- BODART 2011 : Diane Bodart, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS, 2011.
- BODART 2012 : Diane Bodart, « Le prince miroir : métaphore optique du corps politique », in : Philippe Morel (sous la dir.), *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais de Tours, 2012, 123-142.
- BOEHM 1985 : Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, Munich, Prestel, 1985.
- BOESPFLUG 2008 : François Boespflug, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Montrouge, Bayard, 2008.
- BOESPFLUG 2012 : François Boespflug, *Dieu dans l'art à la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, 2012.
- BOGEN 2001 : Steffen Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, Munich, Fink, 2001.
- BOHDE 2002 : Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin, Imorde, 2002.
- BÖHME 2004 : Gernot Böhme/Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, Munich, Beck, 2004.
- BOLLAND 2000 : Andrea Bolland, « Desiderio and Diletto: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini's Apollo and Daphne », *The Art Bulletin*, 82, 2000, 309-330.
- BONNARD 2004 : Jean-Baptiste Bonnard, *Le complexe de Zeus. Représentation de la paternité en Grèce ancienne*, Paris, Sorbonne, 2004.
- BONNARD 2006 : Jean-Baptiste Bonnard, « "Il paraît en effet que les fils ressemblent aux pères" », in : Francis Prost/Jérôme Wilgaux (sous la dir.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, 307-318.
- BORGEAUD 2009 : Philippe Borgeaud et alii, *La madre (Micrologus, 17)*, Florence, Sismel/Galluzzo, 2009.
- BORGGREFE 2001 : Heiner Borggreffe, « Tizians sogenannte *Himmlische und Irdische Liebe* – Der Beistand der Venus im Hochzeitsbild der Laura Bagarotto », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64, 2001, 331-363.
- BORZELLO 1998 : Frances Borzello, *Femmes au miroir. Une histoire de l'autoportrait féminin*, Paris, Thames & Hudson, 1998.
- BOTTARI 1961 : Stefano Bottari, *Correggio*, Milan, Edizioni per il club del libro, 1961.
- BOUFFARTIGUE 1996 : Jean Bouffartigue, « Le corps d'argile : Quelques aspects de la représentation de l'homme dans l'Antiquité grecque », *Revue des sciences religieuses*, 70, 1996, 204-223.
- BOURNET-BACOT 2014 : Marianne Bournet-Bacot, *Le portrait de couple en Allemagne à la Renaissance. D'un genre au genre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- BOYLAN 1984 : Michael Boylan, « The Galenic and Hippocratic Challenges to Aristotle's Conception Theory », *Journal of the History of Biology*, 17, 1984, 83-112.
- BOYLAN 1986 : Michael Boylan, « Galen's Conception Theory », *Journal of the History of Biology*, 19, 1986, 47-77.
- BRAHAM 1979 : Allan Braham, « The Bed of Pierfrancesco Borgherini », *The Burlington Magazine*, 121, 1979, 754-765.
- BRANDT 1981 : J. Rasmus Brandt, « Pity and Fear. A note on Raphael's "Incendio di Borgo" », *Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, Rome, Giorgio Bretschneider, 1981, 259-274.
- BREDEKAMP 1981 : Horst Bredekamp, « Die Erde als Lebewesen », *Kritische Berichte*, 4/5, 1981, 5-37.
- BREDEKAMP 1987 : Horst Bredekamp, « Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi », in : Werner Hofmann (éd.), *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Vienne, Löcker Verlag, 1987, 62-71.
- BREDEKAMP 1995 : Horst Bredekamp, *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, Munich, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 1995.
- BREDEKAMP 1999 : Horst Bredekamp, *Botticelli. Le Printemps. Florence, jardin de Vénus*, tr. fr. Cécile Michaud, Paris, Gérard Monfort, 1999.
- BREDEKAMP 2005 : Horst Bredekamp, *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie*, Munich, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 2005.
- BREDEKAMP 2009 : Horst Bredekamp, *Michelangelo. Fünf Essays*, Berlin, Wagenbach, 2009.

- BREDEKAMP 2010: Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Über das Lebensrecht des Bildes*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2010.
- BREMMER 1983: Jan Bremmer, *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- BRISSE 2008: Luc Brisson *et alii* (éds.), *L'embryon: Formation et animation. Antiquité grecque et latine. Tradition hébraïque, chrétienne et islamique*, Paris, Vrin, 2008.
- BROWN 1981: Clifford M. Brown, « Pictures in the Ducal Palace in Mantua, among them a Collection of "Quadri de Fiandra" », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44, 1981, 53-55.
- BROWN 1985: Clifford M. Brown, *La Grotta di Isabella d'Este. Un simbolo di continuità dinastica per i duchi di Mantova*, Mantoue, Gianluigi Arcari Editore, 1985.
- BROWN 2004: Beverly Louise Brown, « Giorgione. Venice », *The Burlington Magazine*, 146, 2004, 129-131.
- BROWN 2005: Clifford M. Brown, *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua. An Overview of her Rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*, Rome, Bulzoni Editore, 2005.
- BROWN 2008: Beverly Louise Brown, « Picturing the Perfect Marriage: The Equilibrium of Sense and Sensibility in Titian's "Sacred and Profane Love" », in: Cat. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy*, Andrea Bayer (éd.), New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven/Londres, Yale University Press, 2008, 238-245.
- BROWN/OBERHUBER 1978: David Alan Brown/Konrad Oberhuber, « Monna Vanna and Fornarina: Leonardo and Raphael in Rome », in: Sergio Bertelli/Gloria Ramakus, *Essays Presented to Myron P. Gilmore, Volume II: History of Art. History of Music*, Florence, La Nuova Italia Editrice, 1978, 25-86.
- BRUNELLI 2010: Roberto Brunelli, *I Gonzaga. Quattro secoli per una dinastia*, Mantoue, Tre Lune di Luciano Parenti, 2010.
- BULL 2005: Malcolm Bull, *The Mirror of the Gods*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2005.
- BURKE 1991: Peter Burke, *La Renaissance en Italie. Art. Culture. Société*, tr. fr. Patrick Wotling, Paris, Hazan, 1991.
- BUSCHMANN 1916: Paul Buschmann, « Drawings by Cornelis Bos and Cornelis Floris », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 29, 1916, 324-327.
- CADOGAN 2000: Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artiste et artisan*, Paris, Flammarion, 2000.
- CAGLIOTI 2000: Francesco Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Florence, L. S. Olschki, 2000.
- CALLAHAN 1997: Virginia Woods Callahan, « Alciato's Quince-Eating Bride, and the Figure at the Center of Bellini's *Feast of the Gods* », *Artibus et Historiae*, 18, 1997, 73-79.
- CALVESI 1962: Maurizio Calvesi, « La Tempesta di Giorgione come ritrovamento di Mose », *Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte*, 13, 1962, 226-255.
- CAMILLE 2000: Michael Camille, « Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing », in: Robert S. Nelson (éd.), *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 197-223.
- CAMPBELL 2004: Stephen Campbell, *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2004.
- CAMPBELL 2015: Stephen Campbell, « Cloudpoiesis: Perception, Allegory, Seeing the Other », in: Henri de Riedmatten *et alii*, *Senses of Sight. Towards a Multisensorial Approach of the Image. Essays in Honor of Victor I. Stoichita*, Rome, L'Erma, 2015, 7-36.
- CAMPBELL/KOERING 2014: Stephen J. Campbell/Jérémie Koering (éds.), *Andrea Mantegna: Making Art (History)*, Special Issue, *Art History*, 37, 2, 2014, 204-399.
- CARERI 1990: Giovanni Careri, *Envols d'amour. Le Bernin. Montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Usher, 1990.
- CARERI 2003: Giovanni Careri, « Aby Warburg: Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire », *L'Homme*, 165, 2003, 41-76.
- CARERI 2005: Giovanni Careri, *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVI-XVIII siècle)*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.
- CARPI 1920: Piera Carpi, *Giulio Romano ai servigi di Federico II Gonzaga (Con nuovi documenti tratti dall'Archivio Gonzaga)*, 1524-1540, Mantoue, Stab. Tip. G. Mondovi, 1920.
- CARRUTHERS 2002: Mary Carruthers, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.
- CARTWRIGHT 1912: Julia Cartwright, *Isabelle d'Este. Marquise de Mantoue. 1474-1539*, tr. fr. et adaptation de l'anglais par Emmanuel Schlumberger, préface de Robert de la Sizeranne, Paris, Hachette & Cie, 1912.

CASTIGLIONE 1991 : Baldassare 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.

CASTIGLIONE 1998 : Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Walter Barberis (éd.), Turin, Einaudi, 1998.

CAT. Expo. 1981 : Cat. Expo. *Splendours of the Gonzaga*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1981.

CAT. Expo. 1986 : Cat. Expo. *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, Milan, D'Angeli Haeusler, 1986.

CAT. Expo. 1989 : Cat. Expo. *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition: Kunsthistorisches Museum, Neue Burg*, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1989.

CAT. Expo. 1990 : Cat. Expo. *Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien. Von Foppa und Giorgione bis Caravaggio*, Francfort-sur-le-Main, Electa, 1990.

CAT. Expo. 1993 : Cat. Expo. *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

CAT. Expo. 1994 : Cat. Expo. « *La prima donna del mondo* ». *Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1994.

CAT. Expo. 1998 : Cat. Expo. *Lorenzo Lotto. 1480-1557*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

CAT. Expo. 2001 : Cat. Expo. *Pisanello. Painter to the Renaissance Court*, Londres, National Gallery, 2001.

CAT. Expo. 2001b : Cat. Expo. *Raphaël. Grâce et Beauté*, Paris, Skira/Seuil, 2001.

CAT. Expo. 2002 : Cat. Expo. *Gonzaga – la Celeste Galeria: le raccolte*, Mantova, Palazzo Te – Ducale, 2 septembre – 8 décembre 2002, a cura di Raffaella Morselli, Milan, Skira, 2002.

CAT. Expo. 2002b : Cat. Expo. *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Munich, Haus der Kunst, 2002.

CAT. Expo. 2003 : Cat. Expo. *Vénus dévoilée. La Vénus d'Urbino du Titien*, Gand, Snoeck, 2003.

CAT. Expo. 2004 : Cat. Expo. *Giorgione. Mythos und Enigma*, Milan, Skira/Vienne, Kunsthistorisches Museum, 2004.

CAT. Expo. 2005 : Cat. Expo. *La Danae di Tiziano del Museo di Capodimonte. Il mito, la storia, il restauro*, Naples, Electa, 2005.

CAT. Expo. 2006 : Cat. Expo. *At Home in Renaissance Italy*, Londres, V&A Publications, 2006.

CAT. Expo. 2007 : Cat. Expo. *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 2007.

CAT. Expo. 2007b : Cat. Expo. *Tintoretto*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

CAT. Expo. 2008 : Cat. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy*, Andrea Bayer (éd.), New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven/Londres, Yale University Press, 2008.

CAT. Expo. 2008b : Cat. Expo. *Correggio e l'Antico*, Rome, Galleria Borghese, 2008.

CAT. Expo. 2008c : Cat. Expo. *Mantegna. 1431-1506*, Paris, Musée du Louvre/Hazan, 2008.

Cat. Expo. 2009 : Cat. Expo. *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, Paris, Hazan/Louvre, 2009.

CAT. Expo. 2010 : Cat. Expo. *Michelangelo's Dream*, Londres, Courtauld Gallery/Paul Holberton, 2010.

CAT. Expo. 2011 : Cat. Expo. *Lorenzo Lotto*, Rome, Silvana, 2011.

CAT. Expo. 2012 : Cat. Expo. *Raphaël. Les dernières années*, Paris, Louvre/Hazan, 2012.

CAT. Expo. 2013 : Cat. Expo. *La Renaissance et le rêve. Bosch, Véronèse, Greco...*, Paris, Musée du Luxembourg, 2013.

CAT. Expo. 2015 : Cat. Expo. *Gonzaga. I volti della storia. Mostra genealogico-iconografica*, Mantoue, Il Bulino edizioni d'arte, 2015.

CAT. Expo. 2015b : Cat. Expo. *Leonardo da Vinci and the Idea of Beauty*, Florence, Centro Di, 2015.

CAT. Expo. 2015c : Cat. Expo. *Piero di Cosimo 1462-1522. Pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*, Galleria degli Uffizi, Florence/Milan, Giunti, 2015.

CAT. Expo. 2016 : Cat. Expo. *Europe in the Renaissance. Metamorphoses. 1400-1600*, Swiss National Museum, Ostfildern, Katje Cantz, 2016.

CAT. Expo. 2020 : Cat. Expo. *Titian. Love, Desire, Death*, Londres, National Gallery Company/Yale University Press, 2020.

CÉARD 1996 : Jean Céard, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1996.

CECCHI 1987 : Alessandro Cecchi, « Agnolo e Maddalena Doni committenti di Raffaello », *Studi su Raffaello*, 1, 1987, 429-439.

CELLINI 2001 : Benvenuto Cellini, *La Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même (1500-1571)*, nouvelle traduction sous la direction d'André Chastel, Paris, Scala, 2001.

- CELLINI 2009 : Benvenuto Cellini, *Vita*, a cura di Ettore Camesasca, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, 2009.
- CENNINI 1991 : Cennino Cennini, *Le livre de l'art/Il libro dell'arte* (vers 1400), traduction critique, commentaires et notes par Colette Déroche, Paris, Berger-Levrault, 1991.
- CENNINI 2009 : Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di Fabio Frezzato, Vicenza, Neri Pozza, 2009.
- CHAMBERLAIN 2000 : Ava Chamberlain, « The Immaculate Ovum : Jonathan Edwards and the construction of the Female Body », *The William and Mary Quarterly*, 57, 2000, 289-322.
- CHAPEAUROUGE 1968 : Donat de Chapeaurouge, « Theomorphe Porträts der Neuzeit », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 42, 1968, 262-302.
- CHAPEAUROUGE 1969 : Donat de Chapeaurouge, « Aktporträts des 16. Jahrhunderts », *Jahrbuch der Berliner Museen*, 11, 1969, 161-177.
- CHARBONNIER 2009 : Sarah Charbonnier, « Poétique de l'Ekphrasis et rhétorique de l'image dans la Rome de Léon X », *Camena*, 6, 2009, n.p.
- CHASTEL 1959 : André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme Platonicien*, Paris, Presses universitaires de France, 1959.
- CHASTEL 1975 : André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1975.
- CHASTEL 1988 : André Chastel, *La grotesque. Essai sur l'ornement sans nom*, Paris, Le Promeneur/Quai Voltaire, 1988.
- CHASTEL 1996 : André Chastel, *Grotesques*, Paris, l'Aventurine, 1996.
- CHASTEL 2000 : André Chastel, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion 2000, 2 vol.
- CHEVALIER/GHEERBRANT 1982 : Jean Chevalier/Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- CHRISTADLER 2000 : Maike Christadler, *Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris « Vite » und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder*, Berlin, Reimer, 2000.
- CHRISTIENSEN 1986 : Keith Christiansen, « Lorenzo Lotto and the Tradition of Epithalamic Paintings », *Apollo*, 124, 1986, 166-173.
- CHRYSTOSTOME 1866 : Saint Jean Chrysostome, *Œuvres complètes*, tr. fr. M. Jeannin, tome X, Bar-le-Duc, Guérin, 1866.
- CICCUTO 2006 : Marcello Ciccuto, « Luciano, Dosso Dossi e le Farfalle », *Humanistica*, 1/2, 2006, 53-61.
- CLARK 1985 : Kenneth Clark, « La Sant'Anna », in : Michele Alpatov *et alii*, *Leonardo. La Pittura*, Florence, Giunti Martello, 1985, 106-112.
- CLARK 1998 : Kenneth Clark, *Le nu* (1956), tr. fr. Martine Laroche, Paris, Hachette, 1998, 2 vol.
- CLARK 2005 : Kenneth Clark, *Léonard de Vinci* (1939), tr. fr. Eleanor Levieux/Françoise-Marie Rosset, Paris, Le Livre de poche, 2005.
- COLALUCCI 1994 : Gianluigi Colalucci *et alii* (éds.), *Michel-Ange. La Chapelle Sixtine. La voûte restaurée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1994.
- COLANTUONO 2010 : Anthony Colantuono, *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation. Equicola's Seasons of Desire*, Farnham, Ashgate, 2010.
- COLE 1999 : Michael Cole, « Cellini's Blood », *The Art Bulletin*, 81, 1999, 215-235.
- COLE 2001 : Michael Cole, « The Figura Sforzata : Modelling, Power and the Mannerist Body », *Art History*, 24, 2001, 520-551.
- COLE 2002 : Michael Cole, « The Demonic Arts and the Origin of the Medium », *The Art Bulletin*, 84, 2002, 621-640.
- COLI 1989 : Barbara Coli, « Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino : Andrea Odoni », in : Augusto Gentili (éd.), *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, Rome, Bulzoni, 1989, 183-204.
- COLIN-GOGUEL 2008 : Florence Colin-Goguel, *L'image de l'amour charnel au Moyen Âge*, préface de Michel Pastoureau, Paris, Seuil, 2008.
- COLONNA 1994 : Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, tr. Jean Martin (Paris, Kerver, 1546), présentation, translittération, notes, glossaire et index Gilles Polizzi, Paris, Imprimerie nationale, 1994.
- COLONNA 1998 : Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (1499, Venise, Aldo Manuzio), Maro Ariani/Mino Gabriele (éds.), Milan, Adelphi, 1998.
- CONDIVI 2006 : Ascanio Condivi, *Vie de Michel-Ange* (1553), introduction, tr. et notes de Bernard Faguet, Paris, Climats, 2006.
- CONDIVI 2015 : Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Leipzig, The Perfect Library, 2015.
- CONGOURDEAU 2007 : Marie-Hélène Congourdeau, *L'embryon et son âme dans les sources grecques (v^e siècle av. J.-C. – v^e siècle apr. J.-C.)*, Paris, Association des amis du Centre d'histoire et civilisation de Byzance, 2007.

COOMARASWAMY 1944 : Ananda K. Coomaraswamy, « The Iconography of Dürer's "Knots" and Leonardo's "Concatenation" », *The Art Quarterly*, 7, 1944, 109-128.

CORBOZ 2000 : André Corboz, « Danae by Mabuse as a Testimony of Idea of Sancta Antiquitas », *Artibus et Historiae*, 42, 2000, 9-29.

CORPATAUX 2012 : Jean-François Corpataux, *Le corps à l'œuvre. Sculpture et moulage au XIX^e siècle*, Genève-Paris, Droz, 2012.

CORPATAUX 2013 : Jean-François Corpataux, « Le corps et les plis. Note sur les enjeux figuratifs et anthropologiques de la draperie dans la Vénus de Dresde », in : Victor Stoichita (sous la dir.), *Le corps transparent*, Rome, L'Erma, 2013, 125-146.

CORPATAUX 2022 : Jean-François Corpataux (éd.), *Parerga. Pour Victor I. Stoichita*, Genève – Paris, Droz, 2022.

COSTAMAGNA 1994 : Philippe Costamagna, *Pontormo. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Gallimard/Electa, 1994.

COSTE 2000 : Joël Coste, « Les "envies" maternelles et les marques de l'imagination. Histoire d'une représentation dite "populaire" », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 158, 2000, 507-529.

COTTAFI 1929 : Clinio Cottafi, « Palazzo ducale di Mantova. I Gabinetti della « Paleologa », *Bolletino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 9, 1929, 276-285.

COULIANO 1975 : Ioan Peter Couliano, « Nota su la Vergine delle Rocce di Leonardo », *Aevum*, 49, 1975, 389-393.

COULIANO 1984 : Ioan Peter Couliano, *Éros et Magie à la Renaissance. 1484*, Paris, Flammarion, 1984.

COURCELLES 2006 : Dominique de Courcelles, « Mystique et magie naturelle : les paysages mystiques de l'Espagne », in : Dominique de Courcelles/Jean-Pierre Bat (éds.), *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, École des chartes, 2006, 179-209.

COUROYER 1956 : B. Couroyer, « Le "doigt de Dieu" (Exode, VIII, 15) », *Études Bibliques*, 63, 1956, 481-495.

COX-REARICK 1984 : Janet Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

COX-REARICK 1995 : Janet Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance. La collection de François I^{er}*, Paris, Albin Michel, 1995.

COYPEL 1753 : Charles Antoine Coppel, *Catalogue des tableaux, desseins, marbres, bronzes, modèles, estampes, et planches gravées, ainsi que des bijoux, porcelaines, et autres Curiosités de prix. Du Cabinet de feu M. Coppel, Premier Peintre du Roi & de Monseigneur le Duc*

d'Orléans, & Directeur de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture, Paris, 1753.

CRISCIANI 2000 : Chiara Crisciani, « Hermeticism and Alchemy: The Case of Ludovico Lazzarelli », *Early Science and Medicine*, 5, 2000, 145-159.

CROPPER 1976 : Elisabeth Cropper, « On Beautifull Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style », *The Art Bulletin*, 3, 1976, 374-394.

CROPPER 1996 : Elisabeth Cropper, « Michelangelo Cerquozzi's Self-Portrait: The Real Studio and the Suffering Model », in : Victoria von Flemming/Sebastian Schütze (éds.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1996, 401-412.

CUMMINGS 1976 : Philip W. Cummings, « Eros as procreation in Beauty », *Apeiron*, 10, 1976, 23-28.

D'ELIA 2002 : Anthony D'Elia, « Marriage, Sexual Pleasure, and Learned Brides in the Wedding Orations of Fifteenth-Century Italy », *Renaissance Quarterly*, 55, 2002, 379-433.

DACOS 1969 : Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, Warburg Institute University of London/Leiden, Brill, 1969.

DAL POZZOLO 1992 : Enrico Maria Dal Pozzolo, « Laura tra Polia e Berenice di Lorenzo Lotto Non... da natura, ma per lungo studio », *Artibus et Historiae*, 13, 1992, 103-127.

DAL POZZOLO 1993 : Enrico Maria Dal Pozzolo, « Il lauro di Laura e delle "maritate venetiane" », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 37, 1993, 257-292.

DAL POZZOLO 2009 : Enrico Maria Dal Pozzolo, *Giorgione*, Arles, Actes Sud, 2009.

DALLI REGOLI 2001 : Gigetta Dalli Regoli et alii, *Leonardo e il mito di Leda. Modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001.

DAMISCH 1972 : Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

DANIÉLOU 1964 : Jean Daniélou, « Le symbole de la caverne chez Grégoire de Nysse », in : Mullus. *Festschrift Theodor Klauser, Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsband 1, Münster Westfalen, Aschendorffsch Verlagsbuchhandlung, 1964, 43-51.

DARAKI 1994 : Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, Paris, Flammarion, 1994.

- DASEN 2000 : Véronique Dasen, *Naître à l'époque romaine*, Avenches, Association Pro Aventico, 2000.
- DASEN 2002 : Véronique Dasen, « Métamorphoses de l'utérus d'Hippocrate à Ambroise Paré », *Gesnerus*, 59, 2002, 167-186.
- DASEN 2005 : Véronique Dasen, *Jumeaux, Jumelles dans l'Antiquité grecque et romaine*, Kilchberg, Akanthus, 2005.
- DASEN 2007 : Véronique Dasen (éd.), *L'embryon humain à travers l'histoire. Images, savoirs et rites*, Gollion, Infolio, 2007.
- DASEN 2009 : Véronique Dasen, « Empreintes maternelles », in : Philippe Borgeaud *et alii*, *La madre (Micrologus, 17)*, Florence, Sismel, 2009, 35-54.
- DASEN 2010 : Véronique Dasen, « Wax and Plaster Memories. Children in Elite and non-Elite Strategies », in : Véronique Dasen/Thomas Späth (dir.), *Children, Memory, and Family Identity in Roman Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2010, 109-145.
- DASEN 2011 : Véronique Dasen, « Le pouvoir des femmes : des Parques aux *Matres* », in : Martine Hennard Dutheil de la Rochère/Véronique Dasen (éds.), *Des Fata aux fées : regards croisés de l'Antiquité à nos jours*, Lausanne, Université de Lausanne, Revue Études de Lettres, 2011, 115-146.
- DASEN 2015 : Véronique Dasen, *Le sourire d'Omphale. Maternité et petite enfance dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- DÄUBLER-HAUSCHKE 2003 : Claudia Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria. Zum italienischen Bildtyp der deschi da parto*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2003.
- DAVARI 1895 : Stefano Davari, « La Palazzina annessa al Castello di Mantova e I supposti dipinti del Correggio », *Archivio storico lombardo*, 22, 1895, 434-439.
- DAVIDSON REID 1993 : Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1993.
- DAVITT ASMUS 1968 : Ute Davitt Asmus, « Zur Deutung von Parmigianinos "Madonna dal collo lungo" », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 31, 1968, 305-313.
- DAVITT ASMUS 1977 : Ute Davitt Asmus, *Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin, Mann, 1977.
- DAVITT ASMUS 1987 : Ute Davitt Asmus, « Fontanellato II. La trasformazione dell'Amante nell'Amato. Parmigianinos Fresken in der Rocca Sanvitale », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 31, 1987, 2-58.
- DE NICOLÒ SALMAZO 1997 : Alberta De Nicolò Salmazo, *Mantegna*, tr. fr. Francis Moulinat et Lorenzo Pericolo, Paris, Gallimard/Electa, 1997.
- DE VOS 1994 : Dirk De Vos, *Hans Memling. L'œuvre complet*, Paris, Albin Michel, 1994.
- DEGLER 2015 : Anna Degler, *Parergon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Munich, Fink, 2015.
- DEL BRAVO 1994 : Carlo Del Bravo, « L'Equicola e il Dosso », *Artibus et Historiae*, 15, 1994, 71-82.
- DELL'ACQUA/MULAZZANI 1978 : Gian Alberto Dell'Acqua/Germano Mulazzani, *L'opera completa di Bramantino e Bramante pittore*, Milan, Rizzoli, 1978.
- DEMPSEY 2001 : Charles Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill/Londres, The University of North Carolina Press, 2001.
- DENYS 1970 : Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, introduction par René Roques, étude et texte critiques par Gunther Heil, traduction et notes par Maurice de Gandillac, Paris, Cerf, 1970.
- DEONNA 1958 : Waldemar Deonna, « Fontaines anthropomorphes. La femme aux seins jaillissants et l'enfant "mingens" », *Genava*, 6, 1958, 239-296.
- DI GIAMPAOLO 1997 : Mario Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli 1500-1569*, Florence, Octavo Franco Cantini, 1997.
- DIDI-HUBERMAN 1990 : Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN 1995 : Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.
- DIDI-HUBERMAN 1996 : Georges Didi-Huberman, « L'image-matrice. Généalogie et vérité de la ressemblance selon Plin l'Ancien, Histoire naturelle, XXXV, 1-7 », *L'inactuel*, 6, 1996, 109-125.
- DIDI-HUBERMAN 2002 : Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN 2002b : Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN 2007 : Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.

DIDI-HUBERMAN 2008 : Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, Anachronisme et modernité de l'empreinte* (1997), Paris, Minuit, 2008.

DIDI-HUBERMAN 2011 : Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN 2015 : Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard, 2015.

DIERKENS 2010 : Alain Dierkens et alii, *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010.

DINGREMONT 2006 : François Dingremont, « Du sol phéacien au lit nuptial. Un arbre enraciné dans l'Odyssée », *Poétique*, 4, 2006, 435-453.

DITTMANN 1987 : Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

DIZIONARIO 1995 : *Dizionario biografico degli italiani*, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 1995.

DOLCE 1996 : Lodovico Dolce, *Dialogue de la peinture intitulé L'Arétin*, présentation et notes Lauriane Fallay d'Este, Paris, Klincksieck, 1996.

DONIGER 2003 : Wendy Doniger, « The Symbolism of Black and White Babies in the Myth of Parental Impression », *Social Research*, 70, 2003, 1-44.

DONIGER/SPINNER 1998 : Wendy Doniger/Gregory Spinner, « Misconceptions: Female Imaginations and Male Fantasies in Parental Imprinting », *Daedalus*, 127, 1998, 97-129.

DUBUS 1999 : Pascale Dubus, *Domenico Beccafumi*, Paris, Adam Biro, 1999.

DÜLBERG 1990 : Angelica Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, Mann, 1990.

DUNKELMAN 1980 : Martha Levine Dunkelman, « Donatello's Influence on Mantegna's Early Narrative Scenes », *The Art Bulletin*, 62, 1980, 226-235.

DUNSTAN 1990 : Gordon Reginald Dunstan, *The Human Embryo. Aristotle and the Arabic and European Traditions*, Exeter, University of Exeter Press, 1990.

DUSSLER 1966 : Luitpold Dussler, *Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche*, Munich, Bruckmann, 1966.

EBERLEIN 1982 : Johann Konrad Eberlein, *Apparitio regis - revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der Bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden, L. Reichert, 1982.

EBREO 1929 : Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, a cura di Santino Caramella, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1929.

ÉCRITS APOCRYPHES 1997 : *Écrits apocryphes chrétiens*, édition publiée sous la direction de François Bovon et Pierre Geoltrain, Paris, Gallimard, 1997.

EDGERTON 1987 : Samuel Y. Edgerton, « "How Shall This Be?" Reflections on Filippo Lippi's "Annunciation" in London, Part II », *Artibus et Historiae*, 8, 1987, 45-53.

EGAN 1959 : Patricia Egan, « Poesia and the Fête Champêtre », *The Art Bulletin*, 41, 1959, 303-313.

EIDELBERG/ROWLANDS 1994 : Martin Eidelberg/Eliot W. Rowlands, « The Dispersal of the Last Duke of Mantua's Paintings », *Gazette des Beaux-Arts*, 136, 1994, 207-287.

EKSERDJIAN 1997 : David Ekserdjian, *Correggio*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1997.

EKSERDJIAN 2006 : David Ekserdjian, *Parmigianino*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2006.

ELAM 1988 : Caroline Elam, « Art and Diplomacy in Renaissance Florence », *RSA Journal*, 1988, 81-826.

ELIADE 1956 : Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956.

ELIADE 1980 : Mircea Eliade, *Images et symboles* (1952), Paris, Gallimard, 1980.

ELKINS 1984 : James Elkins, « Michelangelo and the Human Form: His Knowledge and Use of Anatomy », *Art History*, 7, 1984, 176-186.

ELSNER 2000 : Jaś Elsner, « Between Mimesis and Divine Power. Visuality in the Greco-Roman World », in : Robert S. Nelson (éd.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000, 45-69.

EMISON 1993 : Patricia Emison, « Leonardo's Landscape in the Virgin of the Rocks », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56, 1993, 116-118.

EMISON 2004 : Patricia Emison, *Creating the « Divine » Artist: from Dante to Michelangelo*, Leiden, Brill, 2004.

- ENDRES 2005 : Johannes Endres *et alii*, *Ikonomie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, Munich, Fink, 2005.
- ENGAMMARE 1993 : Max Engammare, *Qu'il me baise des baisers de sa bouche. Le Cantique des Cantiques à la Renaissance. Étude et bibliographie*, Genève, Librairie Droz, 1993.
- EQUICOLA 1989 : Mario Equicola, *De natura d'amore. Libro Quarto*, Enrico Musacchio, Graziella Del Ciuco, Bologne, Capelli, 1989.
- EQUICOLA 1999 : Mario Equicola, *La redazione manoscritta del Libro de Natura de Amore di Mario Equicola*, Laura Ricci (éd.), Rome, Bulzoni, 1999.
- FABIANSKI 1996 : Marcin Fabianski, « A fresh look at Correggio's Danae and its figural sources », *Paragone*, 47, 1996, 90-107.
- FABIANSKI 1996b : Marcin Fabianski, « Correggio's Venus, Cupid and a "Satyr". Its Form and Iconography », *Artibus et Historiae*, 17, 1996, 159-173.
- FABIANSKI 1997 : Marcin Fabianski, « Correggio's « Jupiter and Io » : its Sources and Meaning », *Source : Notes in the History of Art*, 17, 1997, 8-14.
- FABIANSKI 1997b : Marcin Fabianski, « Correggio's Angel in Parma Cathedral. "Ganymede", and Raphael », *Master Drawings*, 35, 1997, 50-53.
- FABIANSKI 2000 : Marcin Fabianski, *Correggio. Le mitologie d'amore*, Correggio, Silvana, 2000.
- FAGGION/VERDON 2010 : Lucien Faggion/Laure Verdon (sous la dir.), *Le don et le contre-don. Usages et ambiguïtés d'un paradigme anthropologique aux époques médiévale et moderne*, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010.
- FAHY 2008 : Everett Fahy, « The Marriage Portrait in the Renaissance, or Some Women Named Ginevra », in : Cat. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy*, Andrea Bayer (éd.), New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven/Londres, Yale University Press, 2008, 17-27.
- FALLAY d'Este 1980 : Lauriane Fallay d'Este, « L'Amour sacré & l'amour profane », in : *Tiziano e Venezia*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, 485-492.
- FALLAY d'Este 1992 : Lauriane Fallay d'Este (éd.), *Le Paragone. Le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, 1992.
- FARAGO 1992 : Claire Farago, *Leonardo da Vinci's « Paragone ». A critical Interpretation with a new Edition of the text in the « Codex Urbinas »*, Leiden/New York, E.J. Brill, 1992.
- FARINELLA 2004 : Vincenzo Farinella, *Raphaël*, Milan, 5 Continents Éditions, 2004.
- FEHL 1992 : Philipp Fehl, *Decorum and Wit. The Poetry of Venetian Painting. Essays in the History of the Classical Tradition*, Vienne, IRSA, 1992.
- FEHRENBACH 1997 : Frank Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen/Berlin, Wasmuth, 1997.
- FEHRENBACH 2005 : Frank Fehrenbach, « *Compositio corporum*. Renaissance der Bio Art », *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Berlin, 9, 2005, 133-178.
- FEHRENBACH 2015 : Frank Fehrenbach, « Leonardo's Dark Eye », in : Henri de Riedmatten *et alii*, *Senses of Sight. Towards a Multisensorial Approach of the Image. Essays in Honor of Victor I. Stoichita*, Rome, L'Erma, 2015, 67-82.
- FEHRENBACH 2021 : Frank Fehrenbach, *Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2021.
- FERRARI 1992 : Daniela Ferrari (a cura di), *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie/Archivio di Stato di Mantova*, Rome, Ministero per i beni culturali e ambientali Ufficio centrale per i beni archivistici, 1992.
- FERRUOLO 1955 : Arnolfo B. Ferruolo, « Botticelli's Mythologies, Ficino's *De Amore*, Poliziano's *Stanze per la Giostra* : Their Circle of Love », *The Art Bulletin*, 37, 1955, 17-25.
- FESTUGIÈRE 1953 : André-Jean Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste III Les doctrines de l'âme. Suivi de Jamblique, Traité de l'âme, traduction et commentaire / Porphyre, De l'animation de l'embryon*, Paris, J. Gabalda et Cie, 1953.
- FICIN 1989 : Marsile Ficin, *De Vita Libri Tres (Les trois Livres sur la Vie)*, texte établi, traduit, introduit et annoté par Gilles Favret, thèse soutenue pour l'obtention du Doctorat, Paris IV-Sorbonne, 1989.
- FICIN 1991 : Marsile Ficin, *De vita*, a cura di Albano Biondi e Giuliano Pisani, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1991.
- FICIN 2002 : Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour. Commentarium in convivium Platonis, De Amore*, texte établi, tr., prés. et annoté par Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- FICIN 2007 : Marsile Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, livres I-XVIII, texte critique établi et traduit par Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

- FICINO 1996: Marsilio Ficino, *The Book of Life*, a translation by Charles Boer of *Liber de Vita* (or *De Vita Triplici*), Woodstock (Conn.), Spring, 1996.
- FICINO 2008: Marsilio Ficino, *Scritti sull'Astrologia*, a cura di Ornella Pompeo Faracovi, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, 2008.
- FILARETE 1890: Filarete, *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, zum ersten Male herausgegeben und bearbeitet von Dr. Wolfgang von Oettingen, Vienne, Verlag von Carl Graeser, 1890.
- FILARETE 1972: Filarete [Antonio Averlino detto il Filarete], *Trattato di Architettura*, testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, introduzione e note di Liliana Grassi, Milan, Edizioni il Polifilo, 1972.
- FINUCCI 2001: Valeria Finucci, « Maternal Imagination and Monstrous Birth: Tasso's *Gerusalemme liberata* », in: Valeria Finucci/Kevin Brownlee (éds.), *Generation and Degeneration. Tropes of Reproduction in Literature and History from Antiquity through Early Modern Europe*, Durham/Londres, Duke University Press, 2001, 41-77.
- FIRESTONE 1942: Gizella Firestone, « The Sleeping Christ-Child in Italian Renaissance Représentations of the Madonna », *Marsyas*, 2, 1942, 43-62.
- FISCHEL 1898: Oskar Fischel, *Raphaels Zeichnungen. Versuch einer Kritik der bisher veröffentlichten Blätter*, Strasbourg, Karl J. Trübner, 1898.
- FLANDRIN 1981: Jean-Louis Flandrin, *Le sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Seuil, 1981.
- FLANDRIN 1985: Jean-Louis Flandrin, « Sex in married life in the early Middle Ages: the Church's teaching and behavioural reality », in: Philippe Ariès/André Béjin (éds.), *Western Sexuality. Practice and Precept in Past and Present Times*, Oxford, Basil Blackwell, 1985, 114-129.
- FLETCHER 1981: Jennifer Fletcher, « Marcantonio Michiel: His Friends and Collection », *The Burlington Magazine*, 123, 1981, 452-467.
- FONTANILLE 2004: Jacques Fontanille, *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- FORLANI TEMPESTI 1983: Anna Forlani Tempesti, *Raffaello. Disegni*, Florence, La nuova Italia, 1983.
- FORNARI SCHIANCHI 1998: Fornari Schianchi, *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, Milan, F.M. Ricci, 1998.
- FORSTER 1966: Kurt W. Forster, *Pontormo. Monographie mit kritischem Katalog*, Munich, Bruckmann, 1966.
- FOSSI 1998: Gloria Fossi (sous la dir.), *Le Portrait*, Paris, Librairie Gründ, 1998.
- FRANCESCHINI 2010: Chiara Franceschini, « The Nudes in Limbo: Michelangelo's "Doni Tondo" Reconsidered », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 73, 2010, 137-180.
- FREEDBERG 1963: S.J. Freedberg, *Andrea del Sarto. Catalogue Raisonné*, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press, 1963.
- FREEDBERG 1998: David Freedberg, *Le pouvoir des images*, tr. fr. Alix Girod, Paris, Montfort, 1998.
- FREEDMAN 1988: Luba Freedman, « Correggio's Io as Reflective of Cinquecento Aesthetic Norms », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 84, 1988, 93-103.
- FREEDMAN 1995: Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens*, University Park Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1995.
- FRIEDMAN 1999: John Block Friedman, *Orphée au Moyen Âge*, Fribourg, Éditions Universitaires, Fribourg Suisse, 1999.
- FRONTISI-DUCROUX 1995: Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995.
- FRONTISI-DUCROUX 2003: Françoise Frontisi-Ducroux, *L'Homme-cerf et la femme-araignée. Figures grecques de la métamorphose*, Paris, Gallimard, 2003.
- FURLOTTI/REBECCHINI 2008: Barbara Furlotti/Guido Rebecchini, *The Art of Mantua*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2008.
- FURLOTTI/REBECCHINI 2008b: Barbara Furlotti/Guido Rebecchini, *L'art à Mantoue*, Paris, Hazan, 2008.
- GADEBUSCH BONDIO 2005: Mariacarla Gadebusch Bondio (éd.), *Blood in History and Blood Histories*, Florence, Sismel/Edizioni del Galluzzo, 2005.
- GAGE 1981: John Gage, « A Locus Classicus of Colour Theory: The Fortunes of Apelles », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 1981, 1-26.

- GALBREATH/JÉQUIER 1978 : D. L. Galbreath/Léon Jéquier, *Lehrbuch der Heraldik*, Lausanne, Battenberg Verlag/Spes, 1978.
- GAMBONI 2007 : Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 2007.
- GAMBONI 2016 : Dario Gamboni, *Images potentielles. Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, Dijon, Les presses du réel, 2016.
- GANDOLFO 1978 : Francesco Gandolfo, *Il « Dolce Tempo ». Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1978.
- GARDNER 1997 : Victoria C. Gardner, « Homines non nascuntur, sed figuntur : Benvenuto Cellini's Vita and Self-Presentation of the Renaissance Artist », *The Sixteenth Century Journal*, 28, 1997, 447-465.
- GARIN 1969 : Eugenio Garin, *Moyen Âge et Renaissance*, tr. fr. Claude Carme, Paris, Gallimard, 1969.
- GARIN 1991 : Eugenio Garin, *Le zodiaque de la vie. Polémiques antiastrologiques à la Renaissance*, tr. fr. Jeannie Carlier, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- GARIN 2001 : Eugenio Garin, *Hermétisme et Renaissance*, tr. fr. Bertrand Schefer, Paris, Allia, 2001.
- GARIN 2002 : Eugenio Garin (sous la dir.), *L'homme de la Renaissance*, Paris, Seuil, 2002.
- GARRARD 2010 : Mary D. Garrard, *Brunelleschi's Egg. Nature, Art, and Gender in Renaissance Italy*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2010.
- GASTEL 2014 : Joris van Gastel *et alii* (éds.), *Paragone als Mitstreit*, Berlin, Akademie Verlag, 2014.
- GÉLIS 1984 : Jacques Gélis, *L'Arbre et le fruit. La naissance dans l'Occident moderne. XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1984.
- GELL 2009 : Alfred Gell, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, Bruxelles, les presses du réel, 2009.
- GÉLY 2008 : Véronique Gély (sous la dir.), *Ganymède, ou, L'échanson : rapt, ravissement et ivresse poétique*, Nanterre, PUF, 2008.
- GENTILI 1988 : Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1988.
- GENTILI 1989 : Augusto Gentili (éd.), *Il ritratto e la memoria. Materiali I*, Rome, Bulzoni, 1989.
- GIBSON 1972 : Robin Gibson, « Correggio's "School of Love" and Nell Gwyn », *The Burlington Magazine*, 114, 1972, 29-31.
- GILLIES 1981 : Jean Gillies, « The Central Figure in Botticelli's "Primavera" », *Woman's Art Journal*, 2, 1981, 12-16.
- GILSON 1965 : Etienne Gilson, « Ombre et Luci dans la Divine Comédie », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 1965, 94-111.
- GILSON 1965b : Etienne Gilson, « Qu'est-ce qu'une ombre ? (Dante, Purg. XXV) », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 1965, 71-93.
- GINZBURG 2010 : Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010.
- GINZBURG 2014 : Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, tr. fr. Monique Aymard, Paris, Flammarion, 2014.
- GNANN 2010 : Achim Gnann, *Michelangelo. Zeichnungen eines Genies*, Vienne, Albertina, 2010.
- GODWIN 2002 : Joscelyn Godwin, *The Pagan Dream of the Renaissance*, Londres, Thames & Hudson, 2002.
- GOESCH 1996 : Andrea Goesch, *Diana Ephesia. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16. - 19. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1996.
- GOFFEN 1979 : Rona Goffen, « Nostra Conversatio in Caelis Est : Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento », *The Art Bulletin*, 61, 1979, 198-222.
- GOFFEN 1987 : Rona Goffen, « Renaissance Dreams », *Renaissance Quarterly*, 40, 1987, 682-706.
- GOFFEN 1989 : Rona Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1989.
- GOFFEN 1993 : Rona Goffen, « Titian's Sacred and Profane Love : Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture », in : Joseph Manca (éd.), *Titian 500*, Washington, National Gallery of Art, Hanover/Londres, University Press of New England, 1993, 131-144.
- GOFFEN 1997 : Rona Goffen, *Titian's Women*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1997.
- GOFFEN 1997b : Rona Goffen (éd.), *Titian's « Venus of Urbino »*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- GOFFEN 1999 : Rona Goffen, « Mary's Motherhood According to Leonardo and Michelangelo », *Artibus et Historiae*, 20, 1999, 35-69.

GOFFEN 2002 : Rona Goffen, *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2002.

GOFFEN 2003 : Rona Goffen, « Raphael's Designer Labels: From the Virgin Mary to La Fornarina », *Artibus et Historiae*, 24, 2003, 123-142.

GOLSENNE 2010 : Thomas Golsenne, « Parure et culte », in : Alain Dierkens et alii, *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, 71-84.

GOMBRICH 1945 : Ernst H. Gombrich, « Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 1945, 7-60.

GOMBRICH 1948 : Ernst H. Gombrich, « Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, 1948, 163-192.

GOMBRICH 1955 : Ernst H. Gombrich, « Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen through the Eyes of a Humanist Poet », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 18, 1955, 16-34.

GOMBRICH 1981 : Ernst H. Gombrich, « "That rare Italian Master..." Giulio Romano, Court Architect, Painter and Impresario », in : Cat. Expo. *Splendours of the Gonzaga*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1981, 76-85.

GOODGAL 1978 : Dana Goodgal, « The Camerino of Alfonso I d'Este », *Art History*, 1, 1978, 162-190.

GOODICH 1994 : Michael Goodich, « Sexuality, Family, and the Supernatural in the Fourteenth Century », *Journal of the History of Sexuality*, 4, 1994, 493-516.

GORDIEN 2002 : Marie-Estelle Gordien, *Louis d'Orléans (1703-1752), premier prince du sang et mystique érudit*, Thèse Sorbonne, 2002.

GOULD 1970 : Cecil Gould, *The School of Love and Correggio's Mythologies*, Londres, National Gallery, [1970].

GOULD 1975 : Cecil Gould, *National Gallery Catalogues, The Sixteenth-Century Italian Schools*, Londres, The National Gallery, 1975.

GOULD 1976 : Cecil Gould, *The Paintings of Correggio*, Ithaca, Cornell University Press, 1976.

GOUREVITCH 1987 : Danielle Gourevitch, « Se mettre à trois pour faire un bel enfant, ou l'imprégnation par le regard », *L'évolution psychiatrique*, 52, 1987, 559-563.

GOUREVITCH 2003 : Danielle Gourevitch, « La mère qui mange et le fœtus qui réagit : une allusion méconnue à la sensorialité fœtale in memoriam Johannis Petri », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 77, 2003, 219-223.

GRAFTON 1999 : Anthony Grafton, *Cardano's Cosmos. The Worlds and Works of a Renaissance Astrologer*, Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press, 1999.

GRANTHAM TURNER 1995 : James Grantham Turner (éd.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

GROSS 1976 : Karl Gross, « Lob der Hand im klassischen und christlichen Altertum », *Gymnasium*, 83, 1976, 423-440.

GROSS 1985 : Karl Gross, *Menschenhand und Gotteshand in Antike und Christentum*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1985.

GRÖSSINGER 1997 : Christa Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1997.

HADOT 2004 : Pierre Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004.

HAHN 2000 : Cynthia Hahn, « Visio Dei. Changes in Medieval Visuality », in : Robert S. Nelson (éd.), *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 169-196.

HALL 1994 : Edwin Hall, *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1994.

HALL 2005 : James Hall, *Michelangelo and the Reinvention of the Human Body*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005.

HALLEUX 2004 : Elisa de Halleux, *Iconographie de la Renaissance italienne*, Paris, Flammarion, 2004.

HALLEUX 2011 : Élis de Halleux/Lora Marianna (éds.), *Nudité sacrée*, Paris, Sorbonne, 2011.

HALLEUX 2012 : Elisa de Halleux, *Les figures androgynes à la Renaissance. L'ambiguïté sexuelle dans l'art et la théorie artistique au XVI^e siècle*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'université Paris I en Histoire de l'art. Présentée et soutenue le 12 mai 2012 à l'INHA.

HAMBURGH 1996 : Harvey Hamburgh, « Naldini's Allegory of Dreams in the Studiolo of Francesco de' Medici », *The Sixteenth Century Journal*, 27, 1996, 679-704.

- HAMMER-TUGENDHAT 1989 : Daniela Hammer-Tugendhat, « Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz », *Kritische Berichte*, 17, 1989, 78-99.
- HARENT/GUÉDRON 2009 : Sophie Harent/Martial Guédrón (sous la dir.), *Beautés monstres. Curiosités, prodiges et phénomènes*, Paris, Somogy éditions d'art, 2009.
- HARRIS 2009 : William V. Harris, *Dreams and Experience in Classical Antiquity*, Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press, 2009.
- HARTLAUB 1951 : Gustav Friedrich Hartlaub, *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, Munich, R. Piper & Co., 1951.
- HARTLAUB 1955 : Gustav Friedrich Hartlaub, « Zu den Bildmotiven des Giorgione », *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 7, 1955, 57-84.
- HARTLAUB 1991 : Gustav Friedrich Hartlaub, *Kunst und Magie. Gesammelte Aufsätze*, Norbert Miller (éd.), Hambourg/Zurich, Luchterhand Literaturverlag, 1991.
- HARTT 1950 : Frederick Hartt, « Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, 151-188.
- HARTT 1981 : Frederick Hartt, *Giulio Romano*, New York, Hacker Art Books, 1981.
- HASKELL 2008 : Francis Haskell, « Correggio e la sua importanza per il diciottesimo e il diciannovesimo secolo », in : Cat. Expo. *Correggio e l'Antico*, Rome, Galleria Borghese, 2008, 69-75.
- HASKELL/PENNY 1988 : Francis Haskell/Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'Antique*, Paris, Hachette, 1988.
- HASS 1998 : Petra Hass, *Der locus amoenus in der antiken Literatur. Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*, Bamberg, WVB-Verlag, 1998.
- HAVEL 1974 : Marc Havel, *La technique du tableau*, Paris, Dessain et tolra, 1974.
- HAYUM 1976 : Andrée Hayum, *Giovanni Antonio Bazzi – « Il Sodoma »*, New York/Londres, Garland Publishing, 1976.
- HAZAN 1999 : Olga Hazan, *Le mythe du progrès artistique : étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999.
- HÉBREU 2006 : Léon Hébreu, *Dialogues d'amour*, tr. fr. Pontus de Tyard (1551), Paris, Vrin, 2006.
- HEINZ 1990 : Andreas Heinz, *Louange des mystères du Christ. Histoire du rosaire. Une étude sur l'histoire du rosaire-méditation de la vie de Jésus compte tenu en particulier de ses racines cisterciennes*, tr. fr. Genovefa Guerville, Paris, Tequi, 1990.
- HENDLER 2013 : Sefy Hendler, *La guerre des arts. Le Paragone peinture-sculpture en Italie. XVI-XVII siècle*, Rome, L'Erma, 2013.
- HERRMANN FIORE 1987 : Kristina Herrmann Fiore, « Per l'invenzione del quadro della "Santa Margherita" di Raffaello al Louvre », in : Micaela Sambucco Hamoud/Maria Letizia Strocchi (éds.), *Studi su Raffaello*, Urbino, quattro Venti, 1987, 485-498.
- HÉSIODE 1992 : Hésiode, *Théogonie – Les travaux et les jours – Le Bouclier*, texte établi et tr. par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- HESSLER 2014 : Christiane J. Hessler, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin, De Gruyter, 2014.
- HICKS 2012 : Carola Hicks, *Girl in a Green Gown. The History and Mystery of the Arnolfini Portrait*, Londres, Vintage Books, 2012.
- HICKSON 2012 : Sally Anne Hickson, *Women, Art and Architectural Patronage in Renaissance Mantua. Matrons, Mystics and Monasteries*, Farnham, Ashgate, 2012.
- HILDEGARDE DE BINGEN 1996 : Hildegarde de Bingen, *SCIVIAS « Sache les voies » ou Livre des visions*, présentation et traduction par Pierre Monat, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996.
- HILDEGARDE DE BINGEN 1997 : Hildegarde de Bingen, *Les causes et les remèdes. XII^e siècle*, traduit du latin et présenté par Pierre Monat, Paris, Million, 1997.
- HIMMEL 2000 : Amelie Himmel, *Die Venus von Urbino und Guidobaldo della Rovere. Ein Beitrag zum Herrscherverständnis in Italien im 15./16. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2000.
- HINZ 1974 : Berthold Hinz, « Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, 139-218.
- HINZ 1989 : Berthold Hinz, « Statuenliebe. Antiker Skandal und mittelalterliches Trauma », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 22, 1989, 135-142.
- HIRST 1978 : Michael Hirst, « A Drawing of the Rape of Ganymede by Michelangelo », in : Sergio Bertelli/Gloria Ramakus (éds.), *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, Florence, La Nuova Italia, 1978, vol. 2, 253-60.

HOENIGER 2001 : Cathleen Sara Hoeniger, « The Reception of Correggio's *Loves of Jupiter* », in : Lars R. Jones *et alii* (éds.), *Coming About... A Festschrift for John Shearman*, Cambridge (Mass.), Harvard University Art Museums, 2001, 191-197.

HOENN 1946 : Karl Hoenn, *Artemis. Gestaltwandel einer Göttin*, Zurich, Artemis-Verlag, 1946.

HOFMANN 1978 : Werner Hofmann, « Courbets Wirklichkeiten », in : Cat. Expo. *Courbet und Deutschland*, Cologne, DuMont, 1978, 590-613.

HOFMANN 1987 : Werner Hofmann, *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Vienne, Löcker, 1987.

HOLLANDER 1993 : Anne Hollander, *Seeing through Cloths*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1993.

HOLST 1974 : Christian von Holst, *Francesco Granacci*, Munich, Bruckmann, 1974.

HOMÈRE 1967 : Homère, *L'Odyssée. Tome III. Chants XVI-XXIV*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

HOPE 1971 : Charles Hope, « The "Camerini d'Alabastro" of Alfonso d'Este – I », *The Burlington Magazine*, 113, 1971, 641-650.

HORACE 1981 : Horace, *Odes et épodes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

HOSONO 2009 : Kiyo Hosono, « Venere cerca di trattenere Adone : fonti letterarie e funzione celebrative di Venere e Adone di Tiziano », in : Michiaki Koshikawa (éd.), *L'Arte erotica del Rinascimento. Atti del colloquio internazionale*, Tokyo 2008, Tokyo, The National Museum of Western Art, 2009, 57-70.

HUGHES 2002 : Anthony Hughes, *Michel-Ange*, Paris, Phaidon, 2002.

HUMFREY 1996 : Peter Humfrey, *La peinture de la Renaissance à Venise*, tr. fr. Catherine Fraixe, Paris, Adam Biro, 1996.

HUMFREY 1997 : Peter Humfrey, *Lorenzo Lotto*, tr. fr. Ann Sautier-Greening et Béatrice de Brimont, Paris, Gallimard, 1997.

HUMFREY 2007 : Peter Humfrey, *Titien*, tr. fr. Hélène Ladjadj, Paris, Phaidon, 2007.

J. DE LA HAYE 2004 : Silvius Symon dit J. de la Haye, *Le commentaire de Marsile Ficin, Florentin : Sur le Banquet d'Amour de Platon*, éd., avec intr. et notes par Stephen Murphy, Paris, Champion, 2004.

JACOBS 1994 : Fredrika H. Jacobs, « Woman's Capacity to Create : The Unusual Case of Sofonisba Anguissola », *Renaissance Quarterly*, 47, 1994, 74-101.

JACOBS 1997 : Fredrika H. Jacobs, *Defining the Renaissance Virtuosa. Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

JACOBS 2005 : Fredrika H. Jacobs, *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

JAMBLIQUE 1989 : Jamblique, *Les mystères d'Égypte*, texte établi et tr. par Edouard des Places, S. J., Paris, Les Belles Lettres, 1989.

JAMBLIQUE 1989b : Jamblique, *Protreptique*, texte établi et tr. par Edouard des Places, S. J., Paris, Les Belles Lettres, 1989.

JANSON 1961 : Horst W. Janson, « The "Image Made by Chance" in Renaissance Thought », in : Millard Meiss (éd.), *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, New York University Press, 1961, 254-266.

JOHNSON 1997 : Geraldine A. Johnson, Sera F. Matthews Grieco (éds.), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

JONES/PENNY 1983 : Roger Jones/Nicholas Penny, *Raffaël*, Munich, C. H. Beck, 1983.

JUNG 1964 : Hermann Jung, *Traubenmadonnen und Weinheilige*, Duisburg, Carl Lange, 1964.

JUSTI 1908 : Carl Justi, *Giorgione*, Berlin, Julius Bard, 1908.

KAHR 1978 : Madlyn Millner Kahr, « Danaë : Virtuous, Voluptuous, Venal Woman », *The Art Bulletin*, 60, 1978, 43-55.

KATHKE 1997 : Petra Kathke, *Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*, Berlin, Reimer, 1997.

KATZ 2009 : Melissa R. Katz, « Behind Closed Doors. Distributed Bodies, Hidden Interiors, and Corporeal Erasure in Vierge ouvrante Sculpture », *Res*, 55/56, 2009, 193-221.

KEITH 2003 : Larry Keith, « Giulio Romano and *The Birth of Jupiter*. Studio Practice and Reputation », *National Gallery Technical Bulletin*, 24, 2003, 38-49.

KEMP 1969 : Wolfgang Kemp, « Die Höhle der Ewigkeit », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 32, 1969, 133-152.

KEMP 1971 : Martin Kemp, « "Il Concetto dell'Anima" in Leonardo's Early Skull Studies », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 1971, 115-134.

- KEMP 1972 : Martin Kemp, « Dissection and Divinity in Leonardo's Late Anatomies », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35, 1972, 200-225.
- KEMP 1976 : Martin Kemp, « “Ogni dipintore dipinge se” : A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory? », in : Cecil H. Clough, *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester, Manchester University Press/New York, Zambelli, 1976, 311-323.
- KEMP 1977 : Martin Kemp, « From “Mimesis” to “Fantasia” : The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », *Viator*, 8, 1977, 347-398.
- KEMP 1983 : Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Munich, Mäander, 1983.
- KEMP 1992 : Wolfgang Kemp (éd.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin, Dietrich Reimer, 1992.
- KEMP 2006 : Martin Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- KENT 1977 : Francis William Kent, *Household and Lineage in Renaissance Florence. The Family Life of the Capponi, Ginori, and Rucellai*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- KING 1998 : Catherine King, *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy. c. 1300-1550*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1998.
- KLAPISCH-ZUBER 1989 : Christiane Klapisch-Zuber, « Les femmes et la famille », in : Jacques Le Goff, *L'homme médiéval*, Paris, Seuil, 1989, 315-343.
- KLAPISCH-ZUBER 1990 : Christiane Klapisch-Zuber, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.
- KLAPISCH-ZUBER 1995 : Christiane Klapisch-Zuber, « Les Noces Feintes : sur quelques lectures de deux thèmes iconographiques dans les cassoni florentins », in : *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, 6, 1995, 11-30.
- KLAPISCH-ZUBER 2003 : Christiane Klapisch-Zuber, *L'Arbre des familles*, Paris, Éditions de La Martinière, 2003.
- KLEIN 1959 : Robert Klein, « D. P. Walker, Spiritual and demonic Magic, from Ficino to Campanella », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 12, 1959, 271-274.
- KLEIN 1970 : Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.
- KLEIN/ZERNER 1966 : Robert Klein/Henri Zerner, *Italian Art. 1500-1600. Sources and Documents*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1966.
- KLEMM 2013 : Tanja Klemm, *Bildphysiologie, Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance*, Berlin, Akademie Verlag, 2013.
- KNAUER 1969 : Elfriede R. Knauer, « Leda », *Jahrbuch der Berliner Museen*, 11, 1969, 5-35.
- KNAUER 1970 : Elfriede R. Knauer, « Zu Correggios Io und Ganymed : Ernst Zinn zum 60. Geburtstag », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 33, 1970, 61-67.
- KOCH 2004 : Nadia J. Koch, « Phidias und Polyklet im Agon : Die neueren archäologischen und kunsthistorischen Forschungen zur Rezeption griechischer Bildhauer in der Renaissance », *International Journal of the Classical Tradition*, 11, 2004, 244-265.
- KOERING 2006 : Jérémie Koering, « Entre ciel et terre : Federico II Gonzaga et le décor peint de la sala dello Zodiaco au Castello San Giorgio », in : Philippe Morel (sous la dir.), *L'Art de la Renaissance entre science et magie*, Paris, Somogy, 2006, 165-186.
- KOERING 2012 : Jérémie Koering, « Le prince et ses modèles : le gabinetto dei Cesari au palais ducal de Mantoue », in : Philippe Morel (sous la dir.), *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais de Tours, 2012, 165-194.
- KOERING 2013 : Jérémie Koering, *Le Prince en représentation. Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVI^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2013.
- KÖHLER 1991 : Johannes Köhler, « Natur und Mensch in der Schrift “De Planctu Naturae” des Alanus ab Insulis », in : Albert Zimmermann, Andreas Speer (éds.), *Mensch und Natur im Mittelalter*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1991, 57-66.
- KOLSKY 1989 : S. Kolsky, « An Unnoticed Description of Isabella d'Este's Grotta », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52, 1989, 232-235.
- KOOS 1998 : Marianne Koos, « Titian's Women, Giorgione's Men? », *kritische berichte*, 26, 1998, 63-72.
- KOOS 2006 : Marianne Koos, « Amore dolce-amaro. Giorgione und das ideale Knabenbildnis der venezianischen Renaissance-malerei », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 33, 2006, 113-174.

- KÖRNER 1990: Hans Körner *et alii* (éds.), *Die Trauben des Zeuxis, Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste 2, Hildesheim, Olms, 1990.
- KÖRNER 2000: Hans Körner, « Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert », *Artibus et Historiae*, 42, 2000, 165-196.
- KÖRNER 2006: Hans Körner, *Sandro Botticelli: Der Maler und Zeichner*, Köln, DuMont Literatur und Kunst, 2006.
- KOSCHORKE 2002: Albrecht Koschorke, « Inseminationen. Empfängnislehre, Rhetorik und christliche Verkündigung », in: Christian Begemann/David E. Wellbery (éds.), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2002, 89-110.
- KRAUTHEIMER 1977: Richard Krautheimer, « Fra Angelico and – perhaps – Alberti », in: Irving Lavin/John Plummer, *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York, New York University Press, 1977, 290-296.
- KREMS 2005: Eva-Bettina Krems, *Der Fleck auf der Venus. 500 Künstleranekdoten von Apelles bis Picasso*, Munich, Beck, 2005.
- KRIS/KURZ 2010: Ernst Kris/Otto Kurz, *La légende de l'artiste. Un essai historique*, tr. fr. Laure Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2010.
- KROHN 2008: Deborah L. Krohn, « Marriage as a Key to Understanding the Past », in: Cat. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy*, Andrea Bayer (éd.), New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven/Londres, Yale University Press, 2008, 9-15.
- KROHN 2008b: Deborah L. Krohn, « Rites of Passages: Art Objects to Celebrate Betrothal, Marriage, and the Family », in: Cat. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy*, Andrea Bayer (éd.), New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven/Londres, Yale University Press, 2008, 60-67.
- KROP 1991: Henri Adrien Krop, « *Artificialia* und *Naturalia* nach Wilhelm von Ockham. Wandlungen in dem Begriff der Unterscheidung zwischen Kunst und Natur », in: Albert Zimmermann/Andreas Speer (éds.), *Mensch und Natur im Mittelalter*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1991, 952-964.
- KRÜGER 2001: Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, Munich, Fink, 2001.
- KRUSE 2000: Christiane Kruse, « Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als “incarnazione”. Mediale Verfahren des Bildwerdens

im *Libro dell'Arte* von Cennino CENNINI », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 2000, 305-325.

- KRUSE 2003: Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, Munich, Fink, 2003.
- KRUSE 2006: Christiane Kruse, « Vom Ursprung der Bilder aus der Furcht vor Tod und Vergessen », in: Torsten Hoffmann/Gabriele Rippl (éds.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen, Wallstein, 2006, 15-42.
- KRUSE 2008: Christiane Kruse, « Menschenbilder und Menschenbildner im Rosenroman. Nature, Art und Pygmalion », in: Kristin Marek *et alii* (éds.), *Bild und Körper im Mittelalter*, Munich, Fink, 2008, 115-133.
- KRUSE 2010/2011: Christiane Kruse, « Gemalte Visionen. Farbtheorien, Malereipraxis und die Farben des Paradieses in der Dantezeit », *Deutsches Dante-Buch*, 85/86, 2010/2011, 13-36.
- KRUSE 2011: Christiane Kruse, « “Faciamus hominem”. Die Erschaffung Adams und die Begründung des Bildschaffens aus der göttlichen Kunst », in: Agostino Paravicini Bagliani (dir.), *Adam. Le premier homme* (Micrologus'Library 45), Florence, Sismel/Edizioni del Galluzzo, 2012, 199-218.
- L'ESTRANGE 2008: Elizabeth L'Estrange, *Holy Motherhood. Gender, Dynasty and Visual Culture in The Later Middle Ages*, Manchester/ New York, Manchester University Press, 2008.
- L'OCCASO 2011: Stefano L'Occaso, *Palazzo Ducale Mantova*, Milan, Electa, 2011.
- LA BIBLE 2009: *La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 2009.
- LANEYRIE-DAGEN 2006: Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2006.
- LANEYRIE-DAGEN 2010: Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention de la nature: les quatre éléments à la Renaissance ou le premier peintre savant*, Paris, Flammarion, 2010.
- LANGMUIR 2001: Erika Langmuir, *National Gallery. Le guide*, Paris, Flammarion, 2001.
- LAQUEUR 1986: Thomas Laqueur, « Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology », *Representations*, 14, 1986, 1-41.
- LASCAULT 2004: Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004.
- LAURENT 1989: Sylvie Laurent, *Naître au Moyen Âge. De la conception à la naissance: la grossesse et l'accouchement (XII^e-XV^e siècle)*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989.

- LAURENZA 2001 : Domenico Laurenza, *De Figura umana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Florence, Leo S. Olschki, 2001.
- LAURENZA 2009 : Domenico Laurenza, *Leonardo. Anatomie*, Stuttgart, Belser Verlag, 2009.
- LAUTS 1952 : Jan Lauts, *Isabella d'Este. Fürstin der Renaissance*, Hambourg, Marion von Schröder Verlag, 1952.
- LAVIN 1975 : Irving Lavin, « On Illusion and Allusion in Italian Sixteenth-Century Portrait Busts », *Proceedings of the American Philosophical Society*, 119, 1975, 353-362.
- LAVIN 1977 : Irving Lavin/Plummer John, *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York, New York University Press, 1977.
- LE FOLL 2012 : Joséphine Le Foll, *Raphaël. Sa vie, son œuvre, son temps*, Vanves (Hauts-de-Seine), Hazan, 2012.
- LE ROSAIRE 2012 : *LE ROSAIRE : histoire et spiritualité. Les actes du colloque de Lourdes 2011*, Lourdes, NDL éditions, 2012.
- LE TASSE 2002 : Le Tasse, *Jérusalem libérée*, texte présenté, tr. et annoté par Michel Orcel, Paris, Gallimard, 2002.
- LEBENSZTEJN 1990 : Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Montpellier, limon, 1990.
- LECHNER 1981 : Gregor Martin Lechner, *Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, Munich/Zurich, Schnell & Steiner, 1981.
- LECOUTEUX 1999 : Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la Pensée médiévale européenne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- LELIÈVRE 1996 : Hubert Lelièvre, *Le rosaire : histoire d'une prière*, Paris, Téqui, 1996.
- LENAIN 1999 : Thierry Lenain, « Le corps de l'image », *Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, 18, 1999, 29-36.
- LÉONARD DE VINCI 1970 : Léonard de Vinci, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (Compiled & Edited from the Original Manuscripts by Jean Paul Richter), Londres, Phaidon, 1970.
- LÉONARD DE VINCI 1978-1981 : [Léonard de Vinci], *Atlas der anatomischen Studien in der Sammlung Ihrer Majestät Queen Elizabeth II in Windsor Castle*, Kenneth D. Keele/Carlo Pedreddi (éds.), Gütersloh, Prisma-Verlag, 1978-1981.
- LÉONARD DE VINCI 1987 : Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, Berger Levrault, 1987.
- LÉONARD DE VINCI 2006 : [Léonard de Vinci], *Trattato della pittura*, condotto sul Codice Vaticano Urbinate 1270, preceduto dalla « Vita di Leonardo » di Giorgio Vasari, prefazione di Marco Tabarrini, ristampa anastatica del volume edito nel 1890 dall'Unione Cooperativa Editrice di Roma, edizione integrale, introduzione di Silvia Bordonì, Rome, Newton Compton, 2006.
- LÉONARD DE VINCI 2009 : Léonard de Vinci, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, introduction, classement et notes par Edward Maccurdy, tr. fr. par Louise Servicen, préface de Paul Valéry, Paris, Gallimard, 2009.
- LEONE DE CASTRIS 2001 : Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli, Electa Napoli, 2001.
- LÉPICIER 1956 : Aug.-M. Lépiciier, *L'Immaculée Conception dans l'Art et l'Iconographie*, Spa, Servites, 1956.
- LERCHNER 1993 : Karin Lerchner, *Lectulus Floridus. Zur Bedeutung des Bettes in Literatur und Handschriftenillustration des Mittelalters*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau, 1993.
- LESBROS 2006 : Delphine Lesbros, « Quelques enjeux matrimoniaux à travers les faces cachées des *cassoni* », in : Isabelle Chabot et alii (éds.), *La famille, les femmes et le quotidien (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Sorbonne, 2006, 309-332.
- LETTIERI 1994 : Dan Lettieri, « Landscape and Lyricism in Giorgione's "Tempesta" », *Artibus et Historiae*, 15, 1994, 55-70.
- LEVI D'ANCONA 1977 : Mirella Levi d'Ancona, « An Image Not Made by Chance: The Vienna *St. Sebastian* by Mantegna », in : Irving Lavin/John Plummer, *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York, New York University Press, 1977, 98-114.
- LEVI D'ANCONA 1983 : Mirella Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera: A Botanical Interpretation, including Astrology, Alchemy, and the Medici*, Florence, Olschki, 1983.
- LEXICON 1981-2009 : *LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE*, Zurich/Munich, Artemis, 1981-2009.
- LICHTENSTEIN 2003 : Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003.

- LIEBENWEIN 1977 : Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin, Mann, 1977.
- LIEBRICH 1997 : Julia Liebrich, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau, 1997.
- LIGHTBOWN 1986 : Ronald Lightbown, *Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Oxford, Phaidon/Christie's, 1986.
- LINDBERG 1976 : David C. Lindberg, *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1976.
- LINK-HEER 2000 : Ursula Link-Heer, « "Raffael ohne Hände" oder das Kunstwerk zwischen Schöpfung und Fabrikation. Konzepte der "maniera" bei Vasari und seinen Zeitgenossen », in : Wolfgang Braungart (éd.), *Manier und Manierismus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2000, 203-219.
- LIPMAN 1936 : Jean Lipman, « The Florentine Profile Portrait in the Quattrocento », *The Art Bulletin*, 18, 1936, 54-102.
- LIPPINCOTT/SIGNORINI : Kristen Lippincott/Rodolfo Signorini, « The Camera dello Zodiaco of Federico II Gonzaga », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 1991, 244-247.
- LISNER 1981 : Margrit Lisner, « Leonardos Anbetung der Könige : Zum Sinngehalt und zur Komposition », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44, 1981, 201-242.
- LLOYD 2007 : Geoffrey Lloyd, « Pneuma between Body and Soul », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13, 2007, 135-146.
- LOCHRIE 1997 : Karma Lochrie *et alii* (éds.), *Constructing Medieval Sexuality*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 1997.
- LOH 2007 : Maria H. Loh, *Titian Remade. Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*, Los Angeles, CA, Getty Research Institute, 2007.
- LÖHR 2008 : Wolf-Dietrich Löhr, « Handwerk und Denkwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis », Cat. Expo. « *Fantasie und Handwerk* ». *Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Munich, Hirmer, 2008, 153-176.
- LOMAZZO 1974 : Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, édition commentée et traduction de Robert Klein, Florence, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1974.
- LORAUX 1996 : Nicole Loraux, *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, Paris, Seuil, 1996.
- LOUKOMSKI 1932 : G. K. Loukouski, *Jules Romain*, Paris, Vincent, Fréal & Cie, 1932.
- LUCCO 1997 : Mauro Lucco, *Giorgione*, tr. fr. Odile Ménbégau, Paris, Gallimard/Electa, 1997.
- LUCRÈCE 1975 : Lucrèce, *De la nature*, II, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1975.
- LÜDEMANN 2008 : Peter Lüdemann, *Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento*, Berlin, Akademie Verlag, 2008.
- LUGON-MOULIN 2005 : Sophie Lugon-Moulin, *Naissance et mort de l'artiste. Recherche sur les Vies de Vasari*, Fribourg (Suisse), Ressource en ligne via RERO DOC, 2005.
- LÜKEN 2000 : Sven Lükens, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- LUQUET 1924 : G.-H. Luquet, « Représentation par transparence de la grossesse dans l'art chrétien », *Revue archéologique*, 5, 1924, 137-149.
- LUZIO 1888 : Alessandro Luzio, *Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e La Corte dei Gonzaga*, Turin, Loescher, 1888.
- LUZIO 1974 : Alessandro Luzio, *La Galleria dei Gonzaga Venduta all'Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milan, L.F. Cogliati, 1974.
- MACROBE 1997 : Macrobie, *Les Saturnales*, livres I-III, introduction, traduction et notes par Charles Guittard, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- MAGHERINI 1990 : Graziella Magherini, *Le syndrome de Stendhal. Du voyage dans les villes d'art*, tr. fr. François Lifffran, Paris, Usher, 1990.
- MAHIEU 2013 : Eduardo Mahieu, « Warburg et Binswanger : le savoir dans la fuite », *Images Re-vues*, hors-série 4, 2013, n.p.
- MAIRE 2004 : Brigitte Maire, « L'imprégnation par le regard ou l'influence des "simulacres" sur l'embryon », in : Olivier Bianchi/Olivier Thévanaz (éds.), Philippe Mudry (sous la dir.), *Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique*, Berne, Peter Lang, 2004, 279-294.
- MALAFARINA 2006 : Gianfranco Malafarina (éd.), *La Villa Farnésine à Rome*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2006.

- MANDER 2002 : Carel van Mander, *Le livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne* (1604), intr. et notes par Véronique Gerard-Powell, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- MANSFIELD 2007 : Elizabeth Mansfield, *Too Beautiful to Picture: Zeuxis, Myth, and Mimesis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.
- MARABOTTINI 1969 : Alessandro Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1969.
- MARANI 1991 : Pietro C. Marani, *Léonard de Vinci. Catalogue complet des peintures*, Paris, Bordas, 1991.
- MAREK 1985 : Michaela J. Marek, *Ekphrasis und Herrscherallégorie. Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos*, Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1985.
- MARIN 1987 : Louis Marin, « Figurabilité du visuel: la Véronique ou la question du portrait à Port-Royal », *Nouvelle revue de psychanalyse*, 35, 1987, 51-65.
- MARIN 1989 : Louis Marin, « Topique et figures de l'énonciation. "C'est moi que je peins..." », *La part de l'œil*, 5, 1989, 140-153.
- MARIN 1994 : Louis Marin, *De la représentation*, recueil établi par Daniel Arasse et alii, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994.
- MARTIN 1995 : Andrew John Martin, *Savoldos sogenannten « Bildnis des Gaston de Foix »*. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance, Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1995.
- MAUS DE ROLLEY 2011 : Thibaut Maus de Rolley, *Élévations. L'écriture du voyage aérien à la Renaissance*, Genève, Droz, 2011.
- MAUSS 2012 : Marcel Mauss, *Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, 2012.
- MAYER 1997 : Mathias Mayer, « Pygmalions steinerner Gast – Das Phänomen der Stimme », Mathias Mayer/Gerhard Neumann (éds.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997, 253-270.
- MAYO 1966/1967 : Penelope C. Mayo, « Amor Spiritualis et Carnalis: The Myth of Ganymede in Art », *Marsyas*, 13, 1966/1967, 48-49.
- MCGRATH 1992 : Elizabeth McGrath, « The Black Andromeda », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55, 1992, 1-18.
- MEISS 1945 : Millard Meiss, « Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings », *The Art Bulletin*, 27, 1945, 175-181.
- MEISS 1966 : Millard Meiss, « Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities », *Proceedings of the American Philosophical Society*, 110, 1966, 348-382.
- MEISS 1975 : Millard Meiss, « Not an Ostrich Egg? », *The Art Bulletin*, 57, 1975, 116.
- MELLENBAMP 1969 : Emma H. Mellenbamp, « A Note on the Costume of Titian's Flora », *The Art Bulletin*, 51, 1969, 174-177.
- MENGES 2000 : Anton Raphael Menges, *Pensées sur la beauté et sur le goût dans la peinture*, tr. fr. Denise Modigliani, préface de Fabienne Brugère et Denise Modigliani, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000.
- MERLINO 1933 : Camillo P. Merlino, « Equicola's Knowledge of Dante », *PMLA*, 48, 1933, 642-647.
- MÉTRAL 2019 : Florian Métral, *Figurer la création du monde. Mythes, discours et images cosmogoniques*, Arles, Actes Sud, 2019.
- MEUNIER 1940 : Jean-Jacques Meunier, *Croyances des Anciens au sujet des effets de l'imagination sur les femmes enceintes*, Bourges, impr. du Semeur, 1940.
- MEYER ZUR CAPELLEN 2001-2008 : Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings*, Landshut, Arcos, 2001-2008.
- MICHALAKI KOLLIA 2013 : Maria Michalaki Kollia, « Les 3000 bébés d'Astypalée », *Dossiers d'Archéologie* « La petite enfance dans le monde grec et romain », 356, mars-avril 2013, 22-29.
- MICHALSKI 2003 : Sergiusz Michalski, « Venus as Semiramis: A New Interpretation of the Central Figure of Botticelli's "Primavera" », *Artibus et Historiae*, 24, 2003, 213-222.
- MICHEL 1993 : Alain Michel, « Amour, amours et mariage: la tradition littéraire d'Homère à la Renaissance », in : M. T. Jones-Davies (dir.), *Le mariage au temps de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1993, 29-53.
- MICHELETTI 1976 : Emma Micheletti, *L'opera completa di Gentile da Fabriano*, Milan, Rizzoli, 1976.
- MICHIEL 2000 : Marco Antonio Michiel, *Notizia d'Opere del Disegno, edizione critica a cura di Theodor Frimmel, Vienna 1896* (1521-1543), Florence, Edifir, 2000.
- MIGIEL/SCHIESARI 1991 : Marilyn Migiel/Juliana Schiesari (éds.), *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1991.
- MILLER 1995 : Julia I. Miller, « Miraculous Childbirth and the Portinari Altarpiece », *The Art Bulletin*, 77, 1995, 249-261.

MIRAMON 2008 : Charles de Miramon, « Aux origines de la noblesse et des princes du sang. France et Angleterre au ^{xiv}^e siècle », in : Maaike Van der Lugt/Charles de Miramon (éds.), *L'héritité entre Moyen Âge et Époque moderne. Perspectives historiques*, Florence, Sismel, 2008, 157-210.

MODERSOHN 1997 : Mechthild Modersohn, *Natura als Göttin im Mittelalter. Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin, Akademie Verlag, 1997.

MOLANUS 1996 : Molanus, *Traité des saintes images*, introduction, traduction, notes et index par François Boespflug *et alii*, Paris, Cerf, 1996.

MONDUCCI 2004 : Elio Monducci, *Il Correggio. La vita e le opere nelle fonti documentarie*, Milan, Silvana, 2004.

MONESTIER 2007 : Martin Monestier, *Les monstres. Histoire encyclopédique des phénomènes humains*, Paris, Le cherche midi, 2007.

MOREL 2001 : Philippe Morel, *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2001.

MOREL 2008 : Philippe Morel, *Mélissa. Magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2008.

MOREL 2009 : Marie-France Morel, « Iconographie des embryons et des fœtus dans les traités d'accouchement et d'anatomie du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle », *Histoire des sciences médicales*, 43, 2009, 15-25.

MOREL 2014 : Philippe Morel, *Renaissance dionysiaque. Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430-1630)*, Paris, Félin, 2014.

MOREL 2022 : Philippe Morel *et alii*, *La Renaissance des origines*, Turnhout, Brepols, 2022.

MORELLI 1890 : Giovanni Morelli [Ivan Lermolieff], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfilii in Rom*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1890.

MORELLI 1891 : Giovanni Morelli [Ivan Lermolieff], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1891.

MORELLI 1893 : Giovanni Morelli [Ivan Lermolieff], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1893.

MORELLI 1994 : Giovanni Morelli, *De la Peinture Italienne*, édition établie par Jaynie Anderson, tr. fr. Nadine Blamoutier, Paris, Lagune, 1994.

MORSELLI 2002 : Raffaella Morselli (éd.), *Gonzaga. La Celesta Galeria. Le raccolte*, Milan, Skira, 2002.

MOTTURE/SYSON 2006 : Peta Motture/Luke Syson, « Art in the Casa », in : Cat. Expo. *At Home in Renaissance Italy*, Londres, V&A Publications, 2006, 268-283.

MURPHY 2003 : Caroline P. Murphy, *Lavinia Fontana. A Painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2003.

MUSACCHIO 1997 : Marie Jacqueline Musacchio, « Imaginative Conceptions in Renaissance Italy », in : Geraldine A. Johnson/Sera F. Matthews Grieco (éds.), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 42-60.

MUSACCHIO 1999 : Jacqueline Marie Musacchio, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1999.

MUSACCHIO 2008 : Marie Jacqueline Musacchio, « Wives, Lovers, and Art in Italian Renaissance Courts », in : Cat. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy*, Andrea Bayer (éd.), New York, The Metropolitan Museum of Art – New Haven/Londres, Yale University Press, 2008, 29-41.

MUSSINI 1996 : Massimo Mussini, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzioni fra Cinquecento e Ottocento*, Milan, Motta, 1996.

NAGEL 1993 : Alexander Nagel, « Leonardo and sfumato », *RES: Anthropology and Aesthetics*, 24, 1993, 7-20.

NATALI 2002 : Antonio Natali, *Leonardo. Il Giardino di delizie*, Milan, Silvana, 2002.

NATALI/CECCHI 1992 : Antonio Natali/Alessandro Cecchi, *Andrea del Sarto. Catalogue complet des peintures*, tr. fr. Odile Menegaux, Paris, Bordas, 1992.

NEGRO/ROIO 1998 : Emilio Negro/Nicosetta Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena, Artioli, 1998.

NELSON 2000 : Robert S. Nelson (éd.), *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

NELSON 2006 : Jonathan K. Nelson, « Leonardo e la reinvenzione della figura femminile: Leda, Lisa e Maria », *Lettura Vinciana*, 46, Florence, Giunti Barbèra, 2006.

NEUBECKER 1990 : Ottfried Neubecker, *Heraldik. Wappen. Ihr Ursprung, Sinn und Wert*, Lucerne, Battenberg Verlag, 1990.

- NEUMANN 1997 : Erich Neumann, *Die grosse Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten*, Zurich/Düsseldorf, Walter-Verlag, 1997.
- NICHOLS 2015 : Tom Nichols, *Tintoretto. Tradition and Identity*, Londres, Reaktion Books, 2015.
- NICKEL 1989 : Diethard Nickel, *Untersuchungen zur Embryologie Galens*, Berlin, Akademie-Verlag, 1989.
- NIFO 2003 : Agostino Nifo, *De pulchro et Amore (1530) / Du beau et de l'amour*, vol. 1. Le livre du Beau, tr. fr. Laurence Boulègue, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- NIFO 2011 : Agostino Nifo, *De pulchro et Amore (1530) / Du beau et de l'amour*, vol. 2, Le livre de l'Amour, tr. fr. Laurence Boulègue, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- NORDENFALK 1985 : Carl Nordenfalk, « The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 48, 1985, 1-22.
- NOVA 2000 : Alessandro Nova, « Beobachten und beobachtet werden. Die Metamorphose des Betrachters und des Betrachteten bei Correggio und Parmigianino », in : Klaus Krüger/Alessandro Nova (éds.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2000, 81-98.
- NOVA 2007 : Alessandro Nova, *Das Buch des Windes: das Unsichtbare sichtbar machen*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2007.
- NOVA 2014 : Alessandro Nova, « Correggio's "Lascivie" », in : Jeanette Kohl et alii (éds.), *Renaissance Love. Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500*, Berlin/Munich, Deutscher Kunstverlag, 2014, 126-127.
- NOVA 2016 : Alessandro Nova, « Vasari e il ritratto », *Horti Hesperidum*, 6, 2016, 115-178.
- OBERHUBER 1966 : Konrad Oberhuber, « Eine unbekannte Zeichnung Raffaels in den Uffizien », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12, 1966, 225-244.
- OBERHUBER 1987 : Konrad Oberhuber, « Raphael and Giorgione », in : Micaela Sambucco Hamoud/Maria Letizia Strocchi (éds.), *Studi su Raffaello*, Urbino, quattro Venti, 1987, 117-124.
- OBERHUBER 1989 : Konrad Oberhuber, « Giulio und die figürlichen Künste », in : Cat. Expo. *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition: Kunsthistorisches Museum, Neue Burg*, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1989, 134-185.
- OBERHUBER 1999 : Konrad Oberhuber, *Raphaël*, tr. fr. Jean-François Allain, Paris, Éditions du Regard, 1999.
- OLRIK 1986/1987 : Hilde Olrik, « La théorie de l'imprégnation », *Nineteenth Century French Studies*, 15, 1986/1987, 128-140.
- ORIGO 1989 : Iris Origo, *Le marchand de Prato. La vie d'un banquier toscan au XIV^e siècle* (1959), tr. fr. Jane Fillion, Paris, Albin Michel, 1989.
- OVIDE 1965 : Ovide, *Les Métamorphoses*, tome II (VI-X), texte établi et tr. par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1965.
- OVIDE 1985 : Ovide, *Les Métamorphoses*, tome I (I-V), texte établi et tr. par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- PADOVANI 2005 : Serena Padovani, « I Ritratti Doni: Raffaello e il suo "eccentrico" amico, il maestro di Serumido », *Paragone*, 61, 2005, 3-26.
- PANCINO 1997 : Claudia Pancino, « La croyance aux envies maternelles entre culture savante et culture populaire », *Ethnologie française*, 27, 1997, 154-162.
- PANCINO/D'YVOIRE 2006 : Claudia Pancino/Jean d'Yvoire, *Formato nel segreto. Nascituri e feti fra immagini e immaginario dal XVI al XXI secolo*, Rome, Carocci, 2006.
- PANOFISKY 1989 : Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, tr. fr. Henri Joly, Paris, Gallimard, 1989.
- PANOFISKY 1996 : Erwin Panofsky, *La camera di San Paolo du Corrège à Parme* (1961), tr. fr. Marie-Claude Pouvesle, Paris, Hazan, 1996.
- PANOFISKY 1998 : Erwin Panofsky, « Der gefesselte Eros », in : Erwin Panofsky, *Deutschsprachige Aufsätze II*, Karen Michels/Martin Warnke (éds.), Berlin, Akademie Verlag, 1998.
- PANOFISKY 2010 : Erwin Panofsky, *Les Primitifs flamands* (1953), tr. fr. Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 2010.
- PANOFISKY 2012 : Erwin Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, tr. fr. Dominique Le Bourg, préface de François-René Martin, Paris, Hazan, 2012.
- PANOFISKY/SAXL 1933 : Erwin Panofsky/Fritz Saxl, « Classical Mythology in Mediaeval Art », *Metropolitan Museum Studies*, 4, 1933, 228-280.
- PAOLINI 2006 : Claudio Paolini, « Chests », in : Cat. Expo. *At Home in Renaissance Italy*, Londres, V&A Publications, 2006, 120-121.

- PAPASTAVROU 1991 : Hélène Papastavrou, « Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation », *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 15, 1991, 145-160.
- PARDO 1995 : Mary Pardo, « Artifice as seduction in Titian », in : James Grantham Turner (éd.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 55-89.
- PARÉ 1971 : Ambroise Paré, *Des Monstres et des prodiges*, édition critique et commentée par Jean Céard, Genève, Droz, 1971.
- PARK 2004 : Katharine Park, « Nature in Person : Medieval and Renaissance Allegories and Emblems », in : Lorraine Daston/ Fernando Vidal (éd.), *The Moral Authority of Nature*, Chicago/ Londres, The University of Chicago Press, 2004, 50-73.
- PARK 2009 : Katherine Park, *Secrets de femmes. Le genre, la génération et les origines de la dissection humaine*, tr. fr. Hélène Quiniou, Dijon, les presses du réel, 2009.
- PARTRIDGE/STARN 1980 : Loren Partridge/Randolph Starn, *A Renaissance Likeness. Art and Culture in Raphael's Julius II*, Berkeley/ Los Angeles/Londres, University of California Press, 1980.
- PASSELAIGUE 2002 : Martine Passelaigue *et alii* (éds.), *Gemäldegalerie Berlin*, Munich, Prestel, 2002.
- PASTOUREAU 2009 : Michel Pastoureau, *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2009.
- PASTOUREAU 2011 : Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011.
- PAYNE 2006 : Alina Payne, « Reclining Bodies : Figural Ornament in Renaissance Architecture », in : Michael W. Cole (éd.), *Sixteenth-century Italian Art*, Oxford, Blackwell, 2006, 218-239.
- PEARSON 2001 : Andrea G. Pearson, « Nuns, Images, and the Ideals of Women's Monasticism : Two Paintings from the Cistercian Convent of Flines », *Renaissance Quarterly*, 54, 2001, 1356-1402.
- PEDRETTI 1983 : Carlo Pedretti, « La "Leda di Vinci" », in : Alessandro Vezzosi (éd.), *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, Florence, Giunti Barbèra, 1983, 79-116.
- PEDRETTI 2005 : Carlo Pedretti, *L'anatomia di Leonardo da Vinci fra Mondino e Berengario : ventidue fogli di manoscritti e disegni nella Biblioteca Reale di Windsor e in altre raccolte presentati in facsimile nell'ordinamento cronologico*, Florence, Cartei & Becagli, 2005.
- PEDROCCO 2000 : Filippo Pedrocco, *Titien*, préface d'André Chastel, Milan, Liana Levi, 2000.
- PENNY 2004 : Nicholas Penny, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Paintings. Volume I. Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona*, Londres, National Gallery, 2004.
- PENNY 2008 : Nicholas Penny, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Paintings. Volume II. Venice 1540-1600*, Londres, National Gallery, 2008.
- PERELLA 1969 : Nicolas Perella, *The Kiss : Sacred and Profane*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1969.
- PERES 1990 : Constanze Peres, « Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos », in : Hans Körner *et alii*, *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim/Zurich/New York, Georg Olms Verlag, 1990, 1-39.
- PERLINGIERI 1992 : Ilya Sandra Perlingieri, *Sofonisba Anguissola. Femme peintre de la Renaissance*, tr. fr. Michelle Herpe-Voslinsky, Paris, Levi, 1992.
- PERLMAN 2000 : Julia Branna Perlman, « Looking at Venus and Ganymede Anew : Problems and Paradoxes in the Relations among Neoplatonic Writing and Renaissance Art », in : Alina Payne *et alii* (éds.), *Antiquity and Its Interpreters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 110-125.
- PETROVSKI 2007 : Anita Petrovski, « Le portrait extra-utérin. "Consuelo Vanderbilt, duchesse de Marlborough, et son fils, Lord Ivor Spencer-Churchill" (1906) par Giovanni Boldini », in : Véronique Dasen (éd.), *L'embryon humain à travers l'histoire. Images, savoirs et rites*, Gollion, Infolio, 2007, 147-165.
- PFISTERER 1999 : Ulrich Pfisterer, « Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 26, 1999, 61-97.
- PFISTERER 2001 : Ulrich Pfisterer, « Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64, 2001, 305-330.
- PFISTERER 2002 : Ulrich Pfisterer, *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart, Reclam, 2002.
- PFISTERER 2002b : Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile. 1430-1445*, Munich, Hirmer Verlag, 2002.
- PFISTERER 2005 : Ulrich Pfisterer, « Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance », in : Ulrich Pfisterer/

- Anja Zimmermann (éds.), *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin, Akademie Verlag, 2005, 41-72.
- PFISTERER 2008 : Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin, Akademie Verlag, 2008.
- PFISTERER 2014 : Ulrich Pfisterer, *Kunst-Geburten, Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2014.
- PFISTERER 2016 : Ulrich Pfisterer, « Die Erotik der Macht. Visualisierte Herrscher-Potenz in der Renaissance », in : Andreas Höfele/Beate Kellner (éds.), *Menschennatur und politische Ordnung*, Paderborn, Fink, 2016, 177-201.
- PIC DE LA MIRANDOLE 2005 : Jean-François Pic de la Mirandole, *De l'imagination. De imaginatione*, Christophe Bouriau (éd.), Chambéry, comp'Act, 2005.
- PICATRIX 2003 : *PICATRIX. Un traité de magie médiéval*, traduction, introduction et notes par Béatrice Bakhouché et alii, Turnhout, Brepols, 2003.
- PICO DELLA MIRANDOLA 1984 : Gianfrancesco Pico della Mirandola, *Über die Vorstellung. De imaginatione*, Charles B. Schmitt/Katherine Park (intr.), Eckhard Kessler (éd.), Munich, Fink, 1984.
- PIGEAUD 1995 : Jackie Pigeaud, *L'Art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995.
- PLATON 1940 : Platon, *Œuvres complètes*, volume I, traduction nouvelle et notes par Léon Robin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1940.
- PLINE L'ANCIEN 1977 : Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre VII, texte établi par Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1977.
- PLINE L'ANCIEN 1981 : Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXVI, texte établi par J. André, tr. par R. Bloch, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- PLINE L'ANCIEN 1983 : Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXIV, texte établi et tr. par H. Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- PLINE L'ANCIEN 1985 : Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV, texte établi, tr. et commenté par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- POMMIER 1998 : Edouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- POPE-HENNESSY 1966 : John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1966.
- POPE-HENNESSY 1980 : John Pope-Hennessy/Keith Christiansen, *Secular Painting in 15th-century Tuscany*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1980.
- POPE-HENNESSY 1993 : John Pope-Hennessy, *Donatello*, New York/Paris/Londres, Abbeville, 1993.
- POPE-HENNESSY 2004 : John Pope-Hennessy, *Titien*, notices et chronologie par Stefano Zuffi, tr. fr. Jeanne Bouniort/Gérard-Julien Salvy, Paris, Gallimard, 2004.
- PORÇAL 1989 : Peter Porçal, « Isabella d'Este, Tiziano e il "quadro di Ser Hieronymo" », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 33, 1989, 385-389.
- PORPHYRE 1989 : Porphyre, *L'antre des nymphes dans l'Odyssée*, tr. fr. Yann Le Lay, Lagrasse, Verdier, 1989.
- PRANDI 1954 : Adriano Prandi, *Villa Lante al Gianicolo*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1954.
- PRATER 2002 : Andreas Prater, *Im Spiegel der Venus. Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen*, Munich/Berlin/Londres/New York, Prestel, 2002.
- PREIMESBERGER 1986 : Rudolf Preimesberger, « Berninis Cappella Cornaro », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, 1986, 190-219.
- PREIMESBERGER 2011 : Rudolf Preimesberger, *Paragons and paragone. Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2011.
- PRÉVOST 2003 : Bertrand Prévost, « Pouvoir ou efficacité symbolique des images », *L'homme*, 165, 2003, 275-282.
- PRÉVOST 2013 : Bertrand Prévost, « Direction-dimension : *Ninfa et putti* », *Images Re-vues*, hors-série 4, 2013 [en ligne].
- PRICE 2000 : Michael Price, « A Renaissance of Color : Particle Separation and Preparation of Azurite for Use in Oil Painting », *Leonardo*, 33, 2000, 281-288.
- PUTTFAKREN 1991 : Thomas Puttfarken, « The Dispute about *Disegno* and *Colorito* in Venice : Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian », in : Peter Ganz/Martin Gosebruch (éds.), *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Wiesbaden, Harrassowitz in Komm., 1991, 75-99.
- RAGER 1998 : Catherine Rager, *Dictionnaire iconographique de peinture*, Turnhout, Brepols, 1998.

- RANDOLPH 2014: Adrian W. B. Randolph, *Touching Objects. Intimate Experiences of Italian Fifteenth-Century Art*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2014.
- REBECCHINI 1997: Guido Rebecchini, « New Light on Two “Venuses” by Correggio », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 60, 1997, 272-275.
- REBECCHINI 1998: Guido Rebecchini, « The Book Collection and Other Possessions of Baldassare Castiglione », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 61, 1998, 17-52.
- REBECCHINI 2002: Guido Rebecchini, *Private collectors in Mantua 1500-1630*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2002.
- REEVE 1989: M. D. Reeve, « Conceptions », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 215, 1989, 81-112.
- REILLY 1992: Patricia L. Reilly, « The Taming of the Blue. Writing Out Color in Italian Renaissance Theory », in: Norma Broude, *The Expanding Discours. Feminism and Art History*, New York, Icon Ed., 1992, 86-99.
- RENAUD 1992: Robert Renaud, « Ars regenda Amore. Séduction érotique et plaisir esthétique: de Praxitèle à Ovide », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 104, 1992, 373-438.
- RICCI 1896: Corrado Ricci, *Antonio Allegri Da Correggio. His Life, his Friends, and his Time*, New York, Charles Scribner's Sons, 1896.
- RICCÒMINI 2005: Eugenio Riccòmini, *Correggio*, Paris, Gallimard, 2005.
- RIEDMATTEN 2015: Henri de Riedmatten *et alii*, *Senses of Sight. Towards a Multisensorial Approach of the Image. Essays in Honor of Victor I. Stoichita*, Rome, L'Erma, 2015.
- RIEGL 1929: Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Vienne, Filser, 1929.
- RINGBOM 1962: Sixten Ringbom, « Maria in Sole and the Virgin of the Rosary », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25, 1962, 326-330.
- RINGBOM 1997: Sixten Ringbom, *De l'icône à la scène narrative*, tr. fr. Patrick Joly/Laurent Milési, Paris, Gérard Monfort, 1997.
- ROBB 1936: David M. Robb, « The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *The Art Bulletin*, 18, 1936, 480-526.
- ROHLMANN 1996: Michael Rohlmann, « Botticellis “Primavera” : Zu Anlass, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento », *Artibus et Historiae*, 33, 1996, 97-132.
- ROHLMANN 2000: Michael Rohlmann/Thielemann Andreas (éds.), *Michelangelo. Neue Beiträge*, Munich/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2000.
- RONCHI 1956: Vasco Ronchi, *Histoire de la lumière*, Paris, Armand Colin, 1956.
- ROSAND 1990: David Rosand, « Ekphrasis and the Generation of Images », *Arion*, 1, 1990, 61-105.
- ROSAND 1993: David Rosand, « “So-And-So Reclining on Her Couch” », in: Joseph Manca (éd.), *Titian 500*, Washington, National Gallery of Art, Hanover/Londres, University Press of New England, 1993, 101-119.
- ROSAND 1993b: David Rosand, *La trace de l'artiste. Léonard et Titien*, tr. Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard, 1993.
- ROSEN 2001: Valeska von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten/Berlin, Imorde, 2001.
- ROSENBERG 2000: Raphael Rosenberg, *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, Munich/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2000.
- ROSKILL 1968: Mark. W. Roskill, *Dolce's « Aretino » and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York, New York University Press, 1968.
- ROUCHETTE 1959: Jean Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, Les Belles Lettres, 1959.
- RUGGIERO 1993: Guido Ruggiero, *Binding Passions. Tales of Magic, Marriage, and Power at the End of the Renaissance*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1993.
- RÜSCHE 1930: Franz Rüsche, *Blut, Leben und Seele. Ihr Verhältnis nach Auffassung der griechischen und hellenistischen Antike, der Bibel und der alten Alexandrinischen Theologen*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1930.
- RUSSO 1987: Daniel Russo, *Saint Jérôme en Italie: étude d'iconographie et de spiritualité (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris/Rome, Éditions la découverte/École Française de Rome, 1987.
- RUVOLDT 2003: Maria Ruvoldt, « Michelangelo's Dream », *The Art Bulletin*, 85, 2003, 86-113.
- RUVOLDT 2004: Maria Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

- RUYVEN-ZEMAN 1992 : Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, « Drawings for Architecture and Tomb Sculpture by Cornelis Floris », *Master Drawings*, 30, 1992, 185-200.
- SAINT BERNARD 1956 : Saint Bernard de Sienne, *Opera omnia*, Ad Claras Aquas Florentiae, ex typographia Collegii S. Bonaventurae, 1956.
- SAN JUAN 1991 : Rose Marie San Juan, « The Court Lady's Dilemma : Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance », *Oxford Art Journal*, 14, 1991, 67-78.
- SANMINIATELLI 1957 : Donato Sanminiatielli, « The Beginnings of Domenico Beccafumi », *The Burlington Magazine*, 99, 1957, 401-410.
- SANMINIATELLI 1967 : Donato Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi*, Milan, Bramante, 1967.
- SANTORE 1991 : Cathy Santore, « Danaë : The Renaissance Courtesan's Alter Ego », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54, 1991, 412-427.
- SASLOW 1986 : James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1986.
- SAUERLÄNDER 1983 : Willibald Sauerländer, « From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion », *Art History*, 6, 1983, 253-270.
- SAURMA-JELTSCH 1998 : Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, *Die Miniaturen im « Liber Scivias » der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1998.
- SCHAEFER 1978 : Scott Schaefer, « Battista Dossi's "Venus and Cupid" », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 74, 1978, 12-24.
- SCHAEERER 1960 : René Schaerer, « (D. P.). Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 38, 1960, 538-540.
- SCHAPIRO 1943 : Meyer Schapiro, « The Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice : A Parallel in Western and Islamic Art », *Ars Islamica*, 10, 1943, 134-147.
- SCHAPIRO 1968 : Meyer Schapiro, « Les pommes de Cézanne », *Revue de l'art*, 1-2, 1968, 73-87.
- SCHAPIRO 1972/1973 : Meyer Schapiro, « On Some Problems in the Semiotics of Visual Art : Field and Vehicle in Image-Signs », *Simiolus*, 6, 1972/1973, 9-19.
- SCHAPIRO 1982 : Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982.
- SCHAPIRO 2000 : Meyer Schapiro, *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, tr. fr. Pierre Alferi, préface d'Hubert Damisch, Paris, Macula, 2000.
- SCHÉLE 1965 : Sune Schéle, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm Almqvist & Wiksell, 1965.
- SCHENKER 1986 : Adrian Schenker, *Gegrüsst seist Du, Maria. Sinn und Reichtum des Gebetes zur Mutter Maria*, Fribourg (Suisse), Kanisius Verlag, 1986.
- SCHLOSSER 1997 : Julius von Schlosser, *Histoire du portrait en cire*, tr. fr. Edouard Pommier, Paris, Macula, 1997.
- SCHMALISCH 2001 : Jana Schmalisch, *Il Correggio. Leda mit dem Schwan, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2001.
- SCHMIDT 2015 : Hans-Joachim Schmidt, « The King's Beautiful Body. On the Political Dilemmas of Ideal Government », in : Regula Forster/Neguin Yavari (éds.), *Global Medieval: Mirrors for Princes reconsidered*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2015, 122-133.
- SCHMITT 1998 : Jean-Claude Schmitt, « Le corps en Chrétienté », in : Maurice Godelier/Michel Panoff (éds.), *La Production du corps. Approches anthropologiques et historiques*, Amsterdam, Éd. des archives contemporaines, 1998, 339-374.
- SCHMITT 2001 : Jean-Claude Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001.
- SCHMITT 2002 : Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.
- SCHMITTER 2007 : Monika Schmitter, « Odoni's Façade. The House as Portrait in Renaissance Venice », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 66, 2007, 294-315.
- SCHOMBURG-SCHERFF 2000 : Sylvia M. Schomburg-Scherff, « The Power of Images. New Approaches to the Anthropological Study of Images », *Anthropos*, 95, 2000, 189-199.
- SCHORDERET 2008 : Alain Schorderet, « La colombe de Marie et le cygne de Leda. Voltaire, l'Arétin et Claude le Petit », *La Lettre Clandestine*, 16, 2008, 67-99.
- SCHRADER 1969 : Ludwig Schrader, *Sinne und Sinnesverknüpfungen. Studien und Materialien zur Vorgeschichte der Synästhesie und zur Bewertung der Sinne in der italienischen, spanischen und französischen Literatur*, Heidelberg, Carl Winter, 1969.

- SCHUBRING 1923 : Paul Schubring, *Cassoni. Truben und Trubenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig, Hiersemann, 1923.
- SCHWARTZ 1879 : Dr. F. L. W. Schwartz, *Wolken und Wind, Blitz und Donner. Ein Beitrag zur Mythologie und Culturgeschichte der Urzeit*, Berlin, Wilhelm Hertz, 1879.
- SCHWEIKHART 1992 : Gunter Schweikhart, « Boccaccios De claris mulieribus und die Selbstdarstellungen von Malerinnen im 16. Jahrhundert », in : Matthias Winner (éd.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim, VCH Verlag, 1992, 113-128.
- SEIDEL 1993 : Linda Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1993.
- SELIGMANN 1985 : Siegfried Seligmann, *Der böse Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker*, Hildesheim/Zurich/New York, Georg Olms Verlag, 1985.
- SEZNEC 2011 : Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2011.
- SHEARMAN 1962 : John Shearman, « Leonardo's Color and Chiaroscuro », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 25, 1962, 13-47.
- SHEARMAN 1965 : John Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- SHEARMAN 1987 : John Shearman, « Alfonso d'Este's Camerino », in : Jean-Pierre Babelon et alii (éds.), « *Il se rendit en Italie* ». *Études offertes à André Chastel*, Paris, Flammarion, 1987, 209-230.
- SHEARMAN 1987 : John Shearman, « Raphael's Clouds, and Correggio's », in : Micaela Sambucco Hamoud/Maria Letizia Strocchi (éds.), *Studi su Raffaello*, Urbino, quattro Venti, 1987, 657-668.
- SHEARMAN 1992 : John Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- SHEARMAN 1994 : John Shearman, « Castiglione's portrait of Raphael », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 38, 1994, 69-97.
- SHEARMAN 2003 : John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2003.
- SHEARMAN 2006 : John Shearman, « Leonardo's Color and Chiaroscuro », in : Michael Cole (éd.), *Sixteenth-century Italian Art*, Oxford, Blackwell, 2006, 408-440.
- SICKEL 1994 : Lothar Sickel, « Ein Felsenbild in Mantegnas Uffizien-Epiphanie und seine Bedeutung », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57, 1994, 682-687.
- SIMON 1983 : Robert B. Simon, « Bronzino's Portrait of Cosimo I in Armour », *The Burlington Magazine*, 125, 1983, 527-537.
- SIMON 1985 : Robert B. Simon, « Bronzino's "Cosimo I de' Medici as Orpheus" », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 81, 1985, 16-27.
- SIMONDON 1964 : Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, PUF, 1964.
- SIMONS 1988 : Patricia Simons, « Women in Frames : The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture », *History Workshop*, 25, 1988, 4-30.
- SLUIJTER 1999 : Eric Jan Sluiter, « Emulating Sensual Beauty : Representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt », *Simiolus*, 27, 1999, 4-45.
- SMITH 1975 : Webster Smith, « On the Original Location of the Primavera », *The Art Bulletin*, 57, 1975, 31-39.
- SNOWDEN 1983 : Frank M. Jr. Snowden, *Before Color Prejudice. The Ancient View of Blacks*, Londres/Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1983.
- SOHM 1995 : Philip Sohm, « Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia », *Renaissance Quarterly*, 48, 1995, 759-808.
- SOHM 2007 : Philip Sohm, *The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2007.
- SORANOS 1988 : Soranos d'Éphèse, *Maladies des femmes*, tome I, texte établi, traduit et commenté par Paul Burguière et alii, Paris, Les Belles Lettres, 1988.
- SPAGNOLO 2005 : Maddalena Spagnolo, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Milan, Silvana, 2005.
- STÄHLI 1999 : Adrian Stähli, *Die Verweigerung der Luste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik*, Berlin, Reimer, 1999.
- STAPLEFORD 2013 : Richard Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home. The Inventory of the Palazzo Medici in 1492*, University Park (Pennsylvania), The Pennsylvania State University Press, 2013.
- STEDMAN 1993 : Sheard Wendy Stedman, « Antonio Lombardo's Reliefs for Alfonso d'Este's Studio di Marmi : Their Significance and Impact on Titian », in : Joseph Manca (éd.), *Titian 500*, Washington,

- National Gallery of Art – Hanover/Londres, University Press of New England, 1993, 315-357.
- STEINBERG 1970: Leo Steinberg, « The Metaphors of Love and Birth in Michelangelo's Pietàs », in: Theodore Bowie/Cornelia V. Christenson (éds.), *Studies in Erotic Art*, New York, Basic Books, 1970, 231-285.
- STEINBERG 1987: Leo Steinberg, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, tr. fr. Jean-Louis Houdebine, Paris, Gallimard, 1987.
- STEINBERG 1987b: Leo Steinberg, « “How Shall This Be?” Reflections on Filippo Lippi's “Annunciation” in London, Part I », *Artibus et Historiae*, 8, 1987, 25-44.
- STEINER 1991: Reinhard Steiner, *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, Munich, Boer, 1991.
- STOICHITA 1978: Victor I. Stoichita, « Deux œuvres ferraraïses au Musée d'Art de Bucarest », *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 15, 1978, 15-52.
- STOICHITA 1998: Victor I. Stoichita, « Lochi di Foco. La ville en flammes dans la peinture du XVI^e et du XVII^e siècle », in: Dimiter Daphinoff/Edgar Marsch (éds.), *Das Feuer. Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch*, Fribourg, Universitätsverlag Freiburg Schweiz, 1998, 91-116.
- STOICHITA 1999: Victor I. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999.
- STOICHITA 2000: Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.
- STOICHITA 2001: Victor I. Stoichita, « Die effigies in scuto, noch einmal », in: Hannah Baader et alii (éds.), *Ars et Scriptura. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag*, Berlin, Mann, 2001, 7-13.
- STOICHITA 2004: Victor I. Stoichita, « Peindre le feu ? La représentation en excès dans l'art de la Renaissance », *Journal de la Renaissance*, 2, 2004, 235-246.
- STOICHITA 2008: Victor I. Stoichita, « Comment goûter un tableau ? », in: Frédéric Tinguely (sous la dir.), *La Renaissance décentrée*, Genève, Droz, 2008, 83-103.
- STOICHITA 2008b: Victor I. Stoichita, « L'inconscient iconographique de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. La rose et les raisins », in: Hubert Locher/Peter J. Schneemann (éds.), *Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im « Bild-Diskurs »*. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, Zurich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2008, 162-177.
- STOICHITA 2008c: Victor I. Stoichita, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.
- STOICHITA 2008d: Victor I. Stoichita, « Inkarnatfarbe. Ein Kunstbegriff im Spannungsfeld zwischen deutschem Idealismus und französischer Phänomenologie », in: Hanspeter Bieri/Sara Margarita Zwahlen, « *Trinkt, o Augen, was die Wimper hält, ...* ». *Farbe und Farben in Wissenschaft und Kunst*, Bern, Haupt, 2008, 215-239.
- STOICHITA 2011: Victor I. Stoichita, *L'Œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du siècle d'or*, Paris, Félin, 2011.
- STOICHITA 2012: Victor I. Stoichita, « “La seconde peau”. Quelques considérations sur le symbolisme des armures au XVI^e siècle », *Micrologus*, 20, 2012, 451-463.
- STOICHITA 2012b: Victor I. Stoichita, « “Touche”, “coup de pinceau” et création picturale chez Titien », in: Carlo Ossola (éd.), *Création, Renaissance, Ordre du monde*, Turin, Nino Aragno Editore, 2012, 135-152.
- STOICHITA 2013: Victor I. Stoichita (sous la dir.), *Le corps transparent*, Rome, L'Erma, 2013.
- STOICHITA 2013b: Victor I. Stoichita, *Figures de la transgression*, Genève, Droz, 2013.
- STOICHITA 2013c: Victor I. Stoichita, « Pennello / Scalpello », in: Victor I. Stoichita (sous la dir.), *Le corps transparent*, Rome, L'Erma, 2013, 7-36.
- STOICHITA 2014: Victor I. Stoichita, *L'Image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps modernes*, Paris, Louvre/Hazan, 2014.
- STOICHITA 2019: Victor I. Stoichita, *Des corps. Anatomies, défenses, fantasmes*, Genève, Droz, 2019.
- STOICHITA/CODERCH 1999: Victor I. Stoichita/Anna Maria Coderch, *Goya. The Last Carnival*, Londres, Reaktion Books, 1999.
- SUMMERS 1977: David Summers, « Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art », *The Art Bulletin*, 59, 1977, 336-361.
- SUMMERS 1977b: David Summers, « *Figure come fratelli*: A Transformation of Symmetry in Renaissance Painting », *The Art Quarterly*, 1, 1977, 59-88.
- SUMMERS 1981: David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

- SUMMERS 1987 : David Summers, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge/Londres/New York, Cambridge University Press, 1987.
- SUMMERS 1989 : David Summers, « “Aria II” : The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art », *Artibus et Historiae*, 10, 1989, 15-31.
- SUMMERS 1993 : David Summers, « Form and Gender », *New Literary History*, 24, 1993, 243-271.
- SYNÉSIOS DE CYRÈNE 2004 : Synésios de Cyrène, *Tome IV, Opuscles, I*, texte établi par Jacques Lamoureux, traduit et commenté par Noël Aujoulat, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- SYSON 2008 : Luke Syson, « Belle : Picturing Beautiful Women », in : Cat. Expo. *Art and Love in Renaissance Italy*, Andrea Bayer (éd.), New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven/Londres, Yale University Press, 2008, 246-254.
- TAFURI 1998 : Manfredo Tafuri *et alii*, *Giulio Romano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- TAKANASHI 2009 : Mitsumasa Takanashi, « Apoteosi del Tatto : Correggio e Mario Equicola », in : Michiaki Koshikawa (éd.), *L'arte erotica del Rinascimento. Atti del colloquio internazionale*, Tokyo 2008, Tokyo, The National Museum of Western Art, 2009, 29-36.
- TALVACCHIA 1999 : Bette Talvacchia, *Taking positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1999.
- TALVACCHIA 2007 : Bette Talvacchia, *Raphaël*, Paris, Phaidon, 2007.
- TAMALIO 1994 : Raffaele Tamalio, *Federico Gonzaga alla Corte di Francesco I di Francia nel carteggio private con Mantova (1515-1517)*, Paris, Honoré Champion, 1994.
- TEMPESTINI 2000 : Anchise Tempestini, *Giovanni Bellini*, tr. fr. Margarita del Campo, Paris, Gallimard, 2000.
- TERTULLIEN 1980 : Tertullien, *À son épouse*, introduction, texte critique, traduction et notes de Charles Munier, Paris, Les éditions du Cerf, 1980.
- TERVARENT 1965 : Guy de Tervarent, « Eros and Anteros or Reciprocal Love in Ancient and Renaissance Art », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, 205-208.
- THEOPOLD 1978 : Wilhelm Theopold, *Votivmalerei und Medizin. Kulturgeschichte und Heilkunst im Spiegel der Votivmalerei*, Munich, Karl Thiemig, 1978.

- THIELEMANN 2000 : Andreas Thielemann, « Schlachten erschauen – Kentauren gebären. Zu Michelangelos Relief der Kentaurenschlacht », in : Michael Rohlmann/Andreas Thielemann (éds.), *Michelangelo. Neue Beiträge*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2000, 17-92.
- THIERSCH 1935 : Hermann Thiersch, *Artemis Ephesia. Eine archäologische Untersuchung*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1935.
- THIMANN 2002 : Michael Thimann, *Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.
- THOMAS D'AQUIN 1930 : Thomas d'Aquin, *Somme théologique. Le mariage*, tome premier, suppl., questions 41-49, tr. fr. L. Misserey, O. P., Paris, Desclée, 1930.
- THORNTON 1990 : Peter Thornton, « The Restello. What was it? », *Furniture History*, 26, 1990, 174-182.
- THORNTON 1991 : Peter Thornton, *L'Époque et son style. La Renaissance italienne 1400-1600*, tr. fr. Jean-François Allain, Paris, Flammarion, 1991.
- THÜRLEMANN 2002 : Felix Thürlemann, *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*, Munich, Prestel, 2002.
- TOLNAY 1948 : Charles de Tolnay, *The Medici Chapel*, Princeton, Princeton University Press, 1948.
- TOLNAY 1969 : Charles de Tolnay, *The Youth of Michelangelo*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- TRAEGER 1997 : Jörg Traeger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, Munich, Beck, 1997.
- TRIPPE 2002 : Rosemary Trippe, « The “Hypnerotomachia Poliphili”, Image, Text, and Vernacular Poetics », *Renaissance Quarterly*, 55, 2002, 1222-1258.
- TUFTE 1970 : Virginia Tufte, *The Poetry of Marriage. The Epithalamium in Europe and Its Development in England*, Los Angeles, Tinnon-Brown, 1970.
- URNER-ASTHOLZ 1981 : Hildegard Urner-Astholtz, « Die beiden ungeborenen Kinder auf Darstellungen der Visitatio », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 38, 1981, 29-58.
- USTINOVA 2009 : Yulia Ustinova, *Caves and the Ancient Greek Mind. Descending Underground in the Search for Ultimate Truth*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- VAN DER COELEN 1995 : Peter Van der Coelen, « Cornelis Bos: Where Did He Go? Some New Discoveries and Hypotheses about

- a Sixteenth-Century Engraver and Publisher », *Simiolus*, 23, 1995, 119-146.
- VAN DER LUGT 2004 : Maaïke Van der Lugt, *Le ver, le démon et la Vierge. Les théories médiévales de la génération extraordinaire*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- VAN DER LUGT 2008 : Maaïke Van der Lugt, « L'animation de l'embryon humain dans la pensée médiévale », in : Luc Brisson *et alii* (éds.), *L'embryon : Formation et animation. Antiquité grecque et latine. Tradition hébraïque, chrétienne et islamique*, Paris, Vrin, 2008, 233-254.
- VAN DER LUGT 2008 : Maaïke Van der Lugt/Charles de Miramon (éds.), *L'hérité entre Moyen Âge et Époque moderne. Perspectives historiques*, Florence, Sismel, 2008.
- VAN DER SMAN/MARIANI 2015 : Gert Van der Sman/Irene Mariani (éds.), *Sandro Botticelli (1445-1510)*, Florence, Centro Di, 2015.
- VAN GENNEP 1981 : Arnold Van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris, Picard, 1981.
- VARCHI 1998 : Benedetto Varchi, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, Paola Barocchi (éd.), Livorno, Sillabe, 1998.
- VARCHI 2013 : Benedetto Varchi, *Paragone. Rangstreit der Künste : Italienisch und Deutsch*, éd., intr. comment. par Oskar Bätschmann/Tristan Weddigen, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013.
- VARIOT 1891 : G. Variot, « Origine des préjugés populaires sur les envies », *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 4, 1891, 458-467.
- VASARI 1991 : Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, presentazione di Giovanni Previtali, Turin, Einaudi, 1991.
- VASARI 2005 : Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes (1550 et 1568)*, tr. et éd. commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1989, réédité en 2005 chez Actes Sud.
- VASARI 2009 : Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, introduzione di Maurizio Marini, Rome, Newton Compton, 2009.
- VENTURA 2006 : Leandro Ventura, *Mantegna e la corte di Mantova*, Florence/Milan, Giunti, 2006.
- VERBEKE 1945 : G. Verbeke, *L'évolution de la doctrine du pneuma. Du Stoïcisme à S. Augustin. Étude philosophique*, Paris, Desclée De Brouwer/Louvain, Institut Supérieur de Philosophie, 1945.
- VERHEYEN 1966 : Egon Verheyen, « Correggio's *Amori di Giove* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, 1966, 160-192.
- VERNANT 1987 : Jean-Pierre Vernant, « Dans l'œil du miroir : Méduse », in : Giulio Macchi (éd.), *Lo Specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, Milan, Fabbri, 1987, 26-32.
- VERNANT 1998 : Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998.
- VERNANT 2007 : Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 2007.
- VINGE 1975 : Louise Vinge, *The five Senses. Studies in a Literary Tradition*, Lund, CWK Gleerup, 1975.
- VON DER OSTEN 1964 : Gert Von der Osten, « Der Blick in die Geburtshöhle », *Kölner Domblatt*, 23/24, 1964, 341-358.
- VON DER OSTEN 1967 : Gert Von der Osten, « Der Blick in die Geburtshöhle. Ein Nachtrag », *Kölner Domblatt*, 26/27, 1967, 111-114.
- VON HOLST 1974 : Christian von Holst, *Francesco Granacci*, Munich, Bruckmann, 1974.
- VORAGINE 1998 : Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, tr. fr. Teodor de Wyzewa, Paris, Seuil, 1998.
- WAHL 1974 : Gisela Wahl, *Zur Geschichte der ätiologischen Vorstellungen über die Entstehung von Missgeburten*, Düsseldorf, Universität Düsseldorf, 1974.
- WALKER 1958 : D. P. Walker, « The Astral Body in Renaissance Medicine », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21, 1958, 119-133.
- WALKER 1988 : D. P. Walker, *La magie spirituelle et angélique. De Ficin à Campanella*, tr. fr. Marc Rolland, Paris, Albin Michel, 1988.
- WARBURG 1998 : Aby Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Erste Abteilung, Band I. 1), Reprint der von Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougement edierten Ausgabe von 1932, neu herausgegeben von Horst Bredekamp und Michael Diers, Berlin, Akademie Verlag, 1998.

- WARBURG 2003 : Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Martin Warnke (éd.), avec la coll. de Claudia Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2003.
- WARBURG 2003b : Aby Warburg, *Essais florentins*, textes traduits de l'allemand par Sibylle Müller, présentation par Eveline Pinto, Paris, Klincksieck, 2003.
- WARBURG 2012 : Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*, avec un essai de Roland Recht, textes traduits de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé/INHA, 2012.
- WARNKE 1977 : Martin Warnke, « Die erste Seite aus den "Viten" Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung », *kritische berichte*, 5, 1977, 5-28.
- WARNKE 1987 : Martin Warnke, « Der Kopf in der Hand », in : Werner Hofmann (éd.), *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Vienne, Löcker Verlag, 1987, 55-61.
- WATSON 1978 : Paul F. Watson, « Titian and Michelangelo : The Danae of 1545-1546 », in : Wendy Stedman Sheard/John T. Paleotti (éds.), *Collaboration in Italian Renaissance Art*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1978, 245-254.
- WEBB 1999 : Ruth Webb, « Ekphrasis ancient and modern : the invention of a genre », *Word & Image*, 15, 1999, 7-18.
- WEDDIGEN 2006 : Tristan Weddigen, *Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance*, Emsdetten, Imorde, 2006.
- WEIGLE 1989 : Marta Weigle, *Creation and Procreation. Feminist Reflections on Mythologies of Cosmogony and Parturition*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.
- WEIS 1985 : Adolf Weis, *Die Madonna Platytera. Entwurf für ein Christentum als Bildoffenbarung anhand der Geschichte eines Madonnenthemas*, Königstein im Taunus, Langewiesche Köster, 1985.
- WESTERGARD 2007 : Ira Westergard, *Approaching Sacred Pregnancy. The Cult of the Visitation and Narrative Altarpieces in Late Fifteenth-Century Florence*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2007.
- WESTHOFF-KRUMMACHER 1965 : Hildegard Westhoff-Krummacher, *Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1965.
- WETHEY 1969 : Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition. I The Religious Paintings*, Londres, Phaidon, 1969.
- WETHEY 1971 : Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition. II The Portraits*, Londres, Phaidon, 1971.
- WETHEY 1975 : Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition. III The Mythological and Historical Paintings*, Londres, Phaidon, 1975.
- WHITAKER/CLAYTON 2007 : Lucy Whitaker/Martin Clayton, *The Art of Italy in the Royal Collection : Renaissance & Baroque*, Londres, Royal Collection Enterprises, 2007.
- WICKHAM 2010 : Annette Wickham, « Thomas Lawrence and the Royal Academy's cartoon of "Leda and the Swan" after Michelangelo », *The Burlington Magazine*, 152, 2010, 297-302.
- WILD 2002 : Christopher J. Wild, « Neros Kaiserschnitt. Das Phantasma der Selbstgeburt absoluter Macht in Lohensteins Agrippa », in : Christian Begemann, David E. Wellbery (éds.), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2002, 111-149.
- WILDE 1993 : Johannes Wilde, *De Bellini à Titien. Texture, forme, couleur dans l'art vénitien*, tr. fr. Ginette Morel, Paris, Macula, 1993.
- WIND 1937 : Edgar Wind, « In Defence of Composite Portraits », *Journal of the Warburg Institute*, 1, 1937, 138-142.
- WIND 1987 : Geraldine D. Wind, « Sport for Jove : Correggio's *Io* and *Ganymede* », *Gazette des Beaux-Arts*, 129, 1987, 106-108.
- WIND 1992 : Edgar Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, tr. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1992.
- WINTERNITZ 1959 : Emanuel Winternitz, « The Curse of Pallas Athena. Notes on a "Contest between Apollo and Marsyas" in the Kress Collection », in : *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday*, Londres, Phaidon, for the Samuel H. Kress Foundation, 1959, 186-195.
- WIRTH 1989 : Jean Wirth, *L'Image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- WITTHOFT 1982 : Brucia Witthoft, « Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence », *Artibus et Historiae*, 3, 1982, 43-59.
- WITTKOWER 1942 : Rudolf Wittkower, « Marvels of the East. A Study in the History of Monsters », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1942, 159-197.
- WITTKOWER 1978 : Rudolf Wittkower, *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*, Londres, Thames & Hudson, 1978.

- WITTKOWER 1995 : Rudolf Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture? Principes et procédures, de l'Antiquité au XX^e siècle*, tr. fr. Béatrice Bonne, Paris, Macula, 1995.
- WITTKOWER 2000 : Rudolf et Margot Wittkower, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, tr. fr. Daniel Arasse, Paris, Macula 2000.
- WITTKOWER 2005 : Rudolf Wittkower, *Bernin. Le sculpteur du Baroque romain*, Paris, Phaidon, 2005.
- WOLF 1993 : Gerhard Wolf, « La Veronica e la tradizione romana di icone », in : Augusto Gentili *et alii* (éds.), *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*, Rome, Bulzoni, 1993, 9-35.
- WOLF 2002 : Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Tradition des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, Munich, Fink, 2002.
- WOLF 2003 : Gerhard Wolf, « Bildmagie », in : Ulrich Pfisterer, *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart, Metzler, 2003, 48-56.
- WOLFTHAL 2010 : Diane Wolftal, *In and Out of the Marital Bed, Seeing Sex in Renaissance Europe*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2010.
- WOOD 2006 : Christopher S. Wood., « Countermagical combinations by Dosso Dossi », *Res. Anthropology and aesthetics*, 49/50, 2006, 151-170.
- YRIARTE 1895 : Charles Yriarte, « Isabelle d'Este et les artistes de son temps. Le Studiolo du Castello Vecchio (deuxième article) II », *Gazette des Beaux-Arts*, 13, 1895, 189-206.
- ZAMBELLI 1991 : Paola Zambelli, *L'Ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Milan, Saggiatore, 1991.
- ZAMBRANO/NELSON 2004 : Patrizia Zambrano/Jonathan Katz Nelson, *Filippino Lippi*, Milan, Electa, 2004.
- ZAMPERINI 2007 : Alessandra Zamperini, *Les grotesques*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- ZAPPERI 1991 : Roberto Zapperi, « Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's Danae in Naples », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 1991, 159-171.
- ZARUCCHI 1998/1999 : Jeanne Morgan Zarucchi, « The Gentileschi "Danaë" : A Narrative of Rape », *Woman's Art Journal*, 19, 1998/1999, 13-16.
- ZEHNPFENNIG 1979 : Marianne Zehnpfennig, « Traum » und « Vision » in *Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts*, Hannover-Badenstedt, Dissertationsdruck E. Böttger, 1979.
- ZERNER 1968 : Henri, « Sune Schéle, Cornelis Bos : A Study of the Origins of the Netherland Grotesque, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1965. P. 238 ; 70 pls. », *The Art Bulletin*, 50, 1968, 385-386.
- ZERNER 1969 : Henri Zerner/Pierluigi de Vecchi, *Tout l'oeuvre peint de Raphaël*, Paris, Flammarion, 1969.
- ZERNER 1969b : Henri Zerner, *École de Fontainebleau. Gravures*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969.
- ZERNER 1972 : Henri Zerner, « Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, ed. Rosanna Bettarini, intro. Paola Barocchi, Florence, Sansoni, 1966-69. ... », *The Art Bulletin*, 54, 1972, 355-357.
- ZERNER 1974 : Henri Zerner, « L'art », in : Jacques Le Goff/Pierre Nora (éd.), *Faire de l'histoire. Nouvelles approches*, Paris, Gallimard, 1974.
- ZERNER 1977 : Henri Zerner, « Corrège », in : Henri Zerner/A. C. Quintavalle, *Tout l'oeuvre peint de Corrège*, Paris, Flammarion, 1977, 5-9.
- ZERNER 1978 : Henri Zerner, « Solving the Correggio Problem », tr. angl. Peter France, *The New York Review of Books*, 23 novembre 1978.
- ZERNER 1980 : Henri Zerner, « L'Estampe érotique au temps de Titien », in : *Tiziano e Venezia*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, 85-90.
- ZERNER 1987 : Henri Zerner, « What gave connoisseurship its bad name? », in : Walter Strauss/Tracie Felker (éds.), *Drawings Defined*, New York, Abaris Books, 1987, 289-290.
- ZERNER 1993 : Henri Zerner, « L'Effet de ressemblance », in : Augusto Gentili *et alii* (éds.), *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, Rome, Bulzoni, 1993, 111-121.
- ZERNER 1997 : Henri Zerner, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997.
- ZERNER 1997b : Henri Zerner, « The Vision of Leonardo », *The New York Review of Books*, 25, septembre 1997.
- ZERNER 2002 : Henri Zerner, *L'Art de la Renaissance en France. L'Invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 2002.
- ZERNER 2004 : Henri Zerner, « Genèse perpétuelle », *Genesis*, 24, 2004, 21-25.
- ZERNER/QUINTAVALLE 1977 : Henri Zerner/A. C. Quintavalle, *Tout l'œuvre peint de Corrège*, Paris, Flammarion, 1977.

- ZIEGLER 2008 : Joseph Ziegler, « Hérité et physiognomonie », in : Maaïke Van der Lugt/Charles de Miramon (éds.), *L'Hérité entre Moyen Âge et Époque moderne. Perspectives historiques*, Florence, Sismel, 2008, 245-272.
- ZIMMERMANN 1992 : Albert Zimmermann, « Natur und Tod gemäss Thomas von Aquin », in : Albert Zimmermann/Andreas Speer (éds.), *Mensch und Natur im Mittelalter*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1992, 767-778.
- ZIRPOLO 1991/1992 : Lilian Zirpolo, « Botticelli's "Primavera" : A Lesson for the Bride », *Woman's Art Journal*, 12, 1991/1992, 24-28.
- ZISCHKA 1977 : Ulrike Zischka, *Zur sakralen und profanen Anwendung des Knotenmotivs als magisches Mittel, Symbol oder Dekor. Eine vergleichend-volkskundliche Untersuchung*, Munich, tuduv, 1977.
- ZÖLLNER 1992 : Frank Zöllner, « "Ogni Pittore Dipinge Sé". Leonardo da Vinci and "Automimesis" », in : Matthias Winner (éd.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim, VCH Verlag, 1992, 137-149.
- ZÖLLNER 1997 : Frank Zöllner, « Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticelli's "Primavera" », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 50, 1997, 131-158.
- ZÖLLNER 2005 : Frank Zöllner, « Leonardo und Michelangelo : Vom Auftragskünstler zum Ausdruckskünstler », in : Maren Huberty (éd.), *Leonardo da Vinci all'Europa. Einem Mythos auf der Spur*, Berlin, Weidler, 2005, 131-167.
- ZÖLLNER 2007 : Frank Zöllner, *Léonard de Vinci. 1452-1519. Tout l'œuvre peint et graphique*, Cologne, Taschen, 2007.
- ZÖLLNER 2014 : Frank Zöllner et alii, *Michel-Ange. L'Œuvre complet*, Cologne, Taschen, 2014.
- ZUMBUSCH 2004 : Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin, Akademie Verlag, 2004.
- ZWIJNENBERG 2003 : Robert Zwijnenberg, « "Ogni pittore dipinge sé" : On Leonardo da Vinci's *Saint John the Baptist* », in : Florike Egmond/Robert Zwijnenberg, *Bodily extremities : préoccupations with the human body in early modern European culture*, Burlington Vt., Ashgate, 2003, 48-67.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1. *Photographie du Salon Carré du Louvre*, 22 août 1911, peu de temps après le vol de la Mona Lisa (Belting 2003, p. 358).....18

Fig. 2. La *Palazzina della Paleologa*, Mantoue, cliché pris avant la démolition de 1899 (Tafari 1998, p. 190, fig. 234)...29

Fig. 3. Plan de la *Palazzina della Paleologa* et d’une partie du *Castello San Giorgio*, Mantoue. A) Grotta d’Isabella d’Este B) Passage couvert C) Antichambre D) Camerino delle Stagioni E) Camerino degli Armadi F) Chapelle G) Camera delle Grottesche H) Loggia I) Armi J) Cappe K) Mezzo. (d’après : Brown 2005, p. 115, fig. 51).....30

Fig. 4. Photographie de la *Palazzina della Paleologa* avant la démolition de 1899, Mantoue, Castello di San Giorgio (d’après : Brown 2005, p. 116, fig. 52).30

Fig. 5. La *Grotta* (d’Isabella d’Este), avec vue sur les escaliers ajoutés en 1531 et conduisant vers la *Camera delle Cappe* du Castello di San Giorgio, Mantoue (Cat. Expo. « La prima donna del mondo » 1994, p. 149).32

Fig. 6. Plan du Studiolo avec les dimensions d’avant la transformation (zone grise), Mantoue, Castello di San Giorgio (d’après : Brown 2005, p. 88, fig. 24).33

Fig. 7. Andrea Mantegna, *L’Adoration des Mages*, vers 1460-1464, tempera sur panneau, 76 × 76,5 cm, Florence, Galleria degli Uffizzi (Furlotti/Rebecchini 2008b, p. 59).....37

Fig. 8. Andrea Mantegna, *Mars et Vénus dit Le Parnasse*, 1496-1497, tempera sur toile, 159 × 192 cm (y compris les agrandissements de 12 cm dans la partie supérieure et de 5 cm sur les deux côtés), Paris, Musée du Louvre (De Nicolò Salmazo 1997, p. 116).39

Fig. 9. Bolognino Zaltieri, in : V. Cartari, *Imagini*, Venise, 1571 (Kemp 1969, fig. 3, p. 138).....41

Fig. 10. Atelier d’Antonio dei Fedeli (1459-1508), *Carreau provenant du Castello di San Giorgio, aux armes de la famille Gonzaga*, vers 1492-1494, terre-cuite émaillée, env. 24 × 24 cm, Milan, Castello Sforzesco (d’après : Brown 2005, p. 90, fig. 26).44

Fig. 11. Giulio Romano, *Portrait de Margherita Paleologa*, vers 1531-1533, huile sur panneau, 115,5 × 90,5 cm, Windsor, Royal Collection (Whitaker/Clayton 2007, p. 137).53

Fig. 12. Raphaël, *Portrait de Léon X et des cardinaux Giulio de’ Medici et Luigi de’ Rossi*, 1518-1519, huile sur bois, 154 × 119 cm, Florence, Galleria degli Uffizzi (Oberhuber 1999, p. 207, fig. 186).57

Fig. 13. Titien, <i>Portrait de Federico Gonzaga</i> , 1529, huile sur bois, 125 × 99 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (Humphrey 2007, p. 93).	65	Fig. 26. Andrea Mantegna, <i>La Mort de la Vierge</i> (détail), vers 1460-1464, tempera et or sur bois, 54,5 × 42 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (De Nicolò Salmazo 1997, p. 62).	101
Fig. 14. Francesco Francia, <i>Portrait de Federico Gonzaga, à l'âge de dix ans</i> , 1510, huile sur bois, 48 × 36 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.	67	Fig. 27. Giovanni Gerolamo Savoldo, <i>Autoportrait ?, dit autrefois Portrait de Gaston de Foix</i> , vers 1525, huile sur toile, 92 × 124 cm, Paris, Musée du Louvre (Cat. Expo. Titien, Tintoret, Véronèse 2009, p. 219, cat. 26).	105
Fig. 15. Palma Vecchio, <i>Vénus et Cupidon dans un paysage</i> , 1522-1524, huile sur toile, 118 × 209 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum (Cat. Expo. Art and Love in Renaissance Italy 2008, p. 231, fig. 89). ...	68	Fig. 28. À gauche : banquette de repos ; à droite : lit, in : Hans Sachs, <i>Dergantz Hawsrath</i> , vers 1514, pages 8 et 13 (Lerchner 1993, fig. 1 et 2).	107
Fig. 16. Andrea Mantegna, <i>Christ mort</i> , autour de 1490, tempera probablement à la colle sur toile, 68 × 81 cm, Milan, Pinacoteca di Brera (De Nicolò Salmazo 1997, p. 96).	71	Fig. 29. Parmigianino, <i>Autoportrait dans un miroir convexe</i> , vers 1524, huile sur bois, 24,4 cm de diamètre, Vienne, Kunsthistorisches Museum (Ekserdjian 2006, p. 131).	109
Fig. 17. Titien, <i>Saint Jérôme pénitent</i> , vers 1531, huile sur toile, 80 × 102 cm, Paris, Musée du Louvre (Cat. Expo. Titien, Tintoret, Véronèse 2009, p. 357, Cat. 71).	73	Fig. 30. Tintoret, <i>Vulcain surprenant Mars et Vénus</i> , vers 1545, huile sur toile, 134 × 198 cm, Munich, Alte Pinakothek (Cat. Expo. Tintoretto 2007, p. 201).	112
Fig. 18. Giulio Romano, <i>Mariage mystique de sainte Catherine</i> , 1531, plume et lavis, 28,8 × 29,3 cm, Turin, Biblioteca Reale (Hartt 1981, fig. 446).	75	Fig. 31. <i>Gravures accompagnant les Commentaria cum amplissimis additionibus super Anatomia Mundini de Berangario da Carpi</i> , Bologne, 1521, fol. 23 (Stoichita 2013, p. 23).	113
Fig. 19. Léonard de Vinci (?), <i>Tête de femme (La Scapigliata)</i> , vers 1508 ?, terre d'ombre, ombre verdie et rehauts de blanc sur bois, 24,7 × 21 cm, Parme, Galleria nazionale (Arasse 2003, p. 310).	76	Fig. 32. Peintre mantouan anonyme, <i>Portrait de Francesco III Gonzaga</i> , vers 1580-1582, huile sur papier, 13,5 × 10,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum (Cat. Expo. Fürstenhöfe der Renaissance 1989, p. 329).	116
Fig. 20. Léonard de Vinci, <i>Étude anatomique des couches du cerveau et du cuir chevelu</i> , vers 1490-1493 (d'après : Kemp 2006, p. 109, fig. 15 ; pour le fac-simile : Zöllner 2007, p. 463, fig. 353).	79	Fig. 33. Barthel Bruyn, <i>Portrait d'un homme avec ses trois fils</i> , vers 1530, huile sur toile, 76 × 46 cm, St-Petersbourg, Hermitage (Westhoff-Krummacher 1965, p. 164, Cat. no. 92).	117
Fig. 21. <i>Le couple, la Trinité et l'infusion de l'âme</i> (détail), in : Recueil de dévotion pour Baudouin de Lannoy, chambellan à la cour de Bourgogne, vers 1490. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5206, f. 174 (d'après : Wolfthal 2010, p. 22, fig. 11).	82	Fig. 34. Bernardino Licinio, <i>Portrait d'une femme tenant le portrait de son époux</i> , vers 1525-1530, huile sur toile, 77,5 × 91,5 cm, Milan, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco (Cat. Expo. Art and Love in Renaissance Italy 2008, p. 271, cat. 125).	120
Fig. 22. Giovanni Antonio Bazzi, dit Sodoma, <i>Les noces d'Alexandre et Roxane</i> , vers 1516-1518, fresque, 370 × 660 cm, Rome, Villa Farnesina (Bartalini 2013, p. 83, fig. 3).	93	Fig. 35. Raphaël, <i>Portrait de Maddalena Strozzi Doni</i> , vers 1506-1507, huile sur bois, 63 × 45,8 cm, Florence, Galleria Palatina, Palazzo Pitti (Oberhuber 1999, p. 79, fig. 72).	122
Fig. 23. Francesco Colonna, <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , Venise, Aldo Manuzio, 1499 (Colonna 1998, vol. 1, p. 446).	94	Fig. 36. Maestro di Serumido, <i>Deucalion et Pyrrha</i> , vers 1506-1507, huile sur bois, 55 × 45,8 cm, Florence, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), au verso de : Raphaël, <i>Portrait de Maddalena Strozzi Doni</i> , vers 1506-1507, fig. 35 (Padovani 2005, fig. 5).	123
Fig. 24. Van Eyck, <i>Le Portrait des Époux Arnolfini</i> (détail), 1434, huile sur chêne, 82 × 60 cm, Londres, The National Gallery (Belting/Kruse 1994, planche 50).	95	Fig. 37. Nanni di Banco, <i>Tailleur de pierre et sculpteur</i> (détail), après 1410, marbre, Florence, Orsanmichele (Wittkower 1995, p. 90, fig. 56).	127
Fig. 25. Giovanni Bellini, <i>Femme à sa toilette</i> , 1515, huile sur bois, 62 × 79 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum (Tempestini 2000, p. 168).	99		

Fig. 38. Giovanni di Ser Giovanni Guidi (Lo Scheggia), <i>Cassone</i> , vers 1450-1475, tempera sur bois, Copenhague, Statens Museum for Kunst (Randolph 2014, p. 155, fig. 74).....	133
Fig. 39. Lorenzo Lotto, <i>Vénus et Cupidon</i> , vers 1540, huile sur toile, 92 × 111 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.....	135
Fig. 40. Lorenzo Lotto, <i>Portrait d'Andrea Odoni</i> , 1527, huile sur toile, 104,6 × 116,6 cm, Hampton Court, the Royal Collection (Cat. Expo. Lorenzo Lotto 1998, p. 162).	137
Fig. 41. Titien et atelier, <i>La Vierge à l'Enfant dans un paysage avec Tobie et l'ange</i> , vers 1535-1540, huile sur panneau, 85,7 × 120,2 cm, Windsor, Royal Collection (Whitaker/Clayton 2007, p. 195).....	141
Fig. 42. Bartolomeo di Fruosino, <i>Descho da parto</i> , verso : « putto pissatore », 1428, tempera sur bois, 67 × 68 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.	143
Fig. 43. Dessin de l'inventaire des <i>putti</i> disparus lors de l'incendie de Whitehall en 1698, Windsor Castle (Cat. Expo. <i>Titian</i> 2020, fig. 20).	145
Fig. 44. Andrea Mantegna, <i>La Vierge et l'Enfant avec Francesco Gonzaga, saint Michel archange, saint André, Longin, saint Georges, saint Jean Baptiste enfant et sainte Elisabeth</i> , dite <i>La Vierge de la Victoire</i> , 1495-1496, tempera sur toile, 280 × 166 cm, Paris, Musée du Louvre (De Nicolò Salmazo 1997, p. 105).....	146
Fig. 45. Lorenzo Lotto, <i>Portrait de Giovanni della Volta et de son épouse avec deux enfants</i> , vers 1547, huile sur toile, 107,5 × 140,5 cm, Londres, The National Gallery (Penny 2004, p. 93).	147
Fig. 46. Leandro Bassano, <i>Veuve priant</i> , vers 1590-1600, huile sur toile, 105 × 88,5 cm, collection privée (Cat. Expo. Art and Love in Renaissance Italy 2008, p. 286, Cat. 133).....	153
Fig. 47. Jacopo Pontormo, <i>Joseph en Égypte avec Jacob</i> , vers 1518 (?), huile sur bois, 96,5 × 109,5 cm, Londres, The National Gallery (Langmuir 2001, p. 145).	155
Fig. 48. Francesco Granacci, <i>Trinité</i> , 1515, 105,5 cm de diamètre, Berlin, Staatliche Museen (Braham, 1979, p. 763, fig. 17).	158
Fig. 49. Corrège, <i>Léda</i> , vers 1530-1532, huile sur toile, 152 × 191 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Ekserdjian 1997, p. 287).	168
Fig. 50. Gaspard Duchange d'après Corrège, <i>Léda</i> , 1711, gravure, 46,6 × 52,5 cm, Londres, The British Museum.....	169
Fig. 51. Léonard de Vinci, <i>Étude pour une Léda agenouillée au cygne</i> , vers 1505-1510. Plume et encre sur pierre noire, 12,8 × 10,9 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen (Dalli Regoli 2001, p. 113).....	173
Fig. 52. Cornelis Bos d'après Michel-Ange, <i>Léda et le cygne</i> , autour de 1539, 30,2 × 41,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.	175
Fig. 53. <i>Pinacle de l'édifice des bains avec une aile et un putto soufflant dans une trompette</i> , in : Francesco Colonna, <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , Venise, Aldo Manuzio, 1499 (Colonna 1998, vol. 1, p. 81).	180
Fig. 54. Corrège, <i>Io</i> , vers 1530-1532, huile sur toile, 163,5 × 70,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum (Monducci 2004, p. 219).	188
Fig. 55. <i>Poliphile et Polia s'unissent dans le temple</i> , in : Francesco Colonna, <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , Venise, Aldo Manuzio, 1499 (Colonna 1998, vol. 1, p. 422).	191
Fig. 56. Corrège, <i>Assomption de la Vierge</i> (détail), 1526-1528. Fresque de la coupole, Parme, Cathédrale (Ekserdjian 1997, p. 251).	193
Fig. 57. Botticelli, <i>Le Printemps</i> , vers 1481, tempera sur bois, 203 × 314 cm, Florence, Galleria degli Uffizzi (Prater 2002, p. 31).	195
Fig. 58. Bernini, <i>Apollon et Daphné</i> (détail), 1622-1625, marbre, 243 cm, Rome, Galerie Borghese (Bolland 2000, p. 314, fig. 5).	198
Fig. 59. Léonard de Vinci, <i>Dessins du fœtus dans l'utérus et des membranes placentaires ; étude du mouvement de l'articulation du coude</i> , vers 1510-1512, plume et deux tons de lavis brun sur pierre noire, 28,7 × 21,1 cm, Windsor Castle, Royal Library RL 19103v (Zöllner 2007, p. 476, fig. 371).	204
Fig. 60. Michel-Ange, <i>Séparation de la lumière et des ténèbres</i> , 1511, fresque, Cité du Vatican, voûte de la Chapelle Sixtine (d'après : Zöllner 2014, n.p.).....	206
Fig. 61. Corrège, <i>Io</i> , autour de 1530, détail de la fig. 54 (d'après : Monducci 2004, p. 219).	209
Fig. 62. Parmigianino, <i>Madone au long cou</i> , 1534-1540, huile sur bois, 216 × 132 cm, Florence, Galleria degli Uffizzi (Ekserdjian 2006, p. 193).	210
Fig. 63. Raphaël, <i>L'Incendie du Bourg</i> , vers 1516-1517, fresque, base : 770 cm, Rome, Cité du Vatican, Palais du Vatican, Chambre de l'Incendie du Bourg (Talvacchia 2007, p. 98, fig. 71).	213
Fig. 64. Giulio Romano (et atelier), <i>La Naissance de Bacchus</i> , vers 1533-1535, huile sur panneau, 126,5 × 86,5 cm, Los Angeles, Getty Center (Cat. Expo. Fürstenhöfe der Renaissance 1989, p. 177).	219
Fig. 65. « FLORIDO VERI .S. », <i>autel taillé en marbre avec déesse, les cheveux épars au vent avec putto ailé</i> , in : Francesco Colonna, <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , Venise, Aldo Manuzio, 1499 (Colonna 1998, vol. 1, p. 192).	222

Fig. 66. Léonard de Vinci, *Tête de Lédæ*, vers 1505-1510, plume et lavis sur pierre noire sur papier (préparation brunâtre), 17,7 × 14,7 cm, Windsor Castle, Royal Library RL 12518r (Dalli Regoli 2001, p. 139). 223

Fig. 67. Giulio Bonasone, *Pictura et Apollon (Amorosi Diletti degli Dei)*, autour de 1545, gravure, 14 × 10,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. 225

Fig. 68. Corrège, *Ganymède*, vers 1530-1534, huile sur toile, 163,5 × 70,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum (Monducci 2004, p. 223). 228

Fig. 69. Corrège, *Assomption de la Vierge* (détail du pendentif nord-ouest), 1526-1528, fresque de la coupole, Parme, Cathédrale (Riccòmini 2005, p. 92). 231

Fig. 70. Raphaël, *La Vision d’Ézéchiël*, vers 1515-1516, huile sur bois, 40 × 30 cm, Florence, Palais Pitti, Galerie Palatine (Oberhuber 1999, p. 238). 233

Fig. 71. *Apothéose de l’Empereur*, Arc de Titus, Rome, I^{er} siècle après J.-C. (Friedman 1999, p. 95). 234

Fig. 72. Giulio Romano (et atelier), *Rapt de Ganymède*, 1536-1537. Petit tondo au centre de la voûte, Mantoue, Palazzo Ducale, Appartamento di Troia, Camerino dei Falconi (Koering 2013, p. 168, fig. 73). 234

Fig. 73. Corrège, *Danaé*, vers 1530-1532, huile sur toile, 161 × 193 cm, Rome, Galleria Borghese (Ekserdjian 1997, p. 287). 238

Fig. 74. Corrège, *Étude pour L’Annonciation*, 1524-1526, plume et encre brune avec rehauts de blanc sur papier préparé à fond rose, avec mise au carreau à la sanguine, 9,4 × 17,4 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. 240

Fig. 75. Girolamo Mazzola Bedoli (attr.), *Annonciation*, 1559, huile sur bois, 84,8 × 58,7 cm, Naples, Musée de Capodimonte (Di Giampaolo 1997, p. 69). 242

Fig. 76. Raphaël, *Étude pour l’intérieur de Saint-Pierre et figures pour la voûte de la chambre d’Héliodore*, 1514, plume et lavis brun, traces de craie noire, 26,4 cm × 34,5 cm, Florence, Galleria degli Uffizzi (Oberhuber 1999, p. 177, fig. 153). 244

Fig. 77. Marcantonio Raimondi, *La vision de sainte Hélène*, vers 1511 (The Illustrated Bartsch, vol. 27, p. 128). 245

Fig. 78. Raphaël, *Portrait de Baldassare Castiglione*, 1514-1515, huile sur bois, 82 × 66 cm, Paris, Musée du Louvre (Oberhuber 1999, p. 201, fig. 181). 253

Fig. 79. Montage : hypothèse d’agencement des *Amori di Giove* de Corrège (proposition de l’auteur, réalisé par Diane Fleury et Miriam Koban). 256

Fig. 80. Coll. de Giulio Romano (Anselmo Guazzi?), « Camera degli Armadi », autrefois dans la *Palazzina della Paleologa*, Mantoue, Castello di San Giorgio (L’Occaso 2011, p. 103). 259

INDEX

- Agostino Veneziano 212
- Alberti, Leon Battista 21, 31, 41, 101, 103, 107, 111, 117-119, 150-152, 183-184, 197, 202, 223, 230
- Alexandre le Grand 8
- Allhazen 87
- Allori, Alessandro 234
- Altieri, Marco Antonio 196
- Anderson, Jaynie 134
- Andrea del Sarto 61, 63, 142, 157
- Anguissola, Sofonisba 127
- Antonello da Messina 70
- Apelle 8
- Appiani, Semiramide 194
- Aragon, Jeanne d' 52
- Arasse, Daniel 132
- Aretino, Pietro 50, 60, 69, 100, 109, 139, 240, 241
- Aristote 90, 91
- Augustin, saint 96, 119
- Barolsky, Paul 156-157
- Bassano, Leandro 152
- Beccafumi, Domenico 124
- Bellini, Giovanni 74, 98, 185, 258
- Belting, Hans 15, 18
- Bembo, Pietro 69, 182, 190-191, 224, 251
- Bernardin de Sienne 192
- Bernini, Gian Lorenzo 197, 239
- Betussi, Giovanni 38
- Bingen, Hildegard de 83
- Boccace 38
- Bonasone, Giulio 224, 226
- Borgherini, Marguerita 158
- Borgherini, Pierfrancesco 154
- Bos, Cornelis 174, 202
- Boschetti, Isabella 17, 164
- Botticelli 36, 194, 196, 222, 241
- Bredenkamp, Horst 15
- Bronzino, Agnolo 154, 156
- Bruno, Giordano 80
- Cajés, Eugenio 167
- Calandra, Ippolito 8, 17, 25, 32-33, 43, 45, 49-51, 56, 63, 69-70, 76-77, 81, 85, 89-91, 98, 115, 126, 131, 148-150
- Campanella 132
- Cassotti, Faustina 135
- Cassotti, Marsilio 135
- Castiglione, Baldassare 51, 77, 143, 151-152, 176-178, 182, 190, 216-217, 250-252, 254, 260
- Cavalieri, Tommaso de' 229
- Cennini, Cennino 60, 110, 127, 200

Charles I^{er} d'Angleterre 144
Charles Quint 8, 17, 27, 76, 164, 166, 230, 232, 234, 247, 251, 260
Chastel, André 222
Chigi, Agostino 92-93
Clément VII (Giulio de' Medici) 60, 63, 109
Colantuono, Anthony 246
Condivi, Ascanio 144, 148, 174
Corrège 7-8, 17, 18-19, 51, 138, 160, 163-166, 172, 174, 176-179, 181, 183-185, 189-192, 194, 196-197, 199, 201, 205, 207, 209, 215-217, 220-223, 229, 239-241, 243, 246, 249, 250-251, 257, 260, 262, 264
Coypel, premier peintre du roi 171
Cozens, Alexander 201

Dédale 41
Delli, Dello 47
Denys l'Aréopagite 232
Doni, Agnolo 122, 125
Doni, Maddalena 122, 125

Ebreo, Leo 177-178
Empédocle 119
Equicola, Mario 38, 177, 185, 207
Este, Alfonso d' 81, 185, 207, 246, 258, 260
Este, Isabella d' 30-31, 33-34, 36, 38, 52, 54-55, 63, 66, 69, 76-77, 80-81, 85, 89-91, 98, 115, 117, 144-145, 147, 184-185, 207, 257, 260

Facijs, Bartholomaeus 97
Farnese, Alessandro 250
Ficin, Marsile 80, 90-91, 103, 121, 128, 132, 178, 182, 184, 246-247
Filarete 41-42
Firenzuola, Agnolo 209
Flandrin, Jean-Louis 183
Fontana, Lavinia 141
Forster, Kurt 156
Fouquet, Jean 212
Francia, Francesco 66, 126, 192
François I^{er} 66, 249
Frédéric II de Prusse 171
Freedberg, David 7, 132

Gell, Alfred 50, 62, 197
Gentile da Fabriano 36
Ghirlandaio, Domenico 54, 212
Ginzburg, Carlo 16
Giolfino, Niccolò 124-125
Giorgione 36, 68-69, 73-74, 106-107, 131, 138, 194
Giotto 40
Giovanni da Udine 39
Giulio Romano, 17, 25, 32, 43, 45, 48, 50-52, 62, 64, 74, 77, 80, 86, 99, 115, 140, 164, 205, 218, 220, 234, 262-263
Goffen, Rona 132
Gonzaga Ercole 234
Gonzaga, Eleonora 248
Gonzaga, Elisabetta 248
Gonzaga, Federico II 8, 17, 25, 27, 30-36, 39, 43-46, 48-52, 56, 60, 62-64, 69, 73, 76, 77, 80, 85-86, 88, 91, 111, 115-117, 129, 131-132, 136, 139, 140, 143-144, 149, 157, 160, 163-166, 185, 207, 218, 230, 232, 234, 248, 251-252, 260, 263
Gonzaga, Francesco II 30, 117-218
Gonzaga, Francesco III 115
Gonzaga, Ludovico III 117
Grégoire le Grand 14

Hartlaub, Gustav F. 111
Hélène, sainte 36
Héraclite 213
Hope, Charles 132
Horace 111

Jules II 66

Kemp, Martin 15
Ketel, Cornelis 241
Klapisch-Zuber, Christiane 81, 196
Klein, Robert 15, 50, 103, 134
Kris, Ernst 7
Kurz, Otto 7

La Tour d'Auvergne, Madeleine de 63, 74
Léon X (Giovanni de' Medici) 56, 63

Léonard de Vinci 9, 18, 20, 35, 72, 74, 76-77, 78, 80, 83, 86, 87, 101, 110, 128-129, 172, 174, 176, 194, 199, 200, 203, 217

Leoni, Leone 165

Licinio, Bernardino 119, 254

Lippi, Filippo 246

Lomazzo, Giovanni Paolo 78, 88, 165, 206

Lotto, Lorenzo 135-136, 148, 150, 229, 230

Louis d'Orléans 171

Louis XII 66

Lucrèce 88-89

Macrobe 126

Maffei, Nicola 139

Mander, Karel van 241

Mantegna 36, 38, 70, 72, 77-78, 80, 86, 89, 100, 117, 140, 145, 183-185, 194, 197, 217

Marie, Sainte Vierge 36

Martin, Jean 180

Mazzola Bedoli, Girolamo 241

Medici, Giulio de' 56

Medici, Lorenzo de 47, 74, 194, 215

Medici, Lorenzo di Pierfrancesco 194

Medici, Lorenzo di Piero de' 63

Memling 70

Mengs, Anton Raphael 18, 251

Menocchio 16

Michel, Alain 183

Michel-Ange 18-19, 72, 76, 78, 80, 125-126, 144, 148, 159, 174, 176, 190, 199, 202, 205, 207, 221, 229, 232, 235, 240

Michiel, Marcantonio 69, 70, 73, 136

Mithra 36

Montefeltro, Federico da 125

Morelli, Giovanni 18, 68, 200, 263

Nanni di Banco 127

Nebbia, Cesare 214

Nettesheim, Heinrich Agrippa von 33, 80, 104, 179

Nifo, Agostino 177, 181-182, 185, 251

Oberhuber, Konrad 243

Odoni, Andrea 69, 74, 77, 131, 136, 138, 140, 149, 157, 262

Ordeaschi, Francesca 93

Origène 216

Origo, Iris 140

Orphée 179

Ovide 108, 122, 189-190, 217, 220, 247

Paleologa, Margherita 8, 17, 25, 33, 35-36, 39, 43-44, 46, 49, 52, 54-55, 85-86, 115, 129, 136, 140, 164, 248

Palma Vecchio 69, 131

Parmigianino 108-109, 209

Parrhasios 58

Pasqualino, Antonio 70

Paul III 59

Philippe d'Orléans 171

Philippe II d'Espagne 78, 164, 250

Piero della Francesca 125

Piero di Cosimo 132

Pino, Paolo 107

Pisanello 217

Platon 35

Pline l'Ancien 58, 119, 143, 226

Polidoro da Caravaggio 30

Pontormo, Jacopo 154, 158

Porphyre 35, 78, 102, 103-104, 128

Primate 249

Proclus 91

Prud'hon, Pierre-Paul 171

Pseudo-Matthieu 36

Raimondi, Marcantonio 243, 262

Raphaël 18, 30, 50-51, 56, 58, 60, 62-64, 72, 74, 77-78, 80, 116, 122, 125-126, 139, 191, 194, 207, 211-212, 214-215, 232, 246, 248, 254

Reeve, Michael D. 111

Ringbom, Sixten 14

Romberch, Johannes Host 79

Rosand, David 132

Rossi, Luigi 56

Rovere, Guidobaldo della 68-69, 132

Sansovino, Jacopo 139
Savoldo, Giovanni Girolamo 69, 104-106, 107-111, 131, 262
Schlesinger, Jakob 172
Seznec, Jean 7
Sodoma 92, 229, 246
Steinberg, Leo 192, 194
Stoichita, Victor I. 15, 156, 246
Synésius de Cyrène 138

Tertullien 159
Thomas d'Aquin 183
Tintoret 241
Titien 7, 9, 18-19, 51, 59, 64, 68-69, 72, 73-74, 77-78, 80, 100, 115, 116, 126, 131, 134, 136, 141, 142, 185, 207, 234, 246, 248, 249, 250, 258, 262
Tornabuoni, Giovanna 54, 212
Traeger, Jörg 22

Van Eyck, Jan 70, 94, 96, 97, 98, 100, 150
Vasari, Giorgio 16, 19, 39-40, 47, 58-59, 61-62, 69, 92, 106-109, 125-127, 139-140, 148, 154, 156-157, 159, 163-164, 166, 172, 176, 192, 199-201, 207, 209, 215, 221-222, 239, 247, 250
Vasari, Lazzaro 215
Verheyen, Egon 164-165
Vernant, Jean-Pierre 91
Voragine, Jacques de 36

Walker D.P. 132
Warburg, Aby 55, 159, 196, 212, 214-215, 222
Wind, Edgar 232

Zaltieri, Bolognino 40-41
Zerner, Henri 15, 140, 192, 201, 223
Zeuxis 58-59

TABLE DES MATIÈRES

Préface d’Ulrich Pfisterer 7

Avant-propos 9

Introduction 13

 L’image féconde 13

 L’évidence visuelle 15

 Microhistoire 16

 Corrège 18

 Voir une image 19

 « Naître de l’image » 20

PREMIÈRE PARTIE

AUTOUR DE LA PALAZZINA DELLA PALEOLOGA

La lettre aux dix tableaux 25

CHAPITRE PREMIER. *Un cassone monumental* 29

 Le nouveau et l’ancien 31

 La *Grotta* 31

 La maison, le nom et les blasons 43

CHAPITRE II. Art, imagination et descendance 49

 « Ce grand tableau que messire Giulio fera » 50

 « Le tableau du Pape Léon » 56

 « Le tableau de Votre Excellence qui a été fait par Titien » 64

 « Celui de Votre Excellence qui a été fait par Raphaël d’Urbino à Rome » 64

 « Ce tableau que Votre Excellence connaît, qui lui a été donné par un Vénitien, et qui représente une femme au *putto*, qui a été très loué par messire Giulio » 68

 « Une très belle peinture à l’huile de saint Jérôme faite en Flandre, que Votre Excellence a achetée et qui est belle » 69

 « Comme ces tableaux que Mantegna a peints du Christ en raccourci » 70

 « Celui de saint Jérôme par messire Titien » 73

 « Celui que Messire Giulio a fait de sainte Catherine » 74

 « Celui de Léonard de Vinci que le Comte Nicolas a donné à Votre Excellence » 74

CHAPITRE III. Cadres, miroirs, fenêtres 85

 Aux confins de la forme et du contenu 86

 Pouvoirs du miroir 89

 Le miroir et le lit 92

 Miroirs – fenêtres – tableaux 97

 Multiplications 104

CHAPITRE IV. Un fils dans le moule du père : portraits 115

 Le père dans le fils 116

 L’imagination des parents 119

 Deucalion et Pyrrha 122

 Les œuvres-enfants de l’artiste 126

CHAPITRE V. Vénus, *putti* et la Sainte Trinité 131

Donne 131

Nostre donne et *putti* 139

 Chasteté et piété : saint Jérôme, le Christ et le rosaire 148

 Corps, sacrifice et infusion de l’âme 154

SECONDE PARTIE

LES AMOURS DE JUPITER DE CORRÈGE

Sources écrites 163

CHAPITRE VI. *Léda* 167

 Les pouvoirs du « visage » de l’œuvre..... 171

 Léonard et Michel-Ange..... 172

 Les quatre éléments et les cinq sens 176

 Nifo, Castiglione et Alberti 181

CHAPITRE VII. *Io* 187

 « Mon âme a soif de Dieu » 189

 Une main dans la nuée..... 194

 Le corps et le vase 208

 Capelli d’oro..... 221

CHAPITRE VIII. *Ganymède* 227

 Le tronc et le chien 229

 Un « double » 230

 L’aigle..... 232

CHAPITRE IX. *Danaé* 237

 La draperie..... 239

 Aux confins du profane et du sacré..... 239

 Image et imagination..... 243

 Les « *putti* » 246

 Un lit, orné « d’or et de sable » 247

Conclusion 255

 Un ensemble harmonieux..... 255

 D’un *quadro* à l’autre..... 257

 L’ancien Studiolo d’Isabella d’Este 257

 La Palazzina della Paleologa 258

 Éros et dynastie..... 258

 Une lettre – un cycle..... 261

 Pouvoirs de l’imagination 261

 Figure – surface – efficace..... 261

 Le lit nuptial 262

 Les *putti* et le flanc féminin..... 262

 « *Lascivi ma onesti* » 262

 L’amour, « *cosa principale della spetie* » 263

Sources et bibliographie..... 265

Table des illustrations..... 301

Index..... 305