

Diletto dei sensi et diletto dell'intelletto. *Les Bacchanales peintes par Bellini et Titien pour Alphonse d'Este considérées dans leur contexte de réception*

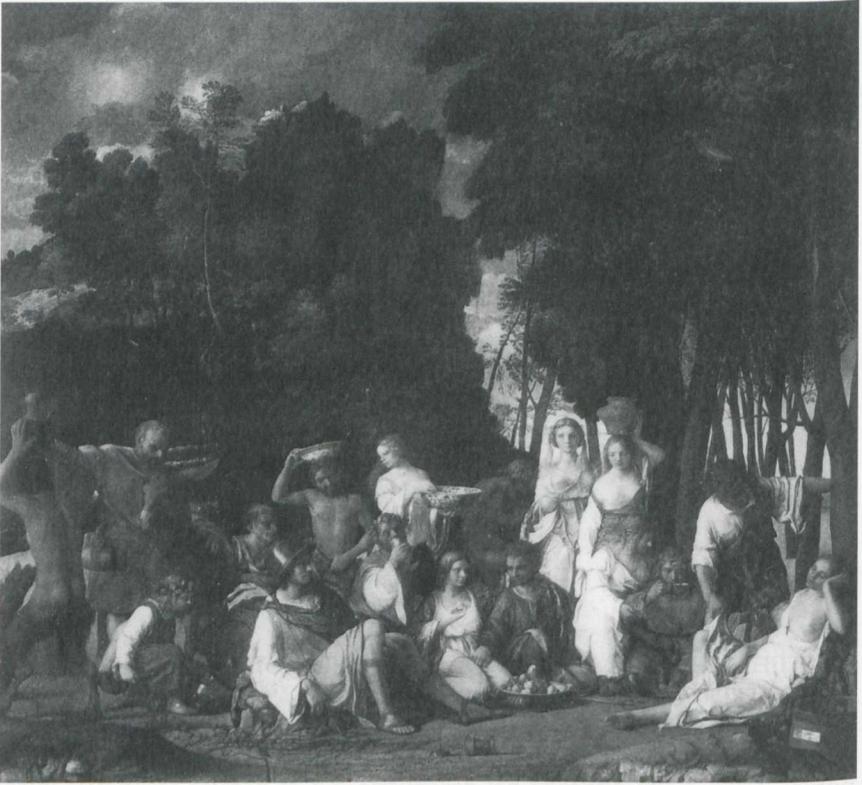
Valeska VON ROSEN

« ... mais ne pensez pas toujours que ce serait parfaitement présomptueux, si ce n'était pas quelque pensée ou Idée abstraite »¹

LA RECHERCHE SUR LA RÉCEPTION COMME HEURISTIQUE DE L'INTERPRÉTATION

« Ma essendo oscurissimo e finora non ispiegato l'argomento di questa pittura, trovo molta difficoltà nel descriverla »². Ces paroles sceptiques introduisent la description détaillée du *Festin des dieux* de Giovanni Bellini (fig. 1) écrite vers 1800 par l'antiquaire Giovanni Gherardo de Rossi. À cette époque, le tableau avait été depuis longtemps retiré du camerino d'Alabastro d'Alphonse d'Este à Ferrare et constituait le seul chef-d'œuvre de l'art vénitien de la collection Camuccini à Rome. L'incompréhension de Rossi a selon nous pour origine la structure même de la peinture. En fait, c'est l'« argument » de l'image qui se soustrait aux interprétations croyant rendre compte directement et complètement des peintures par ce qu'elles énoncent verbalement : l'ordre figuratif de l'image n'est pas facilement convertible en un langage descriptif linéaire (« décrire-la »). Rossi, pour sa part, donne comme raison à son incompréhension le fait qu'il ne connaît pas le texte qui structure en son fondement même la peinture et dont la connaissance permettrait son « déchiffrement ». Ainsi le problème se situe pour lui au niveau du savoir et de l'érudition du chercheur.

Mais Rossi se pose un problème de méthode des plus fondamentaux, dont la recherche en histoire de l'art a pris conscience depuis quelques décennies : l'histoire de l'art cherche à agir intellectuellement en passant par ce que nous pouvons appeler un « faux médium », c'est-à-dire qu'elle met en place des interprétations qui croient rendre directement et pleinement compte, dans leur énoncé verbal, de la structure iconique des images³.



1. Giovanni Bellini, *Le Festin des dieux*, 1514. Washington, National Gallery of Art.

En ce qui concerne la peinture du *Cinquecento*, cette prise de conscience a des conséquences réelles car elle établit la relativité de la connaissance humaine en tant qu'elle s'effectue par le biais du langage. Dans le cas du *Festin des dieux* de Bellini, il s'avère qu'après la détermination de sa source textuelle (un récit extrait du calendrier des fêtes d'Ovide), notre compréhension de cette peinture reste insatisfaisante si l'on s'en tient à une approche strictement narrative. L'histoire du viol manqué de la nymphe Lotis par le dieu Priape n'est d'ailleurs dans l'image qu'un épisode en marge dans la peinture. Certes, dans ce type de *storia*, cet épisode est nécessaire, mais il ne constitue pas le principe structurant la relation entre les personnages⁴. En effet, à la différence de ce qui arrive dans le récit d'Ovide, ni l'assemblée des dieux ne prête attention à la scène, ni l'âne ne réagit à l'acte immoral du dieu. L'explication alléguée par l'histoire de l'art, selon laquelle Bellini aurait voulu représenter l'instant avant l'événement⁵, est facile à comprendre, mais n'est finalement pas satisfaisante, car on attend *a priori* d'une peinture de cette période qu'elle transpose visuellement l'acmé d'une succession d'actions. Considérant cela, un autre type d'interprétation possible peut se baser sur le fait d'en rester à l'étude d'un

« espace de jeu » entre l'image et le texte, cet espace de jeu « n'étant pas à combler intellectuellement »⁶. L'histoire de l'art peut en effet à bon droit s'accorder à reconnaître l'existence d'une telle marge d'interprétation. Il n'en demeure pas moins légitime d'analyser historiquement ces peintures en essayant de se soustraire aux présupposés modernes selon lesquels les œuvres pourraient se réduire à leurs sources narratives.

On n'avancera au fond rien de nouveau en disant que la relation aux peintures, comme les manières de les considérer, se sont modifiées entre le XVI^e siècle et la fin du XVIII^e siècle – à l'époque, en fait, à laquelle Rossi exprime son incompréhension concernant le mode de récit structurant *Le Festin des dieux* de Bellini.

L'étude suivante émane de ces prémisses : elle propose de reconstruire le mode de réception idéal propre au *Cinquecento* pour le cycle de peintures du camerino de Ferrare⁷. Dans cette perspective, nous chercherons à savoir comment les œuvres de Bellini et du Titien ont été considérées, comment elles ont été commentées, et de manière plus générale, en quoi consistait leur fonction. Ces œuvres faisaient partie de l'ornement d'une pièce qui était à l'usage privé du duc et qui avait donc été pensée en termes d'*otium*⁸. Elles relevaient de conditions de réception que nous ne pouvons négliger, si nous voulons comprendre les structures des images.

Mais la reconstruction de cette situation de réception n'est cependant pas une fin en soi. Si l'on suit l'hypothèse selon laquelle les présupposés de compréhension des contemporains de l'œuvre sont identiques à ceux du peintre, il nous faut aussi reconstruire les conditions de production des images⁹. Ainsi, dans cette perspective, la recherche sur la réception, constitue une heuristique de l'interprétation¹⁰. Elle peut aider à combler l'écart entre le public de l'époque et les présupposés de compréhension des interprètes modernes, et peut reconstruire le savoir culturel qui présidait à la production des peintures, et dont l'artiste pouvait supposer qu'il répondait à l'attente de ses contemporains.

Le cycle, jusqu'ici considéré dans le cadre d'une triple interrogation portant à la fois sur son programme, sur les relations entre les contenus de chacun des tableaux, et sur la représentation du commanditaire dans les images ne sera pas ici interprété de manière nouvelle – au sens littéral de cette expression. Notre présente réflexion servira à mettre en évidence une autre dimension du sens des peintures. En effet, ces peintures, aux yeux de leurs contemporains, relevaient d'une éloquence qui prenait une forme différente de ce que Rossi et une partie de la recherche moderne attendent de l'éloquence.

LE CAMERINO COMME STUDIOLO

Si l'on ne se base pas avant tout, comme le veut le consensus actuel de la recherche, sur l'étude de sa forme et de son ornement, le camerino d'Alabastro d'Alphonse d'Este peut être considéré comme un organisme spatial à la fois complexe et savamment élaboré. Comme nous l'avons dit, la localisation de cette



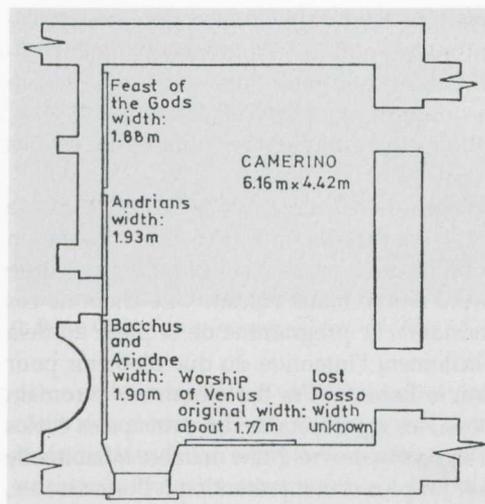
2. Dosso Dossi, *Énée à l'entrée des Champs Élysées*, c. 1522. Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada.

pièce reste inexpiquée, et sa fonction inconnue a été recouverte par les qualificatifs de « camerino », de « camerino d'alabastro » et de « studio »¹¹. Elle se trouvait soit dans la via coperta – un passage entre le château et le palazzo ducale –, soit dans une galerie avoisinante¹². Elle contenait probablement, outre le cycle de peintures lié aux Bacchanales, des reliefs en marbre de l'atelier d'Antonio Lombardo. La plus grande partie de ces nombreuses œuvres, conservées aujourd'hui à Saint-Pétersbourg, et qui comprenait des ornements figuratifs et floraux, a été toutefois considérée comme appartenant au studio di Marmo adjacent et plus petit¹³. Une frise exécutée par Dosso Dossi devait surplomber les tableaux (fig. 2)¹⁴. Les sources concernant l'ornement établissent qu'il date de l'année 1514, lorsque Giovanni Bellini signa son *Festin des dieux* et reçut pour cela une rémunération¹⁵. Mais dans ces mêmes sources, ni le thème imposé au peintre, ni la manière dont a été passée la commande ne sont clairement explicites. Il est de même difficile de savoir si cette œuvre était considérée comme la première peinture d'un cycle pour lequel il y avait un programme élaboré et fixé par écrit. La seule référence à ce sujet est une observation de l'humaniste et poète Mario Equicola qui justifie, en 1511, dans une lettre à Isabelle d'Este, un séjour de plusieurs jours dans le château de son frère Alphonse convalescent : « La cause en est le décor d'une pièce où sont prévues six *fabule* ou *histoire*. Je viens de les trouver et les lui ai transmises par écrit »¹⁶. Toutefois il faut supposer qu'Equicola et le duc, dans leur définition du programme, n'étaient pas allés plus loin que la conception des sujets des peintures et des sources textuelles les plus importantes. En effet, la correspondance des années suivantes ne mentionne aucune indication plus précise adressée aux peintres concernant un tel programme, et l'absence du sixième tableau – sans doute le « Triomphe de Bacchus » commandé à Raphaël – ne semble pas avoir posé de problème particulier. En définitive, les commandes successives – la dernière peinture a été commandée à Titien dix ans après la rédaction de cette lettre – contredisent l'existence d'un programme contraignant, dont la reconstruction reste nécessaire pour la compréhension des peintures. Pour comparaison, il en va tout à fait différemment de la commande d'Isabelle d'Este au Pérugin d'un « combat de la volupté contre le vice » pour son studiolo de Mantoue. Isabelle envoya au Pérugin un programme détaillé et lui donna la directive explicite de ne pas

introduire d'autre figure dans l'œuvre¹⁷. Le haut degré de description textuelle d'une telle commande pour une peinture (allégorique) est ici évident, et il transparaît dans la peinture du Pérugin. Celle-ci peut être dans une large mesure caractérisée comme relevant d'un « wrapping [...] of verbal statements »¹⁸ –, mais elle constitue en cela une exception, et pas uniquement pour ce qui est des tableaux de galerie du *Cinquecento*.

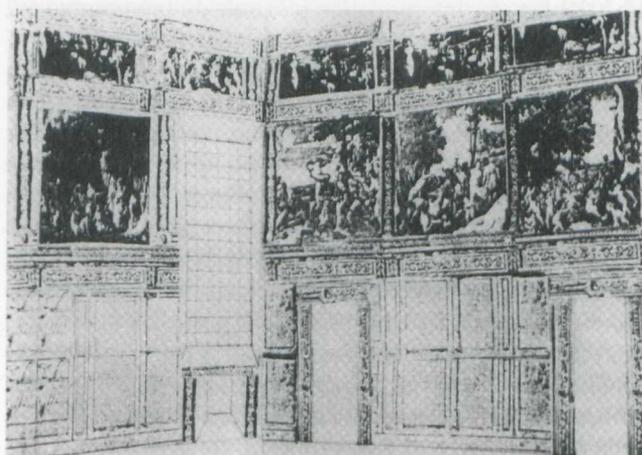
Presque deux ans après l'accrochage du *Festin des dieux* de Bellini, le duc de Ferrare passa trois autres commandes : à Fra Bartolommeo pour une « Adoration de Vénus »¹⁹, à Raphaël pour le « Triomphe de Bacchus »²⁰, ainsi qu'à son peintre de cour Dosso Dossi pour une peinture représentant Vulcain²¹. Le choix de ces quatre peintres est éclairant pour considérer le programme de la pièce au-delà des références textuelles : c'était explicitement l'intention du duc d'obtenir pour son camerino, avec le vénitien Bellini, le florentin Fra Bartolommeo, le romain d'adoption Raphaël, et le ferrarais Dossi, les représentants des principales écoles de peinture d'Italie. D'ailleurs Bellini signa son œuvre d'une manière inhabituelle pour lui : « Giovanni Bellini Venetus ». En plus d'une prétention à l'universalité, ce projet relève du thème du *paragone* et crée une situation de réception bien spécifique pour les peintures : leur spectateur peut et doit comparer comment des thèmes semblables sont représentés par différents artistes qui sont ici les représentants d'une identité artistique régionale singulière. La sœur d'Alphonse, Isabelle d'Este, avait commandé les peintures pour son studiolo à partir du même *conchetto*. Elle parle initialement de son intention d'engager les « eccellenti pictori che sono al presente in Italia », ce qui veut dire que chacun des tableaux devait être considéré de manière comparative : le tableau du Pérugin devait « andare al paragone de li quadri del Mantegna » et la peinture de Costa « serrà a stare al paragone delle altre »²². Deux aspects constitutifs du nouveau genre qu'est le tableau de collection privée sont ici rassemblés : en premier lieu le souhait d'avoir « quelque chose de la main » d'un artiste important, comme Vasari le formula à propos du *Festin des dieux* de Bellini²³ ; en second lieu le désir d'inviter chaque peintre à donner une interprétation picturale du programme qui soit différente de celles de ses « concurrents ».

Ce projet ambitieux de création d'une sorte de plan transversal entre les écoles italiennes de peinture les plus renommées devait pourtant échouer. Fra Bartolommeo et Raphaël moururent sans avoir commencé l'exécution de leur tableau. Seule l'œuvre de Dossi (qui n'est plus identifiable) put être accrochée dans le camerino. Ainsi, au début de l'année 1518, Alphonse d'Este sollicita Titien pour l'*Offrande à Vénus* (fig. 9)²⁴ que Fra Bartolommeo n'avait pu mener à bien. L'année suivante l'*Offrande à Vénus* recueillit explicitement les faveurs du duc, puisque le Vénitien se vit confier les commandes de deux autres peintures : d'abord *Bacchus et Ariane* (1520-1523, fig. 13)²⁵, puis *La Bacchanale des Andriens* (1523-1525, fig. 11)²⁶. Le cycle semble avoir été ainsi achevé. Vasari parle de ces tableaux dans l'édition Giuntina de ses *Vies*²⁷. Trente ans plus tard, à l'occasion du transport des peintures à Rome, Annibale Roncaglia, l'envoyé des Este, décrit précisément les cinq peintures, et donne des indications sur leur accrochage dans le camerino. Cet accrochage peut être reconstruit avec quelque



3. Reconstitution du camerino d'Alabastro.

comme sa restitution moderne sous la forme d'une galerie de peintures conçue de la manière la plus puriste qui soit, ont empêché l'examen de l'articulation structurelle des peintures au sein de leur contexte et de leur disposition d'origine²⁹. Un *studiolo* a selon Wolfgang Liebenwein avant tout deux caractéristiques : tout d'abord sa fonction de chambre d'étude et de conservation d'une collection, puis sa structure architectonique et sa position spatiale dans le palais³⁰. Cette dernière caractéristique se retrouve dans le camerino de Ferrare qui est de petite taille et se trouve au sein des appartements privés³¹. La lecture des rares documents traitant de la part mobile de sa décoration est cependant ren-



4. Reconstitution du camerino d'Alabastro.

vraisemblance (fig. 3) : sur le mur le plus long se trouvaient – en commençant par la gauche – *Bacchus et Ariane*, *La Bacchanale des Andriens*, ainsi que *Le Festin des dieux* de Bellini, alors que sur la paroi la plus étroite était accrochée, à côté de *L'Offrande à Vénus* de Titien, la peinture de Dosso²⁸. Pour définir le mode de réception des œuvres, nous devons déterminer le contexte original des différentes « Bacchanales », ainsi que la nature du camerino. Ce camerino devait consister en un *studiolo*, dont la genèse typologique et la fonction ont été bien étudiées. Mais la destruction de la structure originale de la pièce,

comme sa restitution moderne sous la forme d'une galerie de peintures conçue de la manière la plus puriste qui soit, ont empêché l'examen de l'articulation structurelle des peintures au sein de leur contexte et de leur disposition d'origine²⁹. Un *studiolo* a selon Wolfgang Liebenwein avant tout deux caractéristiques : tout d'abord sa fonction de chambre d'étude et de conservation d'une collection, puis sa structure architectonique et sa position spatiale dans le palais³⁰. Cette dernière caractéristique se retrouve dans le camerino de Ferrare qui est de petite taille et se trouve au sein des appartements privés³¹. La lecture des rares documents traitant de la part mobile de sa décoration est cependant ren-

dans le camerino ou dans le studio di Marmo contigu. Cela peut être compris comme une indication de l'homogénéité et de la complémentarité des deux pièces. Du point de vue de la documentation, la qualification de « camerino d'alabastro » est réservée aux deux

pièces considérées ensemble³². Une telle structure double ne serait pas inhabituelle pour un studiolo. Le studiolo vraisemblablement le plus familier au duc³³, c'est-à-dire celui de sa sœur Isabelle d'Este, que ce soit dans sa première ou dans sa seconde disposition, était constitué de deux pièces ayant chacune une unité fonctionnelle : un camerino lambrissé avec des peintures, et une grotta avec des reliefs. Dans la première disposition du studiolo du castello di San Giorgio, cette grotta se trouvait en dessous du camerino. Dans la seconde disposition de la corte Vecchia de Mantoue elle était à côté du camerino. Elle contenait la fameuse collection d'antiques d'Isabelle³⁴.

Il existe toute une série de documents concernant la constitution d'une collection par Alphonse d'Este au cours des deux premières décennies du *Cinquecento*. Un document datant de l'année 1517 rapporte l'existence de « vassetti et figurine antique et moderne i di marmor i di mettall » qui se seraient trouvés dans une pièce ornée de reliefs en marbre³⁵. Il parle aussi de petits bronzes antiques et modernes, qui pouvaient constituer l'élément le plus important d'une collection de la Renaissance³⁶. Dans le même ordre d'idée, le peintre de cour Dosso Dossi fut payé en 1517 pour l'acquisition de vases et de gemmes pour le « studio nove ». On demanda aussi à Raphaël et Titien de chercher à Rome et à Venise des antiques propres à enrichir cette collection³⁷. Titien devait également concevoir des modèles pour des vases en verre et superviser leur réalisation à Murano³⁸. On trouve de plus des indications concernant une grande armoire de cabinet dans laquelle étaient conservées des monnaies et des médailles, et dont la porte avait été ornée par Titien d'une représentation du « Denier de César » par allusion à ce que l'armoire contenait³⁹. Toutes les pièces citées ici sont typiques de l'ornement d'un *studiolo* vers 1500, mais elles ne concernent que ce qui relève des *artificialia*. Il n'y a aucune référence à des pièces de collection qui relèvent des *naturalia* comme des pierres précieuses, des cristaux, des coquillages, ou qui sont des objets sacrés comme les vases d'argent ou d'or, très souvent mentionnés pour les *studioli* du *Quattrocento*⁴⁰. Mais si l'on ne peut en aucun cas, faute de preuve documentaire, conclure que les *naturalia* étaient absents du studiolo d'Alphonse, nous pouvons supposer qu'ils avaient une moindre importance que les œuvres artistiques. Ainsi se manifeste dans le cas précis du camerino de Ferrare une évolution dans la genèse des collections. Cette évolution consiste dans le passage d'une chambre du trésor à la fois profane et spirituelle à une chambre artistique « dans laquelle les objets sont appréciés en termes esthétiques, et ne sont plus accumulés en fonction de leur valeur matérielle »⁴¹. Cela explique la prédominance de peintures de grand format de peintres renommés⁴². En ce qui concerne l'utilisation et la fonction de la pièce, cette mutation a des conséquences dans la structure de la collection : s'il est établi qu'Alphonse d'Este lisait dans son studiolo⁴³, et que les maximes *otium* et *quietas* sont formulées *expressis verbis* en lettres capitales sur le relief de Lombardo (fig. 5)⁴⁴, ces fonctions originaires du *studiolo* ne correspondent qu'à l'un des aspects d'une utilisation multiple. Le *camerino* n'est plus réductible à une chambre d'étude privée selon l'idéal de Pétrarque d'une pièce d'étude retirée dans laquelle les objets servaient l'étude et l'illustration de ce qui est lu⁴⁵.



5. Antonio Lombardo, *Relief avec décor floral et aigles*, 1507-1515, marbre. Liechtenstein, collection Princière.

Le *studiolo* tend à devenir une pièce artistique qui est présentée aux visiteurs⁴⁶, et dans laquelle on se retire pour tenir des discussions inspirées par la collection. Dans cette pièce le duc s'est aussi vraisemblablement consacré à l'exercice actif des arts, et spécialement aux arts traditionnellement estimés à Ferrare : la musique et la poésie⁴⁷. Le « dialogue intérieur » du *Trecento* qui retranscrit métaphoriquement les lectures des écrivains antiques et modernes, est devenu un dialogue réel dans une société où la sociabilité et la discussion sur les productions intellectuelles et artistiques occupaient une place primordiale⁴⁸. Les œuvres littéraires n'étaient plus lues « dans la petite chambre calme », en discuter faisait pour ainsi dire partie intégrante de la lecture. Cela est d'ailleurs précisément établi pour la lecture de *l'Orlando Furioso* de Ludovic Arioste à Ferrare même⁴⁹. Quant aux contenus idéels de la *recreazione* et du *diletto*, traditionnellement associés à la fonction d'un *studiolo*⁵⁰, ils doivent vraisemblablement être rattachés à ces pratiques passées : on aura mené ici en toute conscience une visant à transmettre un idéal antique comportemental et social. La nature du *studiolo* se modifie aussi avec la mutation de la structure de collection. Son ouverture vers l'extérieur est liée au projet du propriétaire de présenter sa collection et de se représenter avec elle. À cette occasion, la collection sert moins l'exposition de la richesse pure, matérielle, du collectionneur, que l'exhibition de son savoir et de son goût, dont témoigne la forte concentration d'objets d'origine antique ou relevant des *artificialia*⁵¹. La collection témoigne de l'aptitude de son « créateur » à distinguer du commun ce qui a de la valeur, et elle démontre qu'il est dans la situation d'obliger les peintres italiens les plus renommés à se rassembler pour constituer un *paragone*.

Malgré tout l'intérêt que représente l'évolution des collections et de leur genèse, on ne saurait négliger le contexte dans lequel se situe le *studiolo*. En fait ce contexte est à la fois historique et spatial. Les peintures de Titien et de Bellini faisaient partie d'un ensemble plus vaste composé d'*artificialia* mais aussi vraisemblablement de *naturalia*⁵², et cela déterminait, comme nous voudrions le montrer, leur structure.

Ce point n'a pas été négligé seulement dans le cas des Bacchanales. Le manque d'attention au contexte des œuvres d'art est un défaut déjà constaté de l'histoire de l'art⁵³. Les peintures de Bellini et de Titien doivent être considérées

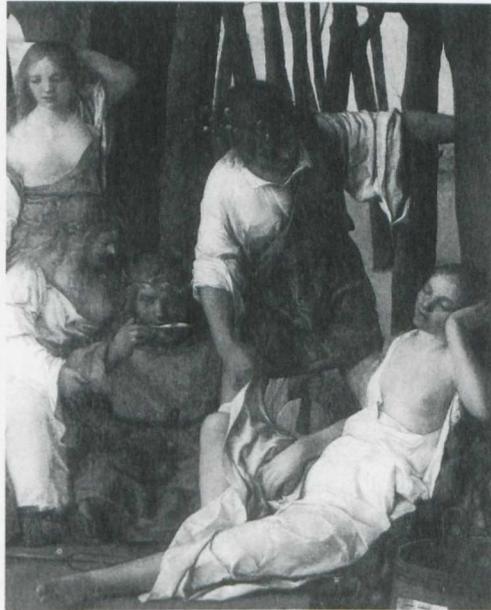
comme les parties d'un cycle, et non comme des tableaux isolés. Mais les chercheurs les considèrent en premier lieu comme des œuvres indépendantes et s'intéressent donc prioritairement à l'origine du tableau. Sans vouloir nier la signification d'un tel moment initial pour le camerino d'Alphonse d'Este, les peintures doivent être considérées comme appartenant à une collection en mutation⁵⁴. Les conditions de réception inhérentes aux *studioli* durent vraisemblablement déterminer la structure des tableaux, comme dans le cas de l'iconographie conçue par Equicola. Mais, au lieu d'étudier ce contexte, les chercheurs ont soulevé la question de l'existence ou non d'un programme⁵⁵, avant de se poser généralement une autre question : celle de savoir si la signification des tableaux relève de contenus allégoriques ou politiques, ou si les tableaux « ne signifient rien », ce qui ne constitue pas un questionnement assez approfondi.

Pour notre part, nous aimerions aborder ce problème de la réception idéale des peintures selon la formule du « double plaisir » aux tableaux, que Sperone Speroni a élégamment qualifié de *diletto dei sensi et diletto dell'intelletto*, et nous allons commencer par le premier⁵⁶.

LE FESTIN DES DIEUX DE GIOVANNI BELLINI : MAGNIFICENCE ET ABONDANCE

Appelé d'ordinaire *Le Festin des dieux* (fig. 1) depuis la découverte par Edgar Wind de sa source littéraire dans *Les Fastes*, le *capolavoro* de Bellini est considéré comme une représentation du mythe de Priape et Lotis. Dans son grand

calendrier des fêtes, qui explique l'origine des noms donnés aux jours de fêtes romaines et des traditions qui leur sont reliées⁵⁸, Ovide décrit comment fut institué le sacrifice de l'âne le jour de l'*Agonalia*. Lors d'un festin en l'honneur du dieu du vin, Priape, le dieu des jardins, s'est approché de la nymphe Lotis « blanche comme la neige » (« niveae »), qui était endormie à l'écart (fig. 6) : « Il jubile et, relevant sa robe à partir des pieds, il était en bonne voie pour réaliser ses vœux »⁵⁹, lorsque brusquement l'âne du vieux Silène commence à braire et réveille Lotis. Priape devient la risée des dieux à cause de sa lubricité manifeste, et il se venge en décidant que l'âne sera l'animal qui lui serait



6. Giovanni Bellini, *Le Festin des dieux* (détail) 1514. Washington, National Gallery of Art.

sacrifié à Lampsakos dans l'Hellespont⁶⁰. Si Bellini s'est autorisé une certaine liberté avec le texte d'Ovide – il ne montre aucune scène nocturne, l'âne ne crie pas, et les dieux ne réagissent pas à l'acte de Priape – les identifications opérées par Wind de la nymphe vêtue de blanc en Lotis, ainsi que du jardin et du dieu de la fécondité au membre dressé, sont néanmoins convaincantes⁶¹.

Pourtant, comme nous l'avons vu, le fait que cette peinture ne corresponde pas aux énoncés de ce type de *storia* pose problème. Pour comprendre la conception picturale de Bellini, il faut en premier lieu voir comment est décrit le sujet du tableau. Dans la description de Roncaglia en 1598, le tableau est mentionné comme « quadro di mano di Giovanni Bellini Veneto dove era dipinto un puttino che tira vino da una mastellino con altre figure, et un paese fatto di mano di Tiziano »⁶². Vasari le décrit plus précisément dans la *Vita* de Titien :

« Alfonso di Ferrara [...] volle che vi fussero anco delle pitture di mano di Gian Bellino ; il quale fece in un'altra faccia un tino di vermiglio, con alcune baccanti intorno, sonatori, satiri ed altri maschi e femine inebriati, ed appresso un Sileno, tutto ignudo e molto bello, a cavallo sopra il suo asino, con gente attorno che hanno piene le mani di frutta e d'uve : la quale opera in vero fu con molta diligenza lavorata e colorita, intento che è delle più belle opere che mai facesse Gian Bellino, sebbene nella maniera de' panni è un certo che di tagliante, secondo la maniera tedesca ; ma non è gran fatto, perchè imitò una tavola d'Alberto Duro fiammingo, che di que' giorni era stata condotta a Vinezia e posta nella chiesa di San Bartolomeo, che è cosa rara e piena di molte belle figure fatte a olio. Scrisse Gian Bellino nel detto tino queste parole : *Ioanes Bellinus Venetus p. 1514* ; la quale opera non avendo potuta finire del tutto, per esser vecchio, fu mandato per Tiziano, come più eccellente di tutti gli altri, acciò che la finisse »⁶³.

Les deux auteurs ne désignent donc pas la peinture comme une *storia* et ne mentionnent pas l'histoire de Priape et Lotis⁶⁴. Ils la décrivent plutôt comme une simple assemblée de personnes autour d'un tonneau de vin. Vasari mentionne seulement le fait que son origine est à trouver dans la mythologie antique⁶⁵. La question se pose donc de savoir si l'épisode Priape-Lotis lui était inconnu ou s'il ne lui semblait pas important de le mentionner. En ce qui concerne cette question, il est vrai que pour Ovide aussi la dimension proprement antique de cette histoire semble avoir une moindre importance que la scène elle-même : dans le récit qu'il fait de ce qui se passe entre Priape et Lotis, la description des origines de la fête de l'*Agonalia* occupe seulement la deuxième partie. De plus, comme le fera Vasari, Ovide dépeint longuement la fête et ceux qui y prennent part. Il parle de la « troupe » composée de ceux qui sont « dévoués à Vénus » – ce sont les Pans et les Satyres –, et de déesses des fleuves et de la campagne solitaire – c'est-à-dire les nymphes des sources et des forêts – ; il évoque aussi Silène qui monte un âne, ainsi que Priape⁶⁶. Mais il ne parle pas des dieux olympiens – c'est-à-dire Dionysos enfant, Sylvain, Mercure, Jupiter, Cybèle et Neptune, ainsi que Cères et Apollon – qui peuvent être identifiés dans la peinture, comme l'a montré John Walker qui a reconnu leurs attributs⁶⁷. Ovide décrit ainsi le festin :

« Une fois qu'ils eurent trouvé un bosquet digne de leur joyeux festin, ils s'étendirent sur des lits revêtus de gazon. Liber [c'est-à-dire Bacchus] versait les vins,

chacun s'était procuré une couronne, un ruisseau fournissait largement l'eau pour le mélange (avec le vin). Les naïades étaient présentes, les unes avec les cheveux épars, qui ignoraient le peigne, les autres avec une coiffure ajustée d'une main habile. L'une porte, pour servir, la tunique relevée au-dessus des mollets, l'autre, en dégrafant sa robe, a découvert sa poitrine ; celle-ci montre son épaule, celle-là traîne son vêtement à travers l'herbe ; nuls liens n'enserrent leurs pieds délicats. Ainsi elles allument de douces ardeurs, les unes chez les satyres, les autres chez toi dont les tempes sont ceintes de pin⁶⁸ ; elles t'enflamment toi aussi, Silène, dont la sensualité est insatiable : ton libertinage ne te permet pas de vieillir »⁶⁹.

Il y a des concordances patentes entre le tableau et le texte dans la description des divinités. Ovide décrit celles-ci avec une singulière précision, et Bellini, dans sa transposition picturale, en fait de même. Cela se remarque particulièrement en ce qui concerne la coiffure des Naiades : l'une a une chevelure tombant naturellement sur les épaules, l'autre « une coiffure ajustée d'une main habile (*arte manique*) ». Mais il faut remarquer que la peinture a adouci l'« ardeur » des Satyres, des Pans et du Silène telle que l'a décrite Ovide⁷⁰. Ils sont plutôt occupés à servir les dieux olympiens étendus sur le gazon et portent pour cela des plats de porcelaine, qui selon Vasari contenaient des fruits et des grappes de raisin. La magnificence et la diversité des récipients représentés dans la peinture saute aux yeux du spectateur : à côté de la céramique écriue et des plats de porcelaine bleue et blanche (qui au début du siècle étaient importés de Chine⁷¹), l'on trouve une coupe en verre de grande valeur, un gobelet en étain, un pichet d'eau, ainsi qu'une carafe en verre que Bacchus enfant emplit de vin (fig. 7).

Giovanni de Rossi se préoccupa de cette magnificence et la relia au fait étonnant de trouver ici une bacchanale sans signes d'exubérance ni d'ivresse. Cela l'amena à décrire le sujet de la peinture d'une toute autre manière : « nella tela, altro non siasi voluto rappresentare, che le Divinità venute a gustare i frutti della terra »⁷². Ce qu'il développa plus loin en ces termes :



7. Giovanni Bellini, *Le Festin des dieux* (détail) 1514. Washington, National Gallery of Art.

« Potrebbe forse alcuni in questo dipinto riconoscere un allegoria in cui si voglia esprimere la necessità, che della bevanda e del cibo hanno gli uomini di qualunque stato, o condizione essi sieno, e direi quasi una dilatazione dell'antico detto – *Sine Cerere et Baccho friget Venus* – Volendo pensare così ogni Nume verrebbe a rappresentare la classe d'uomini cui presiede. Saturno i vecchi, Giove i potenti, Plutone i ricchi Apollo. [...] Ma ritorno ai sogni, quando altro pure a dirvi mi resta »⁷³.

Son incompréhension de la structure non narrative de cette peinture a amené de Rossi à postuler que l'antique expression de Térence « sans Cérès et Bacchus, Vénus se refroidit » correspondait au contenu de l'œuvre, avec un sens allégorique plus profond. Il lui était possible de postuler cela parce qu'il ne savait pas que les *Fastes* d'Ovide et le mythe de Priape et de Lotis étaient les modèles littéraires de la peinture. Rossi déchiffra les deux figures proches du bord droit du tableau comme étant Bacchus et Vénus. Cette interprétation développée de manière encore hésitante a été reprise par Jaynie Anderson qui exclut totalement l'histoire de Priape et Lotis comme thème du tableau et place l'antique adage de Térence à la source de l'invention proposée par Equicola. Elle veut même comprendre cet adage comme la « métaphore » du cycle dans son ensemble – ici d'ailleurs son utilisation du terme de métaphore n'est pas claire⁷⁴. Mais si cette interprétation paraît déjà incertaine, puisque dans les *Bacchanales* du Titien les fruits de Cérès ne jouent absolument aucun rôle⁷⁵, son véritable problème, du reste la rend caduque, se révèle lorsqu'on se demande comment l'ordre syntaxique de la phrase « sans Cérès et Bacchus, Vénus se refroidit » est transposé dans la forme iconique qu'est la peinture de Bellini⁷⁶. Même en admettant la justesse de cette interprétation, l'interaction affective entre les personnages pose le problème du genre auquel appartient cette peinture. Ainsi cette interprétation, dont les deux caractéristiques sont de considérer que cette œuvre est structurée de manière allégorique et que les rapports des figures singulières les unes avec les autres relèvent d'une formule picturale structurée verbalement, est vraiment peu convaincante. Ce type d'interprétation relève en effet d'une « textualisation » du tableau et postule l'existence d'un sens « spirituel », de nature linguistique, qui se situerait sous la surface de l'image.

Malgré cela les intuitions de Rossi et d'Anderson doivent être considérées comme fécondes en ce qui concerne l'interprétation du statut des produits agricoles dans le tableau. Si elle ne développe malheureusement pas ce qu'elle avance, Anderson voit dans ces produits agricoles une allusion aux activités de la famille d'Este et à la manière dont celle-ci s'envisage elle-même. Historiquement, la politique agricole des souverains de Ferrare dans la plaine du Pô créa les conditions du développement de la région qui fit d'elle le grenier de l'Italie. De ce point de vue, on peut estimer que les produits agricoles représentés dans le tableau renvoient à ce fait historique⁷⁷.

En fait, la compréhension de cette peinture dans son contexte historique et spatial doit être trouvée dans l'imbrication des différentes thématiques que sont la fécondité, la nature abondante et variée, et la mythologie antique.

La multiplicité des personnages de cette peinture, comme la richesse de la nature et la variété de la vaisselle relèvent toutes trois des catégories de l'abondance (*copia*) et de la variété (*varietas*) qui déterminent la structure du tableau. Cela se retrouve aussi dans le modèle textuel, où Ovide décrit ainsi les apparences variées des Naïades : « les unes avec les cheveux épars,



8. Giovanni Bellini, *Le Festin des dieux* (radiographie révélant le premier état de l'œuvre). Washington, National Gallery of Art.

qui ignoraient le peigne, les autres avec une coiffure ajustée d'une main habile ». Dans ce passage, le caractère naturel, informe, des chevelures des premières contraste avec le fait que les chevelures des secondes aient une forme, et une forme artificielle (« arte manueque »). Cette abondance et cette variété se retrouvent dans la manière même qui a présidé à la création de la peinture. Et cette manière fait écho à la richesse du contenu thématique. En effet, comme l'ont montré les recherches techniques, les pigments qu'utilisa Bellini étaient à la fois purs, précieux et nombreux, et leur emploi dans la minutieuse élaboration du glacis produisit ce charmant chatoiement de couleurs⁷⁸. Par cette subtilité et cette splendeur dans l'agencement des couleurs, Bellini démontra les véritables possibilités offertes par l'invention vénitienne d'une peinture à l'huile⁷⁹ au service de la caractérisation de la matérialité. Cela est particulièrement visible dans le miroitement des vagues de la chute d'eau, dans les reflets lumineux des récipients de verre, dans la fraîcheur apparente et palpable des différents fruits, mais aussi dans les brillants glacis de la porcelaine et dans les chevelures raffinées des Nymphes⁸⁰. D'ailleurs, l'on trouve vraisemblablement dans la dimension abondante et variée de cette œuvre la raison de la retouche partielle du fond du tableau qu'a effectuée Titien⁸¹. Selon ce dernier en effet ce fond ne s'accordait pas bien avec le paysage de sa propre « Bacchanale ». Et suite à la retouche qu'il effectua, la rangée d'arbres s'articule au paysage minéral peint de manière virtuose et magnifique, alors que dans son état initial elle se développait de manière monotone à l'arrière du groupe de personnages (fig. 8). La profusion du lapis-lazuli employé⁸² (dont la valeur matérielle a dû tout de suite être évidente pour les

spectateurs de l'époque) renforce la splendeur et la valeur de la peinture, et simultanément elle permet la variété dans l'élaboration du paysage. Et dans le choix de la *copia* et de la *varietas* comme principes structurant de cette peinture doit aussi se trouver la raison de l'insertion de l'histoire de Priape et de Lotis dans la représentation du festin des dieux : ce choix sert l'animation de la rigoureuse structure de la peinture.

Ces aspects sont fondamentaux pour la considération de la peinture dans son contexte, parce que les catégories de la *copia* et de la *varietas* déterminaient aussi la forme de la collection artistique à la Renaissance. Les *artificialia* fabriqués par la main de l'homme et les *naturalia* créés par la main de Dieu intéressent moins en tant qu'œuvres singulières que dans le cadre de leur combinaison qui crée à la fois contraste et intensité. Les collections avaient pour sens et pour objectif de refléter « le macrocosme dans le microcosme » et de représenter symboliquement la variété de la création, tout en mettant celle-ci en relation avec les œuvres d'art⁸³. L'ornement de la pièce, à travers la combinaison de la peinture et de la sculpture, incarne justement cette conception de la collection. Mais c'est aussi le cas du *Festin des dieux* de Bellini, que ce soit dans la somptuosité des objets présentés (comme dans les plateaux de porcelaine chinois⁸⁴), dans la variété de la figuration, ou dans la perfection de l'exposition et de la splendeur de la matière picturale⁸⁵. La peinture de Bellini démontre l'habileté artistique de l'homme et reflète de la sorte la puissance de création divine. Elle satisfait ainsi aux nouvelles aspirations des collectionneurs qui privilégient désormais les œuvres d'art, mais aussi à l'« ancienne » exigence de créer des objets permettant de fonder une collection universelle. En effet, par les thèmes qu'il représente, Bellini vise à fonder une collection universelle, tout en mettant à leur service d'authentiques moyens artistiques. Car les pigments extrêmement somptueux dont Bellini se sert, dans la mesure où ils sont constitués de matières provenant de la terre, relèvent à leur manière des *naturalia*, quand bien même ils afficheraient leur richesse grâce à la main démiurgique de l'artiste. Aussi est-ce l'art qui est ici capable révéler la beauté de la nature.

Comme l'explique la théorie poétique et rhétorique antique, les catégories de la *copia* et de la *varietas* visent au *diletto* du spectateur⁸⁶. Pour les théories poétiques du début de la modernité, la *varietas* est le principe esthétique dominant, qui produit l'effet agréable et plaisant, et cela vaut pour la mise en forme de la matière, comme pour la technique littéraire⁸⁷. Dans les développements fondamentaux d'Alberti sur la *variatio* et sur la *copia* en peinture, ces catégories sont reliées de manière explicite à l'objectif, en termes de réception, qu'est la *voluptà*⁸⁸, et Sperone Speroni lie la « *varietà dei colori* » au « *diletto dei sensi* »⁸⁹. Ces catégories semblent définir les formes adéquates de la réception pour la peinture de collection privée. Ainsi Alphonse d'Este lui-même, selon son biographe Bonaventura Pistofilo, doit « [dilettarsi] nei quadri ». De la même façon, parlant de la grotte d'Isabelle, Mario Equicola fait plusieurs fois référence à la « satiété » de l'œil produite par la collection et l'ornement de la pièce⁹⁰. Dans son traité d'architecture, Filarete décrit aussi comment, dans un *studiolo*, des œuvres d'art

choisies du fait de leur perfection technique produisent le « piacere al viso », et il rend la variété des matières utilisées responsable de ce plaisir :

« chi d'oro, e chi d'argento e chi di bronzo e chi di pietre fine e chi di marmo e d'Altre materie, che sono meravigliose cose a vedere ; le quali la dignità loro è tanta, che solo a vedere quelle imagini scolpite in quel ronzo, non he in oro et in argento et in altre pietre degnie [danno piacere] ; tanto è la eccellenza loro, che commuovano grandissima voluttà e piacere al viso »⁹¹.

Comme sa sœur Isabelle, Alphonse d'Este avait choisi pour sujet de son studiolo un festin des dieux auquel s'adjoignaient d'autres thèmes de la mythologie antique relevant de la bacchanale. Fondé sur le projet de s'entourer d'antiques, ce choix répond au désir qu'a le commanditaire d'exhiber sa propre culture, comme à sa volonté de magnifier son cadre de vie. Dans le lien établi entre les scènes de festin, l'exubérance, l'amour et l'ivresse, les Bacchanales du Titien décrivent un autre monde qui est à la fois une utopie et un monde opposé au monde réel. Ce sont là les ébauches d'une représentation idéale de l'être, ce sont « des rêves peints, qui opposent aux contraintes civilisatrices un état naturel d'harmonie et de liberté plein d'attraits dionysiaques »⁹².

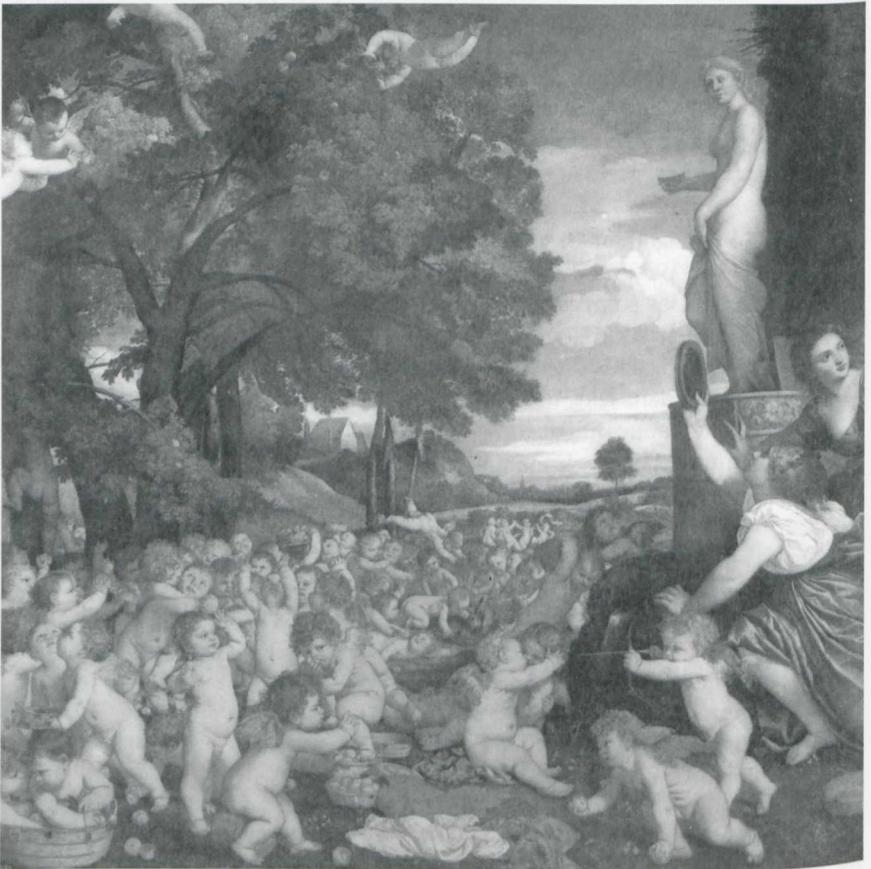
LES PEINTURES DU TITIEN D'APRÈS LES *EKPHRASEIS* : LE DIALOGUE ENTRE LE TEXTE ET L'IMAGE

Les domaines thématiques évoqués sont aussi importants pour la structure et le langage pictural des trois « Bacchanales » du Titien. Mais à cela s'ajoute un autre aspect : les sources textuelles antiques qui sont à la base de ces peintures appartiennent à un genre particulier, celui de l'*ekphrasis*. Titien adapta en peinture des descriptions de peintures antiques⁹³. La référence à l'Antiquité, que l'on trouvait déjà dans le camerino et dans les thèmes des peintures de Bellini et de Dossi, prend ici une dimension encore plus significative. Dans ces œuvres du Titien s'exprime le fait que les peintures antiques orientent la représentation que construisent les peintres de la Renaissance, et qu'elles constituent en quelque sorte la puissance que l'imagination va mettre en acte dans le travail de représentation. Ces peintures produites à partir d'*ekphrasis* ne sont pas la résultante de la transposition d'un modèle textuel, mais exposent le processus même de formation de la peinture. Car le récepteur de la peinture que nous sommes peut et doit déduire comment le peintre a procédé à partir de ses sources. Il doit comprendre comment le peintre a représenté un texte qui est lui-même déjà une représentation de représentation. Ici l'instance productrice qu'est l'artiste se glisse de manière raffinée dans la perception du récepteur. En même temps, le travail artistique suscite un attrait esthétique chez ce même récepteur. Cet attrait porte sur le travail d'invention du poète et du peintre, mais aussi sur les formes particulières de *media* artistiques que sont le texte et l'image, et que la perception du récepteur doit réfléchir – au sens physique du terme. En cela le thème du *paragone* entre la peinture et la poésie est convoqué, mais moins au sens d'une

compétition entre ces arts, qu'au sens d'une forme ou d'un type de pensée des arts, voire d'une manière de parler de ceux-ci.

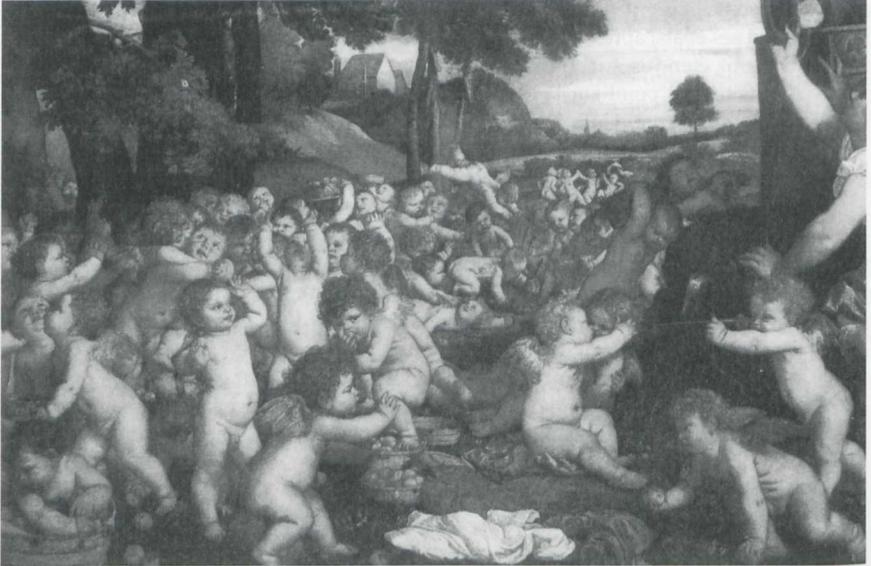
L'*Offrande à Vénus* (fig. 9) et *La Bacchanale des Andriens* (fig. 11) se fondent sur des *ekphraseis* de Philostrate⁹⁴. Celui-ci décrit l'œuvre appelée « Les Amours » comme suit :

« Les Amours font la récolte des pommes, comme tu vois ; ne sois pas surpris de leur nombre, car ces enfants des Nymphes, qui gouvernent toute la race mortelle, sont innombrables en raison des innombrables désirs de l'homme. Il est, cependant, dit-on, un amour céleste qui a dans le ciel des fonctions divines. L'agréable parfum qui s'exhale du verger ne vient-il pas jusqu'à toi ? aurais-tu l'odorat paresseux ? oui ; eh bien, écoute attentivement, mes paroles apporteront jusqu'à toi l'odeur des fruits. Plantés en lignes droites, ces arbres laissent entre eux de larges avenues pour les promeneurs ; les allées sont bordées d'une herbe fine qui peut tenir lieu d'un lit de repos. Aux extrémités des branches pendent des pommes dorées, couleur de feu ou blondes comme un rayon de soleil qui invitent l'essaim tout entier des Amours au rôle de vendangeurs. Les carquois rehaussés d'or, ou



9. Titien, *L'Offrande à Vénus*, 1518-1519. Madrid, musée du Prado.

tout en or, et remplis de leurs flèches, toute la bande s'en est dépouillée ; légère, elle prend ses ébats, après avoir suspendu cet attirail aux pommiers ; les manteaux brodés sont étendus sur le gazon, où ils brillent de l'éclat de mille couleurs. Les Amours n'ont point sur la tête de couronne de fleurs, leur chevelure leur est une parure suffisante, leurs ailes bleu d'azur ou couleur de pourpre, quelques-unes dorées, font presque entendre en battant l'air un son harmonieux. Les belles corbeilles dans lesquelles ils déposent les pommes ! Que de sardoines, que d'émeraudes, que de perles véritables se montrent enchâssées. C'est l'ouvrage d'Héphaïstos, n'en doutez point, mais d'échelles de sa façon pour monter sur les arbres, point n'est besoin, ils prennent leur vol et atteignent les pommes d'emblée. Pour ne point parler de ceux qui dansent en chœur, qui courent, qui dorment ou qui mordent dans les pommes à belles et joyeuses dents, considérons à quel genre d'amusement se livrent ceux-ci. Ces quatre Amours, les plus beaux de tous, se sont séparés de leurs compagnons ; deux d'entre eux se lancent une pomme l'un à l'autre, les deux autres se renvoient une flèche de la même façon ; d'ailleurs la menace n'est point sur leur visage, chacun d'eux tend sa poitrine, pour recevoir là, non ailleurs, le trait de son adversaire. L'énigme est belle ; vois, si je comprends bien le peintre. Amitié et désir mutuel, voilà mon enfant. Ceux qui jouent avec la pomme en sont aux débuts du désir ; aussi l'un lance une pomme après l'avoir baisée, et l'autre étend les mains pour la recevoir ; on voit clairement qu'il la baisera une fois reçue, et la renverra à son camarade. [...] Ces autres Amours qu'entourent un grand nombre de spectateurs en sont venus aux prises dans l'emportement de la colère, on dirait des lutteurs. Je vais t'expliquer cette lutte, puisque tu le désires vivement. L'un deux, voltigeant autour de son adversaire, l'a saisi par les épaules ; il le serre à l'étouffer, il l'enlace de ses jambes ; l'autre, loin de se rendre, loin de fléchir, se dresse avec effort, desserre la main qui l'étreint, il a tordu un des doigts, si bien que les autres se trouvent isolés et forcés de lâcher prise. L'Amour ainsi torturé éprouve une vive douleur et mord l'oreille de son adversaire ; les Amours qui le regardent s'irritent d'un procédé si injuste, d'une telle violation des lois de la lutte, et lapident le malheureux à coups de pommes. J'aperçois aussi un lièvre qu'il ne faut point laisser nous échapper ; [...] voilà nos Amours qui le poursuivent, qui l'effraient, l'un par des battements de main, l'un par des cris perçants, l'autre en agitant sa chlamyde ; les uns volent au-dessus de la bête, en poussant des cris ; les autres courent après lui, le suivant à la piste. En voici un qui a pris son élan pour se précipiter sur la proie, mais l'animal s'est dérobé ; un autre veut mettre la main sur la patte du lièvre ; mais à peine l'a-t-il saisie qu'elle lui échappe ; aussi de rire tombant les uns sur le flanc, les autres la tête la première, les autres à la renverse, tous de différentes manières, suivant qu'ils ont manqué la bête d'une façon ou d'une autre. Aucun ne lance une flèche : ils s'efforcent de prendre le lièvre vivant comme l'offrande la plus agréable à la déesse Aphrodite. [...] Tu vois là-bas cette grotte creusée dans le rocher, de laquelle s'échappe, reflétant l'azur sombre du ciel et le vert des pommiers, une source d'eau limpide qui se divise en canaux pour arroser le verger ? Sois certain qu'il y a là une statue d'Aphrodite installée, j'imagine, par les Nymphes, pour la remercier de les avoir rendues mères des Amours, mère de si beaux enfants. Quant à ce miroir d'argent, à cette riche sandale dorée, à ces agrafes d'or, ce sont toutes offrandes parlantes ; elles me disent qu'elles sont consacrées à Aphrodite ; cela est écrit d'ailleurs et nous lisons que ces dons viennent des Nymphes. Les Amours de leur côté offrent les prémices des pommes, et debout en cercle ils demandent dans leur prière que leur verger soit toujours aussi beau »⁹⁵.



10. Titien, *L'Offrande à Vénus* (détail), 1518-1519. Madrid, musée du Prado.

Dans son *Offrande à Vénus*, Titien applique exactement cette *ekphrasis*⁹⁶. Les séquences du texte, que sont la chasse au lièvre, la lutte, la récolte ou les jeux amoureux entre les Éros, se retrouvent exactement dans la peinture. Ce sont ces nombreuses et charmantes figures se trouvant dans différentes positions et dans différentes situations que Vasari juge, avec l'exactitude de réalisation, dignes d'être mentionnées ; et c'est à elles qu'il attribue le « piacere » éprouvé par le duc devant ce tableau (fig. 10)⁹⁷. Ainsi, plus que toutes les autres œuvres du camerino, *L'Offrande à Vénus* applique les principes de la *variatio* et de la *copia*. Et puisque ces principes sont aussi fondamentaux dans le texte, nous pouvons avancer que c'est cet aspect qui a été décisif dans le choix des modèles littéraires. De plus *L'Offrande à Vénus* comprend tous les éléments nécessaires à l'ornement d'un *studiolo* : la magnificence des couleurs dans les ailes des Éros et dans les étoffes au premier plan, la représentation précise de la matérialité des cheveux, de la couleur de la peau de ces mêmes Éros, tout comme la richesse des corbeilles remplies de pierres précieuses. Conjugués à l'originalité du sujet et à la délicatesse des motifs, qui forcent le charme à chaque nouvelle contemplation, ce sont tous ces éléments qui suscitent le *diletto sensuale* chez le spectateur.

Si la précision dans la transposition de l'*ekphrasis* est significative, elle n'a pas une grande importance en ce qui concerne les modalités de réception⁹⁸. Dans *La Bacchanale des Andriens* (fig. 11), Titien s'autorise en effet une succession de libertés dans la transposition de l'*ekphrasis* des Andriens de Philostrate :

« Les Andriens enivrés par le fleuve de vin qui traverse leur île, tel est le sujet de cette peinture. C'est Dionysos qui pour les Andriens a fait jaillir du sein de la terre



11. Titien, *La Bacchanale des Andriens*, 1523-1525. Madrid, musée du Prado.

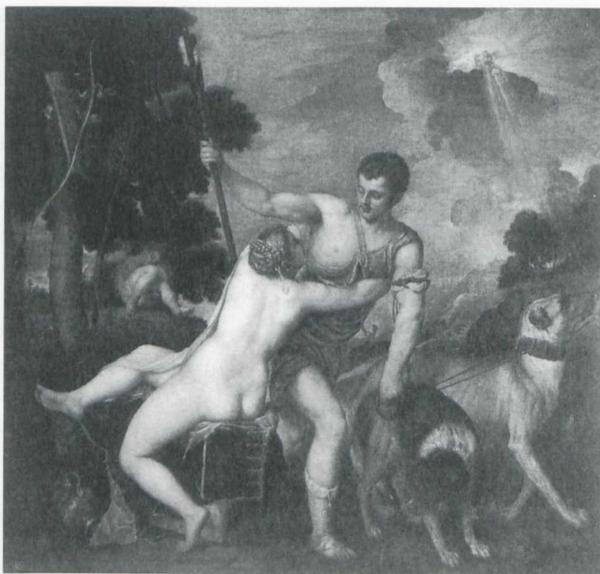
ce véritable fleuve, petit en comparaison de nos rivières, divin et considérable, si vous pensez qu'il roule des flots de vin. [...] Les Andriens, avec leurs femmes et leurs enfants, chantent, tous couronnés de lierre et de smilax, les uns dansant, les autres couchés sur l'une ou l'autre rive. [...] Imagine-toi entendre cet hymne, et aussi le balbutiement de quelques chanteurs avinés. Voici maintenant ce qui se voit : le fleuve, couché sur un lit de grappes de raisin, crache son flot ; il a le visage couleur de vin pur, congestionné ; des thyrses ont poussé près de lui, comme les roseaux dans les fleuves ordinaires. Au moment où il quitte la terre et les banquets dont il est témoin, vers l'embouchure, les Tritons viennent à sa rencontre, et puisant le vin dans leurs conques, le boivent ou le lancent dans les airs en soufflant ; quelques-uns même d'entre eux sont ivres et se mettent à danser. Dionysos se rend par mer vers Andros et ses festins ; déjà le navire est entré dans le port, amenant la troupe confuse des satyres, des bacchantes, des silènes ; il porte aussi et le Rire et Cômôs, les dieux les plus gais, les meilleurs compagnons de l'ivresse, les plus dignes d'assister le dieu, en humeur de vendange »⁹⁹.

Dans la peinture de Titien, seul le thème général concorde avec *l'ekphrasis* de Philostrate. L'œuvre montre une fête sur la rive d'un fleuve où l'on boit, danse et chante. Du vin est puisé du fleuve à l'aide de pichets et de carafes de formes

diverses. Plus loin, sur une colline, le dieu du fleuve est couché sur un lit de raisin. Dionysos est représenté sur le point d'accoster, alors que dans l'*ekphrasis* il fait irruption parmi les Andriens¹⁰⁰. Une feuille avec la notation d'une chanson à boire est posée devant les joueuses de flûte¹⁰¹. Une joueuse de flûte, d'ailleurs, porte discrètement la signature du peintre sur son corsage¹⁰². Deux personnages importants de la peinture sont des libres inventions de Titien : le petit garçon qui soulève sa petite chemise pour uriner, et la bacchante nue étendue, une coupe vide à la main. L'une et l'autre sont des « figures artistiques », à propos desquelles Paolo Pino disait que la « perfezzion dell'arte » exigeait au moins l'une d'elles dans toute bonne peinture¹⁰³. Vasari et Roncaglia insistaient aussi sur ces deux figures pour déclarer la grande valeur de cette peinture¹⁰⁴. Si avec le geste du bras sur lequel repose la tête de la dormeuse, Titien cite un motif antique¹⁰⁵, il a aussi voulu supplanter son ancien maître en situant ce personnage dans l'angle inférieur de la peinture : l'analogie avec Lotis dans *Le Festin des dieux* est ici manifeste (fig. 6). La bacchante de Titien ne surpasse pas la Lotis de Bellini seulement par sa lascivité et sa sensualité, mais aussi par sa position presque aux marges de la composition qui la rapproche littéralement du spectateur. De même, par sa réalisation en *rilievo* hautement pictural, elle produit bien plus que son modèle une impression de vérité, sur laquelle Vasari insiste d'ailleurs en écrivant que la « bella nuda » est « tanto bella, che pare viva »¹⁰⁶. La bacchante produit par là de manière évidente un effet érotique qui suscite le *diletto dei sensi* du spectateur.

Nous pouvons considérer cet effet comme intentionnel dans la mesure où une succession de témoignages met en évidence la puissance et l'efficacité des peintures érotiques au *Cinquecento*. Ces témoignages, d'ailleurs, se répartissent suivant deux perspectives très différentes¹⁰⁷. Dans son texte de 1552 sur le culte et sur la vénération des images, Ambrogio Catarino Politi suspecte d'idolâtrie les prélats collectionnant des peintures portant sur des sujets mythologiques. Leurs arguments selon lesquels ils collectionnent de telles peintures pour le plaisir, pour le souvenir des Anciens et pour prouver leur connaissance des artistes (« *spectaculi & memoriae antiquorum gratia, & ostandi artificium peritiam* ») ne sont à ses yeux d'aucune valeur : les membres dénudés de Vénus et de Diane, tout comme les mouvements indécents des bacchantes, provoquent la « concupiscence de l'œil » (« *libidinem [...] spectantium oculos* »¹⁰⁸). L'attitude de réception des prélats telle qu'elle est ici décrite paraît caractéristique de la peinture de thème antique ; et c'est la raison pour laquelle Politi insiste dans son traité sur l'effet néfaste de ce type de peinture. De façon tout à fait différente, Lodovico Dolce, dans son *ekphrasis* de *Vénus et Adonis* de Titien (1554/1555 ; fig. 12), tient l'excitation sexuelle du spectateur comme naturelle : « *niuno così affreddato da gli anni, o si duro di compassione, che non si senta riscaldare, intenerire, e commoversi nelle vene tutto il sangue* »¹⁰⁹. Dolce fait allusion à une anecdote rapportée par le Pseudo-Lucien, selon laquelle un jeune homme se cacha la nuit dans le temple de Cnide et pécha avec la statue de Vénus de Praxitèle (« il laissa derrière lui une tache sur elle »). Dans la phrase suivante, il pointe la dialectique paradoxale que l'on trouve dans les fictions contant la vérité de la peinture, et se sert de cela pour affirmer l'efficacité émotionnelle de la peinture, en ce qu'elle est

incomparablement plus grande que celle de la sculpture : « Ne è maraviglia, che se una statua di marmo pote in modo con gli stimoli della sua bellezza penetrar nelle midolle d'une giovane, ch'ei vi lasciò la macchia : hor, che dee far questa, che è di carne ; ch'è la beltà istessa ; che par, che spiri »¹¹⁰, écrit-il, avant de s'interroger rhétoriquement sur l'effet que la Vénus de Titien doit produire, dans la mesure où elle est incarnée, où elle semble respirer et où elle est la beauté même.



12. Titien, *Vénus et Adonis*, 1554-1555. Madrid, musée du Prado.

Revenons aux peintures que Titien a réalisées pour le camerino. Elles doivent être considérées comme relevant d'un autre plaisir, le *diletto dell'intelletto*. En traitant de cette question, nous voudrions nous interroger sur la raison du choix des *ekphraseis* comme modèles textuels pour les peintures. La raison de ce choix est à chercher dans l'autoréférencialité de *l'ekphrasis*, qui thématise à la fois la perception de l'œuvre d'art et la transformation de cette même œuvre lors de sa transposition textuelle¹¹¹. Le principe structurel de *l'ekphrasis* – et *Les Amours* de Philostrate peuvent ici être pris comme exemple – consiste en la négation (ludique) de ses conditions de constitution. *L'ekphrasis* représente textuellement non pas l'œuvre en tant que telle, mais ce qui est représenté dans la peinture : elle prétend donc que l'action qu'elle décrit se réduit au récit qu'elle tire de l'œuvre.

Un autre élément constitutif de *l'ekphrasis* consiste dans le dépassement des possibilités du discours verbal. Symétriquement, nous pouvons constater dans les peintures décrites une transgression des possibilités de la peinture. Philostrate attribue ainsi aux œuvres qu'il décrit des facultés synesthésiques. À côté du sens de la vue, il évoque les sens de l'ouïe (« Imagine-toi entendre cet hymne »), de l'odorat (« L'agréable parfum qui s'exhale du verger ne vient-il pas jusqu'à toi ? ») et du toucher (« chassons-le [le lièvre] en compagnie des Amours »). Par *l'ekphrasis*, la langue du poète est capable de faire partager au récepteur qui ne voit pas la peinture les impressions que celle-ci suscite : « écoute attentivement, mes paroles [metà toû lógou] apporteront jusqu'à toi l'odeur des fruits »¹¹².

Remarquons qu'en mettant l'accent sur la capacité de la peinture à franchir la frontière séparant peinture et discours verbal, le poète, de manière détournée,

fait aussi l'éloge de sa propre prouesse littéraire, puisque son discours est capable de rendre la manière dont la peinture se dépasse elle-même. Cela se retrouve dans l'évocation des qualités synesthésiques de la peinture. Cela se retrouve aussi dans l'adresse suivante qui fait référence au sens de la vue : « comme tu vois [idou] », écrit Philostrate dans la phrase introductrice aux « Amours ». Cette « visibilité » de la phrase est plus qu'un simple *topos* du genre, elle est structurellement constitutive d'une poétique aux fondements rhétoriques¹¹³. Cette « visibilité » procède du fait de « mettre » l'œuvre « devant le yeux » du récepteur, qui a ainsi l'impression d'être le « témoin visuel » d'un événement ayant lieu devant lui. Ce procédé poétique était depuis Aristote une notion fondamentale pour étudier l'efficacité littéraire et était appelé *enargeia*. Relevant de l'efficacité du discours, cette *enargeia* se retrouvait dans presque tous les genres littéraires et était naturellement une dimension fondamentale de l'*ekphrasis* qui, par définition, consistait en l'évocation d'images mentales¹¹⁴. La force de représentation du discours est générée par l'emploi d'une forme narrative "présentifiante" qui se fonde sur l'injonction directe et sur la description détaillée de la matérialité de la peinture, comme le fait Philostrate : « Les allées sont bordées d'une herbe fine qui peut tenir lieu d'un lit de repos. Aux extrémités des branches pendent des pommes dorées, couleur de feu ou blondes comme un rayon de soleil »¹¹⁵.

La présence sensuelle et l'évidence de la représentation sont la finalité de ces deux genres que sont l'art poétique et la peinture antique. En ce qui concerne la peinture antique, ceci est attesté par les écrits de l'Antiquité sur la peinture, comme par exemple *l'Histoire naturelle* de Pline¹¹⁶, autant que par les *ekphrasis* elles-mêmes. Si l'emploi de l'*ekphrasis*, pour le poète, produisait un attrait, il avait surtout pour fonction de créer une efficacité maximale du discours. En effet, dans le cadre de la modernité naissante et de sa conception de l'art comme *paragone*, l'*ekphrasis* produisait une évidence et une présence de la représentation qui permettaient au discours poétique de rivaliser avec la peinture¹¹⁷.

Située dans ce contexte, la tâche du peintre transposant à nouveau cette *ekphrasis* en peinture apparaît dans sa complexité : il devait fonder un « *paragone* virtuel » et donner à la représentation une animation et une puissance qui devaient s'adresser à tous les sens du spectateur. Ceci, il devait le faire dans la manière et dans le contenu de l'image – comme par exemple dans *La Bacchanale des Andriens*, où la feuille sur laquelle se trouve la notation renvoie au thème de la présence de la musique dans la peinture : ici la représentation provoque chez le spectateur l'impression qu'un chant est entonné dans la peinture. Cette puissance de la peinture a une grande importance dans le discours sur l'art de l'époque¹¹⁸. Dans le système anthropologique et culturel de l'époque, à la différence du nôtre, le sens du *visus* (de la vue) n'est pas prépondérant sur les autres sens¹¹⁹. Les catégories de la *varietas* et de la *copia*, le mouvement corporel, la couleur en ce qu'elle s'adresse aux sens, et la prégnance corporelle des personnages produite par le *rilievo*, peuvent être compris comme étant les moyens mis en œuvre pour produire une peinture basée sur une figuration correspondant à la poésie antique¹²⁰.

Pour en revenir à la question de la genèse des chambres de collection, il semble que dans cette œuvre du camerino de Ferrare se manifeste ce processus



13. Titien, *Bacchus et Ariane*, 1520-1523. Londres, National Gallery.

que nous pourrions appeler « déplacement », au cours duquel un *studiolo* comprenant avant tout des peintures d'artistes renommés répond aussi aux anciennes fonctions de la pièce en hébergeant une collection s'adressant à tous les sens. Ici la référence au fait qu'Alphonse pratiquait la musique dans cette pièce joue un rôle important. Cette référence éclaire en effet la fonction originelle de la pièce qui était de stimuler tous les sens.

Il reste à s'interroger sur la manière dont Titien articule la peinture de Bacchus et Ariane (fig. 13) à ce contexte. Philostrate, Catulle et Ovide ont conté l'histoire de la rencontre entre Bacchus et Ariane, la fille de Minos abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos. Plus précisément, Ovide a narré ce mythe dans les *Métamorphoses*, dans l'épître « Ariane » des *Héroïdes* et dans *l'Ars amatoria*¹²¹. Titien a peint ce mythe après la présentation de *L'Offrande à Vénus* au duc de Ferrare. Ici l'invention du peintre consiste dans le choix d'une version du mythe appropriée à la transposition picturale, comme à la visualisation des moments de l'action. Le poème 64 de Catulle a été le principal modèle de Titien (alors que pour les personnages du thiasos, il s'est inspiré du passage *Bacchus et Ariane* de *l'Ars amatoria*¹²²). Le

chant de Catulle caractérisé comme *Epithalamium* (chant nuptial) relève du genre de l'épopée courte¹²³. Dans le cercle « néotérique » entourant Catulle, chaque « jeune poète » devait composer un *epyllion* afin de le soumettre au verdict des réunions collégiales. Cette œuvre constituait l'acmé de sa production littéraire. Dans son poème 64, Catulle expose une structure artistique visant à faire de ce texte un *exemplum*. Le thème central du poème est celui du mariage du héros Pélée avec la déesse de la mer Thétis. Ce récit est un contrepoint à celui consacré à Ariane et Bacchus, auquel il est étroitement lié. Cet enchâssement est rendu plausible par la description de la représentation picturale du voile qui pare le fastueux lit nuptial des mariés. La description commence avec les vers : « Ce voile, où sont brodées les figures des hommes des anciens temps, retrace les hauts faits des héros avec un art merveilleux »¹²⁴. À la fin – plus de deux cents vers plus loin –, nous trouvons de manière analogue : « Telles étaient les figures magnifiques qui décoraient l'étoffe dont les plis enveloppaient de tous côtés la couche nuptiale. Quand la jeunesse thessalienne eut rassasié de ce spectacle ses yeux avides, elle céda la place aux divinités saintes »¹²⁵. Ainsi, dans le modèle textuel que Titien retient pour sa peinture, nous relevons une *ekphrasis* qui s'inscrit dans une épopée, comme dans l'exemple le plus ancien du genre, c'est-à-dire la description homérique du bouclier d'Achille. Dans le cadre du *paragone* et de la demande faite au poète et au peintre de transposer le texte dans une représentation picturale, celle-ci est donc qualifiée, à travers la référence à Catulle, de « *mira arte* ».

La technicité et l'autoréférencialité de l'*ekphrasis* de Catulle ressortent encore plus lorsque l'on compare celle-ci avec l'*ekphrasis* de Philostrate. En effet, l'*ekphrasis* de Catulle est parfaitement intégrée à la représentation de l'action. Catulle introduit tout d'abord le récit de la relation entre Thésée et Ariane (v. 77-115) dans le cadre de celui consacré à la fille de Minos et à son abandon (v. 52-76 et 132-201). Puis le texte développe l'histoire (chronologiquement antérieure) de Thésée et d'Égée (v. 202-248), avant de revenir à Ariane et de représenter l'arrivée de Bacchus (v. 249-264). Les thèmes et la structure narrative établissent un changement abrupt : à la représentation de l'action succèdent des paroles prononcées par les personnages et des prises de position de l'auteur. La technique narrative cherche manifestement la *varietas* et le plaisir que le lecteur prend à la diversité formelle de l'*epillyon*¹²⁶. Le caractère subjectif du récit est constitutif du texte : l'intensité de la représentation de Catulle s'appuie sur le vécu affectif d'Ariane, sur sa souffrance, lorsqu'elle s'aperçoit du départ de Thésée. Le narrateur ne se manifeste pas seulement, de manière inhabituelle, par l'émotion qu'il exprime¹²⁷ : lorsqu'il s'exhorte lui-même à ne pas faire de digression, il thématise de surcroît le récit comme récit¹²⁸. Les liens entre la relation de Thétis à Pelée et l'histoire d'Ariane semblent relever d'une mise en forme manifeste et arbitraire du texte, qui fonde l'interprétation des deux mythes sur la personne de l'auteur¹²⁹. Bref, Catulle emploie une technique rhétorique variée ; ainsi représente-t-il le mouvement enivré de la troupe dionysiaque par une écriture qui « rend les différentes impressions optiques et acoustiques, de telle manière que la représentation résulte d'un mouvement passionné »¹³⁰. Toute cette maîtrise artistique permet à l'*ekphrasis* de Catulle d'il-

lustrer le paradoxe immanent au genre de l'*ekphrasis* : c'est justement par la négation de sa dimension descriptive qu'elle éveille de puissantes et efficaces images mentales chez le lecteur.

Comment Titien procède-t-il avec ce modèle extrêmement construit ? Catulle représente ainsi l'extrême souffrance d'Ariane :

« Souvent, dit-on, agitée d'une ardente fureur, elle poussait du fond de sa poitrine des cris aigus ; tantôt elle gravissait, désolée, les monts escarpés d'où sa vue pouvait s'étendre sur les flots et la mer immense ; tantôt elle courait au-devant des ondes frémissantes, relevant son souple vêtement sur sa jambe nue ; telles furent les dernières plaintes qu'elle exhala dans sa douleur avec des sanglots glacés, le visage baigné de larmes »¹³¹.

Exactement comme chez Catulle, Titien représente cette scène sur la falaise en haut de laquelle Ariane est montée pour mieux scruter le bateau : elle relève sa jupe et dénude son genou. Sa main montre encore la direction dans laquelle Thésée est parti¹³². La difficulté pour le peintre consiste à représenter le désespoir d'Ariane, bien que le thème de la peinture porte sur un moment plus tardif de l'action, dans lequel ses sentiments ont changé. Titien résout ce problème avec habileté. Le corps d'Ariane est encore dominé par le désespoir qui s'exprime dans l'intensité des mouvements corporels ; pourtant sa tête s'est tournée vers Bacchus qui s'approche. Avec cette « figure affective », Titien compose une figure serpentine et par là même techniquement difficile (Ridolfi parle d'« Ariana diuina spirante »¹³³). Mais surtout il situe cette position dans la structure de l'action. Par la composition de cette figure, l'histoire dans son ensemble en vient à se représenter dans l'esprit du spectateur : Titien transpose ainsi la succession de l'action dans la simultanéité de la peinture. Le moment du changement émotionnel d'Ariane n'est pas seulement celui qui éveille le plus d'émotions chez le spectateur, mais il est aussi l'instant où l'état d'âme d'Ariane est le plus difficile à représenter visuellement : le peintre ainsi dépasse les frontières de la figurabilité picturale. Le choix de Titien de la vue de dos s'éclaire si on le situe dans cette problématique. Dans le fait de cacher les traits du visage d'Ariane, le peintre fait allusion à l'un des *exempla* les plus renommés de la peinture antique : les spectateurs cultivés du XVI^e siècle auront en effet remarqué une allusion à la figure de Timanthe (tant de fois mentionnée dans l'Antiquité et à la Renaissance) telle que l'évoque Quintilien : lorsque l'*ars* – ainsi s'exprime l'auteur latin – n'arrive pas à représenter les sentiments du père d'Iphigénie, il cache le visage de celui-ci¹³⁴. Par l'occultation du visage d'Ariane, Titien suit une stratégie calculée de dissimulation, qui impose au spectateur la reconstitution mentale de la figure dans son intégralité, produisant alors l'effet d'une révélation spectaculaire¹³⁵.

Ce dont nous parlons ici renvoie à un argument élaboré par les partisans de la peinture dans le *paragone* entre poésie et peinture. Cet argument expose ce qui fait la supériorité de la peinture sur le texte, mais relève en même temps d'un handicap par rapport à la poésie¹³⁶. D'une manière différente de celle du poète qui dispose d'une longue succession d'images et de moments pour exprimer une

configuration thématique, le peintre doit exprimer cette dernière en une seule image et en un seul moment de l'action. Il doit donc choisir ce moment de telle manière qu'il ébranle l'imagination du spectateur afin qu'il conçoive par des « peintures imaginaires » les moments de l'action précédant le moment représenté, ainsi que ceux succédant à celui-ci¹³⁷. Pour Léonard comme pour Francisco da Hollanda, le fait de susciter cette « peinture interne » est ce qui fait la force de la peinture : en un regard (« in un instante » « immediate » ou « in un' subito ») la peinture, par son efficacité et sa force présentifiante, déploie une impression d'évidence et de nature¹³⁸. Dans le mouvement d'Ariane, dans le saut de Bacchus, comme dans la manière dont le vêtement de celui-ci, du fait du vent, bouffe vers l'arrière, Titien réalise cette simultanéité et cette animation de la représentation. En même temps, il surpasse les poètes antiques qui, pour la représentation de la rencontre d'Ariane et de Bacchus, choisissent la forme verbale parfaite ou imparfaite¹³⁹. Ridolfi, dans sa description de la peinture, s'efforce de rendre dans le discours la « puissance présentifiante » de l'image : Bacchus est « in atto di lanciarsi dal carro [...] strisciando nel mouimento purpureo zendando »¹⁴⁰.

Le mode de réception de la peinture consiste en la comparaison visuelle des efficacités de l'image et du texte. Cette attitude est productrice du *diletto intellettuale* du spectateur. Il nous reste dès lors à étudier ce qui, dans la peinture, produit le *diletto sensuale*. Encore une fois il nous faut considérer la variété des figures : Titien représente des satyres aux mouvements sauvages et d'attrayantes bacchantes dénudées. Ceci est proche des textes de Catulle et d'Ovide¹⁴¹. Les deux « figures artistiques » au premier plan sautent aux yeux : la description par Catulle de serpents s'enroulant autour du satyre lui a manifestement inspiré l'idée de faire une allusion au Laocoon¹⁴². Cette allusion est si évidente que Roncaglia décrit cette peinture comme un « quadro [...] dove era dipinto Laocoonte »¹⁴³. L'autre charmante figure de la peinture est le petit satyre qui tire derrière lui une tête de génisse et jette un regard moqueur vers l'extérieur de la peinture. Peut-être est-ce là une allusion ironique aux principes d'Alberti, selon lesquels il est nécessaire qu'une figure, dans la *storia*, regarde vers l'extérieur de la peinture, afin de faire participer le spectateur à l'action¹⁴⁴. Il faut aussi parler des représentations des animaux et spécialement du guépard (Titien connaissait la passion du duc pour les animaux exotiques¹⁴⁵), ainsi que des « bruits » des cymbales, du tambourin et de l'aboïement du chien. Tout ceci renforce encore un peu plus la puissance de représentation de la peinture. Ainsi l'attrait matériel de la peinture produit-il le plaisir esthétique. Comme les analyses techniques de l'œuvre l'ont montré, ce plaisir est aussi produit par l'emploi de pigments rares et précieux de la meilleure qualité, mais aussi par le glacis extrêmement méticuleux réalisé par des couches successives qui créent la luminosité des couleurs et leurs qualités tactiles¹⁴⁶. Le magnifique drap sur lequel se trouve le cratère de bronze renversé (qui ne porte pas par hasard la signature de l'artiste) est un exemple parfait de l'art du Titien.

Lodovico Dolce prit la mesure de la complexité de la représentation du Titien et l'intensifia dans le *medium* qu'il utilisait, le discours. Dans son édition italienne de *l'Epithalamium* de Catulle, datant de 1538, qui, comme l'a montré

Carlo Ginzburg, était bien différente de l'édition originale, Dolce a inséré des allusions au *Bacchus et Ariane* de Titien¹⁴⁷. Dans la traduction de Dolce, l'*ekphrasis* de Catulle devient la représentation par Titien d'une *ekphrasis*. Ce procédé s'appuie sur une pensée « en spirale » qui nous échappe aujourd'hui. Faisant allusion à cette maîtrise artistique, Dolce, dans son texte dédicatoire, invite le lecteur à décider par lui-même qui a gagné le *paragone* : le poète, qui représente avec sa plume les états d'âme des personnages de la peinture, ou bien le peintre, qui fait de même avec son pinceau¹⁴⁸. L'attrait de cette formulation réside bien sûr dans le fait que nous trouvons là deux auteurs : Catulle et lui-même. Mais Titien est le destinataire et cet écrit est aussi dédié à son ami.

Le procédé de Dolce relève d'une forme de réception qui peut être considérée comme caractéristique d'une collection de peintures de *studiolo*. Elle consiste en la compréhension active du processus de transformation de l'image en texte et du texte en image, comme de l'intérêt porté aux différentes formes de *media* qui sont spécifiques aux genres. Dans un *studiolo*, il était habituel de manipuler des livres afin d'acquérir des connaissances sur des objets de la collection. Et dans le *studiolo* d'Alphonse d'Este cette manipulation en vient à permettre de considérer la relation du peintre avec les textes ainsi que l'efficacité picturale permise par celle-ci. C'est cela que faisait le duc de Ferrare : lorsque sa sœur Isabelle s'informa de l'endroit où se trouvait à Ferrare son exemplaire des *Eikones* de Philostrate le Jeune, Equicola lui répondit qu'il avait vu le livre « dans le *studiolo* et dans les mains du duc »¹⁴⁹.

Notes

Cet article a déjà paru en allemand sous le titre : « *Diletto dei sensi und diletto dell'intelletto*. Bellinis und Tizians *Bacchanalien* für Alfonso d'Este in ihrem Rezeptionskontext », *Städte Jahrbuch, Sonderdruck, Neue Folge Band*, 18, 2001. Il est ici reproduit sans modifications. Les données nouvelles de la recherche récente n'ont pu être prises en compte. La traduction est due à Dimitri Lorrain, qui a aussi traduit les citations, sauf autre mention.

1. Johann Wolfgang Goethe, cité par J. P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Ch. MICHEL (éd.), Frankfurt am Main, 1999, p. 615 (6 mai 1827).
2. Cité d'après J. ANDERSON, « The Provenance of Bellini *Feast of the Gods* and a New/Old Interpretation », dans *Titian 500*, J. MANCA (éd.), (*Studies in the History of Art*, 45), Washington, 1993, p. 265-287, et spécialement p. 283, qui a attiré l'attention sur cette ancienne description de l'œuvre. Anderson ne précise pas la date de la lettre.
3. De la foisonnante littérature sur ce thème, nous pouvons citer le texte (il est vrai assez abstrait) de G. BOEHM, « Was heisst : Interpretation ? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems », dans *Kunstgeschichte – aber wie ? Zehn Themen und Beispiele*, Cl. FRUH (éd.), Berlin, 1989, p. 13-26.
4. Voir à ce propos le texte fondamental de L. B. ALBERTI, *La Peinture*, livre III, Th. GOLSENNE et B. PRÉVOST (éd.), revue par Y. HERSANT, Paris, 2004, p. 176-205 et 259-269. De l'abondante littérature sur le sujet, nous pouvons nommer J. M. GREENSTEIN, *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago, 1992.
5. Voir par exemple Ed. WIND, *Bellini's Feast of the Gods : A Study in Venetian Humanism*, Cambridge (MA), 1948, p. 30 : « the ass, wide-eyed and with distended nostrils, is about to sneeze ». Norbert Huse propose une autre interprétation : « L'œuvre a été peinte pour les initiés qui connaissent l'histoire et peuvent apprécier cette esthétique basée sur l'absence de piquant » (*Studien zu Giovanni Bellini*, Berlin, 1972, p. 102).
6. S. KOFMANN, *Die Melancholie der Kunst*, P. ENGELMANN (éd.), Wien, 1988, p. 21.
7. Sur cette conception de la recherche sur la réception, voir Kl. W. HEMPFER, *Diskrepante*

Lektüren : Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation, Stuttgart, 1987, p. 17 et suiv.

8. Sur ce point, voir notre partie suivante : « Le camerino comme *studiolo* ».

9. HEMPFER, *op. cit.* note 7, p. 9 et 17 et suiv.

10. *Ibid.*, voir le sous-titre.

11. Annibale Roncaglia qualifie la pièce de « primo camerino d'alabastro » à l'occasion du transport de la peinture. Voir, pour une citation intégrale du texte, D. GOODGAL, « The Camerino of Alfonso I d'Este », *Art History*, I, 1978, p. 162-190, et spécialement p. 173 et suiv. Alphonse lui-même parle d'un « camerino » dans sa correspondance, alors qu'un envoyé du duc dénommé Jacomo delli Thebaldi parle d'un « studio » dans une lettre de 1518. Voir pour cela GOODGAL, *ibid.*, p. 167 et suiv. Vasari qualifie la pièce de « stanzino, o vero studio » (G. VASARI, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, G. MILANESI [éd.], VI, Florence, 1881, p. 474).

12. La première hypothèse est avancée par Ch. HOPE, « The Camerini d'Alabastro of Alfonso d'Este I+II », *The Burlington Magazine*, 113, 1971, p. 641-650 et 712-721. La deuxième, après une étude générale des documents, par GOODGAL, *op. cit.* note 11. En s'appuyant sur G. CAVALLI-BJÖRCKMAN, « Camerino d'Alabastro. A Renaissance Room in Ferrara », *National Museum Bulletin*, II, 1987, p. 69-90, Hope a repris en la modifiant légèrement son ancienne reconstruction dans « The Camerino d'Alabastro. A Reconsideration of the Evidence », dans *Bacchanals by Titian and Rubens*, actes coll. (Stockholm, 1987), G. CAVALLI-BJÖRCKMAN (éd.), Stockholm, 1987, p. 25-42. Par contre, Peter Humphrey, en étudiant de nouveaux documents, s'est prononcé en faveur de la thèse de Goodgal (P. HUMPHREY, *Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara*, cat. expo [Ferrara, Galleria d'arte moderna e contemporanea; New York, The Metropolitan museum of art; Los Angeles, The J. Paul Getty, 1998-1999], A. BAYER (éd.), New York, 1998, p. 36). Nous ne nous intéresserons pas ici à la localisation exacte de la pièce. Seul compte pour nous le fait que toutes les reconstructions établissent le fait que le camerino et le studio di Marmo se joignent.

13. Voir sur ce point GOODGAL, *op. cit.* note 11, p. 165 et suiv. Voir aussi l'étude W. S. SHEARD, « Antonio Lombardo's Reliefs for Alfonso d'Este's 'Studio di Marmi'. Their Significance and Impact on Titian », dans *Titian 500*, *op. cit.* note 2, p. 315-357.

14. Voir sur ce point A. MEZZETTI, « Le Storie di Enea del Dosso nel camerino d'Alabastro di Alfonso I d'Este », *Paragone*, 9, 1965, 189, p. 71-84 ; F. GIBBONS, *Dosso and Battista Dossi. Court Painters at Ferrara*, Princeton, 1968, p. 167 et suiv. ; voir le texte de P. HUMPHREY dans *Dosso Dossi...*, *op. cit.* note 12, p. 147-153 ; mais aussi avant tout K. CHRISTIANSEN, « Dosso Dossi's Aeneas Frieze for Alfonso d'Este's Camerino », *Apollo*, 151, 2000, p. 36-45 (comprenant d'excellentes reproductions).

15. La littérature sur le cycle des Bacchanales est volumineuse. Il nous faut nommer WIND, *op. cit.* note 5 ; J. WALKER, *Bellini and Titian at Ferrara*, New York, 1956 ; E. BATTISTI, « Mitologie per Alfonso d'Este », dans *Rinascimento e Barocco*, Turin, 1960, p. 112-145 ; C. GOULD, *The Studio of Alfonso d'Este and Titian's « Bacchus and Ariadne » : a Re-Examination of the Chronology of the Bacchanals and of the Evolution of One of Them*, London, 1969 ; HOPE, *op. cit.* note 12 ; Ph. FEHL, « The Worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's Bacchanals for Alfonso d'Este », *Studies in the History of Art*, 6, 1974, p. 37-95 ; H. E. WETHEY, *The Paintings of Titian, Bd 3: The Mythological and Historical Paintings*, London, 1975, p. 143-153 ; GOODGAL, *op. cit.* note 11 ; M. MAREK, *Ekphrasis und Herrscherallégorie. Antike Bildschreibungen bei Tizian und Leonardo*, Worms, 1985 ; les différentes contributions des actes du colloque *Bacchanals by Titian and Rubens*, *op. cit.* note 12 ; D. ROSAND, « Ekphrasis and the Generation of Images », *Arion*, 1990, p. 61-105 ; Ph. FEHL, *Decorum and Wit. The Poetry of Venetian Painting. Essays in the History of the Classical Tradition*, Vienne, 1992, p. 46-87 ; A. EMMERLING-SKALA, *Bacchus in der Renaissance*, Hildesheim, 1994, vol. I, p. 638-715 ; R. GOFFEN, *Titian's Women*, New Haven, 1997, p. 107-126. L'ancienne thèse de Wind, selon laquelle *Le Festin des dieux* avait été originairement conçu pour Isabelle d'Este, peut maintenant être considérée comme dépassée. Mais la question reste de savoir si le studiolo était déjà amé-

nagé en 1514 ou si la peinture avait été conservée entre-temps à un autre endroit.

16. « Al Signor Duca piace che resté qui octo di : La causa e la pictura di una camera nella quale vanno sei fabule o vero hystorie. Io ho trovate & datele in scritto ». Cité d'après P. HOLBERTON, « The Choice of Texts for the Camerino Pictures », dans G. CAVALLI-BJÖRKMAN (éd.), *Bacchanals by Titian and Rubens*, *op. cit.* note 12, p. 57-66, et spécialement p. 65, note 32, où sont opérées de légères corrections à la publication de la lettre. Notre traduction s'appuie sur la publication de EMMERLING-SKALA (*op. cit.* note 15).

17. Voir sur ce point E. VERHEYEN, *The Paintings in the « Studiolo » of Isabella d'Este at Mantua*, New York, 1971, p. 41-43, ainsi que le cat. expo « *La prima donna del mondo* ». *Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1994), Vienne, 1994, p. 221-227 (comprenant d'autres textes sur le sujet). Sur la pratique de la commande d'œuvre, voir H. GLASSER, *Artist's Contracts of the Early Renaissance*, New York, 1977 : à propos de la commande faite au Pérugin, voir p. 113 et suiv.

18. Otto Pächt a étudié cette formulation d'Ernst H. Gombrich et ses implications méthodologiques dans « Methodisches zur kunsthistorischen Praxis », dans *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, Ausgewählte Schriften*, J. OBERHAIDACHER (éd.), Munich, 1997, p. 187-323, et spécialement p. 236.

19. Fra Bartolommeo fournit seulement un dessin (Galerie des Offices, Inv. 1269E), qui représente des *putti* jouant devant la statue de Vénus.

20. Voir sur ce point HOPE, *op. cit.* note 12, p. 712 ; J. SHEARMAN, « Alfonso d'Este's Camerino », dans *Il se rendit en Italie. Études offertes à André Chastel*, Rome, 1987, p. 209-230 ; EMMERLING-SKALA, *op. cit.* note 15, p. 643 et suiv. L'esquisse de Raphaël a été reproduite dans une aquarelle publiée par Conrad Martin Metz.

21. Voir sur ce point HOLBERTON, *op. cit.* note 16, p. 60 ; EMMERLING-SKALA, *op. cit.* note 15, p. 657 et suiv. et surtout A. BAYER, « Dosso's Public. The Este Court at Ferrara », dans *Dosso Dossi*, *op. cit.* note 12, p. 27-54, et spécialement p. 33-36 à propos de la difficile détermination

de son sujet et des vaines tentatives pour l'identifier. Roncaglia décrit l'œuvre en 1596 comme « con figure d'huomeni et di donne ». VASARI (*op. cit.* note 11, VII, p. 433) la mentionne comme : « ed in una grotta Vulcano con due fabbri alla fucina ». A. BALLARIN, l'auteur de l'étude *Dosso Dossi. La Pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I* (Cittadella Padova, 1995), veut reconnaître dans une peinture de Dossi qui montre l'arrivée de Bacchus à Naxos (et se trouve au musée du Prince de Galles de Bombay) l'œuvre destinée au camerino (sur ce point, voir St. SABIN, « Bacchus in Bombay », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26 février 2000, p. 45). Mais le format de cette peinture (129 x 167 cm) est manifestement plus petit que celui des Bacchanales. De plus, le fait que l'arrivée du dieu à Naxos ne peut avoir été représentée une seconde fois (et d'une manière très ressemblante à l'œuvre du camerino) rend caduque cette identification. À cela vient s'ajouter un autre élément : il manque à l'image de Bombay les animaux et les armes qui ont été expressément mentionnés dans les inventaires de la collection Aldobrandini réalisés en 1606 et 1623. Il faut plutôt tenir cette œuvre comme une paraphrase du *Bacchus et Ariane* de Titien. Mais il nous faut attendre la prochaine publication sur le sujet de Alessandro Ballarin pour une discussion plus approfondie.

22. Toutes ces citations sont tirées de W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin, 1977, p. 120 et 224, note 522. Les lettres datent du 15 septembre 1502, du 22 novembre 1502 et du 12 février 1505. À propos de la signification du *paragone* dans le cas de la collection d'Isabelle d'Este comme dans celui des collections du début de la modernité, voir Kl. MINGES, *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster, 1998, p. 53-58.

23. VASARI, *op. cit.* note 11, VII, p. 533 : « [Alfonso di Ferrara] volle che vi fussero anco delle pitture di mano di Gian Bellino ». Deux exemples intéressants de ce type de souhait sont donnés par K. BURKE, *La Renaissance en Italie : art, culture, société*, trad. fr. P. WOTLING, Paris, 1991, p. 119-134. Frédéric Gonzague commanda ainsi en 1524 à Sebastiano del

Piombo une œuvre qu'il appréciait – à ceci près qu'il ne voulait pas de « cose di sancti ». Quelques années plus tard, ce même Frédéric Gonzague commanda à Michel-Ange une œuvre du même genre (voir J. SHEARMAN, *Mannerism*, Londres, 1967, p. 49-57).

24. Titien, *L'Offrande à Vénus*, 1518-1519, huile sur toile, 172 x 175 cm, Madrid, musée du Prado. La coïncidence temporelle entre la commande à Titien et la première exposition de *L'Assomption de la Vierge* n'est sans doute pas un hasard. Dolce décrit de quelle manière les contemporains de cette œuvre monumentale l'ont considérée comme hors du commun, et il considère qu'elle marque le début de la « maniera nuova » à Venise (L. DOLCE, *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, trad. fr. N. BAUER, Paris, 1996, p. 98 et suiv.).

25. Titien, *Bacchus et Ariane*, 1520-1523, huile sur toile, 175 x 190 cm, Londres, The National Gallery.

26. Titien, *La Bacchanale des Andriens*, 1523-1525, huile sur toile, 175 x 193 cm, Madrid, musée du Prado. Il n'existe aucun document de la commande faite à Titien, mais à la même époque deux versements lui ont été faits pour l'achat de pigment outremer, dont il avait sans doute besoin pour sa retouche du fond du *Festin des dieux* de Bellini. D'après WALKER (*op. cit.* note 15, p. 46, n. 71), un pigment aussi précieux que l'outremer (et qui a d'ailleurs été noté séparément sur les registres) a été utilisé sur place, comme c'est le cas habituellement. Sur ce point, voir aussi M. BAXANDALL, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Francfort, 1987, p. 20-24 ; L. JARDINE, *Der Glanz der Renaissance. Ein Zeitalter wird entdeckt*, Munich, 1999, p. 29 et suiv.

27. Dans la *Vita* de Titien (VASARI, *op. cit.* note 11, VII, p. 433 et suiv.), Vasari ne mentionne pas *Bacchus et Ariane*. Nous supposons que Vasari le fait intentionnellement, afin de ne pas avoir à reconnaître ce type de *storia*, comme il ne l'a, de manière manifeste, pas reconnu dans le cas de *L'Assomption de la Vierge*. Voir sur ce point V. VON ROSEN, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten-Berlin-Zürich, 2001, chap. I. Deux

visites de Vasari à Ferrare sont attestées, la première en 1540, la seconde à l'automne 1541 (voir P. RUBIN, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven, 1995, p. II et 369).

28. Ainsi nous ne nous fondons pas sur la reconstruction pourtant convaincante de GOODGAL (*op. cit.* note 11, p. 172) qui s'appuie sur la description de Roncaglia et sur l'étude de la propagation de la lumière dans la pièce. La reconstruction de B. L. BROWN (« On the Camerino, dans *Bacchanals*, *op. cit.* note 12) (fig. 4), qui s'appuie sur la frise de Dossi et sur les reliefs, est plus proche de la localisation originale de la pièce.

29. L'étude d'HOLBERTON (*op. cit.* note 16) constitue une exception.

30. Voir ici LIEBENWEIN, *op. cit.* note 22 ; *id.*, « Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlungen », dans *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, H. BECK et P. C. BOL (éd.), Berlin, 1982, p. 461-505, et spécialement le chapitre sur la Renaissance dans « Sammlungarchitektur und Sammlungstheorie », dans *ibid.*, p. 463-481 ; H. FROSIEN-LEINZ, « Das Studiolo und seine Ausstattung », dans *Natur und Antike in der Renaissance*, cat. expo (Francfort, Liebieghaus-Museum alter Plastik, 1985-1986), Francfort-am-Main, 1985, p. 258-281 ; MINGES, *op. cit.* note 22, p. 25-50 ; voir aussi L. CHELES, *The Studiolo of Urbino. An Iconographic Investigation*, Wiesbaden, 1986. Aucune de ces contributions ne s'intéresse de près au camerino de Ferrare, qui selon LIEBENWEIN (*op. cit.* note 22, p. 167, n. 12) ne contribua pas à l'évolution que connaît ce type de pièce.

31. D'après la reconstruction de Goodgal les dimensions du camerino sont de 6,16 x 4,42 m. D'après celle de Hope, elles sont à peu près de 7,30 x 3,25 m.

32. GOODGAL, *op. cit.* note 11, p. 165.

33. Les sources concernant les autres studioli de la famille ne sont malheureusement pas assez explicites pour situer Alphonse dans une tradition esthétique définie. Le studiolo de Lionello d'Este (qui a régné de 1441 à 1450) à Belfiore (à la limite nord de Ferrare) devait être magnifique, ce dont témoigne par elle seule la décoration datant du XVI^e siècle. Une importance particulière a dû être donnée à la collection de peintures.

Si le peintre Cosmè Tura portait le titre significatif de « Depintore del studio », les frères Lionello et Borso d'Este ont aussi acquis une œuvre de Rogier van der Weyden (voir LIEBENWEIN, *op. cit.* note 22, p. 62-65, ainsi que différentes contributions dans *Le muse e il principe. Arte di corte nel rinascimento padano*, cat. expo [Milan, musée Poldi Pezzoli], Modène, 1991 ; pour l'ornement pictural voir K. CONRADI, *Malerei am Hof der Este. Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti*, Hildesheim, 1997, p. 18-32).

34. À propos du studiolo d'Isabelle d'Este, il convient d'ajouter à la bibliographie donnée dans notre note 18 : C. M. BROWN et A. M. LORENZONI, « The Grotta of Isabella d'Este », *Gazette des Beaux-Arts*, 89, 1977, p. 154-171 ; S. FERINO-PADGEN, « Isabellas Studiolo and Grotta. Zur Geschichte und Ausstattung », dans *Isabella d'Este*, *op. cit.* note 17, p. 145-181 ; les deux pièces ont aussi été qualifiées de « camerini ».

35. C'est ce qu'écrit Frédéric Gonzague après une visite à son oncle en 1571 (cité par HOPE, *op. cit.* note 12, p. 649).

36. Des petits bronzes antiques et modernes se trouvaient aussi dans la grotta d'Isabelle d'Este (voir FROSIEN-LEINZ et les autres contributions dans *Natur und Antike*, *op. cit.* note 30).

37. V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Cité du Vatican, 1936, p. 53 et suiv. ; GOODGAL, *op. cit.* note 11, p. 175 ; C. VON CHLEDOWSKI, *Der Hof von Ferrara*, Berlin, 1921, p. 508. Goodgal a aussi attiré l'attention sur des fragments de sarcophages dionysiaques représentant des bacchantes santes et se trouvant dans la galerie Estense à Modène.

38. *Ibid.*, p. 508.

39. VASARI, *op. cit.* note 11, VII, p. 434 et suiv., mentionne le « Denier de César ». Le contexte de la phrase rend vraisemblable le fait que celui-ci se situe dans le camerino. Pourtant Hope met en avant des documents qui renforcent sa thèse selon laquelle il se situe dans une pièce voisine (*op. cit.* note 12, p. 38 et suiv.). L'argument souvent avancé, selon lequel les *Bacchanales* et le *Denier de César* ne peuvent se trouver dans la même pièce du fait de leurs thématiques différentes, n'est pas concluant au regard des exigences dont

relèvent de telles collections. Voir aussi FEHL, *op. cit.* note 15, p. 49 et suiv. Pour cette œuvre, voir WETHEY, *The Paintings of Titian. I. The Religious Paintings*, London, 1975, n° 147, p. 163 et suiv. (huile sur bois, 75 x 56 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen).

40. À propos du contenu d'une collection à cette époque, voir, en complément à la bibliographie donnée note 31, R. VON BUSCH, *Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts*, Tübingen, 1973; KR. POMIAN, « Sammlungen – eine historische Typologie », dans *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, actes coll. (Berlin, 1990), A. GROTE (éd.), Opladen, 1994, p. 107-126. Voir aussi les différentes contributions dans ce recueil. Les objets sacrés sont mentionnés dans les studioli du palazzo Medici.

41. LIEBENWEIN, *op. cit.* note 30, p. 478, et *op. cit.* note 22, p. 121 et suiv. Les inventaires du studiolo d'Isabelle mentionnent la corne d'une licorne, une longue dent de poisson, des coquillages, des coraux, des pierres semi-précieuses non taillées.

42. Au contraire des petits tableaux se trouvant dans le studiolo des Médicis, dont les créateurs ne sont pas du tout mentionnés dans les inventaires. Voir LIEBENWEIN, *op. cit.* note 22, p. 81.

43. Sur ce point, voir notre note 150.

44. Voir les inscriptions de deux reliefs de Saint-Petersbourg : « A PARTV VIRG. / M.D. VIII. ALF. D / III. HOC SIBI OCII / ET QUIETVS / ERGO COND. » et « HIC NVNQUA' / MINVS SOLVS / QVAM CVM SOLVS ALF. D. ». La dernière inscription fait référence à la seconde partie d'une phrase de Scipion l'Africain dans le *De Officiis* (3,1) de Cicéron : « Jamais il n'était moins en repos que lorsqu'il était au repos, ni moins seul que lorsqu'il était tout seul » (« numquam se minus otiosum esse, quam cum otiosus, nec minus solum, quam cum solus esset ») (CICÉRON, *Les Devoirs*, vol. II., trad. fr. M. TESTARD, Paris, 1970, p. 70). Sur le relief d'une dalle se trouvant au Liechtenstein est inscrite la maxime paradoxale de Sénèque tirée des *Epistolae morales ad Lucilium* : « ET QUIESCENTI / AGENDVM EST / ET AGENTI QVI E / QVENDVM ALF.D.III. » (que Sheard traduit ainsi : « he who is indolent should work, and he who work should take rest »). Pour l'ensem-

ble des références, voir SHEARD, *op. cit.* note 13, p. 325 et suiv.

45. Sur l'histoire du studiolo, comme sur la manière dont on a pu reconstituer sa réalité par des témoignages littéraires et plastiques, voir LIEBENWEIN, *op. cit.* note 22, p. 44 et suiv. Un manuscrit authentique du *De viris illustribus* de Pétrarque se trouvant à la Hessischen Landes und Hochschulbibliothek de Darmstadt comprend une miniature représentant le poète dans un studiolo. Dans ce studiolo se trouvent des livres, ainsi qu'une chaire, un pupitre et une armoire ; quant à la relation du poète à la nature, elle est représentée dans cette miniature par une fenêtre ouverte.

46. LIEBENWEIN, *op. cit.* note 30, p. 478 et *id.*, *op. cit.* note 22, p. 127 ; MAREK, *op. cit.* note 15, p. 59.

47. À propos de Ferrara comme ville importante pour la musique renaissante, voir L. LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara. 1400-1505. The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*, Oxford, 1984 ; I. FENLON, « Gender and Generation : Patterns of Music Patronage Among the Este, 1471-1539 », dans *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598*, M. PADE (éd.), actes coll. (Copenhague, 1987), Copenhague, 1990, p. 213-232. À propos de la signification de la musique dans le cas de la *recreazione* d'Alphonse, voir P. GIOVIO, *La vita di Alfonso da Este Duca di Ferrara*, Florence, 1553, p. 17. Voir aussi HOLBERTON, *op. cit.* note 16, p. 58. L'intérêt porté à la musique dans le cadre du studiolo, que ce soit à Ferrare ou ailleurs, se retrouve dans l'ornement de la marqueterie du studiolo de Frédéric de Montefeltre au palais Ducal d'Urbino : dans cet ornement sont représentés différents instruments posés sur des bancs. En général, ce développement de la musique a eu des conséquences sur la disparition du studiolo et sur la naissance des galeries. Voir sur ce point LIEBENWEIN, *op. cit.* note 22, p. 144 et suiv., ainsi que G. OLMI, « Die Sammlung. Nutzbarmachung und Funktion », dans *Macrocosmos in Microcosmo*, *op. cit.* note 40, p. 169-189, et spécialement 174 et suiv. À propos de la naissance de la galerie, voir W. PRINZ, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin, 1970.

48. VON ROSEN, *op. cit.* note 27, chap. 3 (voir la bibliographie indiquée dans cet ouvrage).

49. Ces discussions inspirèrent l'Arioste dans le cadre du remaniement de son texte. Le plus ancien et le plus tangible signe de ces discussions est l'*Apologia contra i detrattori dell'Ariosto* de Dolce (1535). Ce type de discussion perdura pendant tout le siècle, et le titre de cet ouvrage montre d'ailleurs que les discussions étaient plus anciennes. Voir HEMPFER, *op. cit.* note 7, spécialement p. 58 et suiv. Le cercle auquel s'adressait en premier lieu l'*Orlando Furioso* était notamment constitué par la cour d'Este et de Gonzague. Arioste créa les protagonistes de son *romanzo cavallaresco* à partir des ancêtres de la Maison d'Este et introduisit plusieurs passages encomiastiques en relation avec Alphonse d'Este (XVI, 2 et suiv. et XII, 3 et suiv.). Un autre exemple intéressant est la controverse entre Isabelle d'Este et Galeazzo Visconti à propos du texte ayant inspiré l'Arioste (*Orlando Innamorato* de Boiardo) (sur ce point, voir J. LAUTS, *Isabella d'Este, Fürstin der Renaissance, 1474-1539*, Hambourg, 1952, p. 219 et suiv.).

50. HOLBERTON, *op. cit.* note 16, p. 57 et suiv., qui comprend des documents d'époque.

51. POMIAN, *op. cit.* note 40, p. 110 et suiv.

52. Des objets qui se situent entre ces deux types, comme les gemmes, sont d'ailleurs mentionnés.

53. W. KEMP, « Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität », dans *Texte zur Kunst* I, 1991, p. 89 et suiv., et spécialement la partie « Der geplante und der wilde Kontext », p. 96 et suiv. Voir du même auteur : *Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst einen Vorhang zu lüften*, Francfort, 1992, spécialement p. 20.

54. Nous pouvons supposer qu'Alphonse, qui devient duc de Ferrare en 1505, a commencé à constituer sa collection avant cette date. *Le Festin des dieux* de Bellini a aussi sans doute été achevé avant l'arrangement final du camerino.

55. Sur ce point, les deux grandes tendances de la recherche peuvent être représentées par les positions de M. MAREK (*op. cit.* note 15) d'un côté et de Ch. HOPE (*op. cit.* note 12) de l'autre. La première postule un « programme complexe » de nature allégorique, qui a pour contenu « la relation qu'entretient l'amour et la paix avec l'élément guerrier ». Dans cette relation Bacchus fait fonction de clé et de figure d'identification

avec Alphonse. Ainsi Michaela Marek lit-elle le cycle comme une « allégorie de la souveraineté légitime d'Alphonse » (p. 42, 62, 68), ce qu'elle explique ainsi : « On ne peut s'attendre au fait qu'un cycle de peintures aussi coûteux n'aie qu'une fonction décorative, d'autant plus qu'il se situe dans le studiolo d'un souverain. La planification particulièrement réfléchie [...] [trahit] le fait que le programme avait un sens allégorique oublié » (p. 62). C'est justement cet horizon d'attente, selon lequel un cycle, est soit décoratif et donc sans contenu, soit discursivement constitué, qui rend l'interprétation de Marek problématique. Selon elle, la représentation d'un moment de l'action qu'est l'œuvre doit expressément relever d'un contenu discursif. Ce type d'interprétation est aussi celui de WIND (*op. cit.* note 5, p. 60 et suiv.) qui voulait voir dans le programme l'incarnation des trois degrés de l'Amour, ainsi que de W. J. HOFMANN en ce qui concerne le *Bacchus et Ariane* du Titien (voir sur ce point notre note 144). Au contraire de ce type d'interprétation, Hope écrit : « The history of the project does not suggest that Alfonso had any elaborate iconographic program in mind. This is as one would expect, since unlike his sister Isabella he was in no sense an intellectual; the subject-matter of his pictures was certainly less obviously erudite than others » (*op. cit.* note 12, p. 718). Alors que Hope arrive à une conclusion diamétralement opposée à celle de Marek, ses présupposés, selon lesquels soit un programme est « erudite » et le commanditaire un « intellectuel », soit l'inverse, sont identiques. Quant à lui, Andreas Emmerling-Skala adopte une position intermédiaire et considère le programme comme contraignant et mythographique. Ainsi peut-il rendre plausible son hypothèse, selon laquelle Vénus, Bacchus et leur fils Priape sont présents dans la peinture, tandis que le thème général relève selon lui de la thématique du festin (p. 701-715 et suiv.).

56. Sperone Speroni (1500-1588) établit la différence entre ces deux facettes du *diletto* dans son *Trattatello dei Sensi* et dans son traité (trop peu connu) sur le *paragone*, *Discorso in lode della pittura* (voir S. SPERONI, *Opere*, Venise, 1740, vol. 5, p. 399 et suiv. et vol. 4, p. 441-446,

et spécialement p. 445). Cette différence vient de la *Summa* de Thomas d'Aquin et se retrouve aussi dans les écrits de Paleotti et de Romano Alberti (voir P. BARROCHI (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. 1, Bari, 1960, p. 216 et suiv.). Holberton utilise la formulation « intellectual delight » pour décrire l'attitude de réception en ce qui concerne le studiolo (*op. cit.* note 16, p. 58), mais cette formulation ne s'appuie pas sur les notions utilisées à l'époque.

57. Giovanni Bellini, *Le Festin des dieux*, 1514, huile sur toile, 170 x 188 cm, Washington, National Gallery of Art, Widener Collection. En ce qui concerne cette peinture, en plus de la bibliographie indiquée dans notre note 16, voir G. ROBERTSON, *Giovanni Bellini*, Oxford, 1968, p. 133-151 ; R. GOFFEN, *Giovanni Bellini*, New Haven, 1989, p. 239-251 ; HUSE, *op. cit.* note 5, p. 102-104. Voir aussi A. COLANTUONO (« *Dies Alcyoniae*. The invention of Bellini's *Feast of the Gods* », *Art Bulletin*, 73, 1991, p. 237-256) qui propose une nouvelle interprétation de l'œuvre selon laquelle la reproduction picturale du Bacchus enfant constitue un *tertium comparationis*. Colantuono voit dans l'œuvre une « unmistakable reference » au jour du solstice d'hiver, au cours duquel, d'après les *Saturnalia* de Macrobe, Bacchus se manifestait sous cette forme (p. 245). Sur cette hypothèse il construit une interprétation « néo-aristotélécienne » (comme il l'appelle), selon laquelle « certain creatures are particularly prone to love, procreative activity, or fertility at the time of the winter solstice » (p. 250). Comme Jaynie Anderson l'a avancé de manière critique, cette interprétation est infondée puisque les fruits et les habits légers des figures féminines ne peuvent relever d'une scène hivernale – le minuscule martin-pêcheur (dont l'autre nom est « alcyon ») au premier plan de l'image ne venant pas contredire cette critique.

58. Voir sur ce point l'introduction de la nouvelle édition du texte qu'a réalisée N. HOLZBERG dans PUBLIUS OVIDIUS NASO, *Fasti/Festkalender*, N. HOLZBERG (éd.), Darmstadt, 1995, p. 347 et suiv.

59. OVIDE, *Les Fastes*, vol. I, trad. fr. R. SCHILLING, Paris, 1992, livre I, v. 431-432, p. 16-17 : « gaudet et a pedibus tracto velamine vota / ad sua felici coeperat ire via ».

60. C'est avec cet éclaircissement que commence la description du festin des dieux aux vers 391 et suivants : « L'ânon de son côté est sacrifié au gardien ithyphallique des champs [c'est-à-dire Priape] ; la raison en est, certes, inconvenante, mais conforme à la nature du dieu » (« caeditur et rigido custodi ruris asellus ; / causa pudenda quidem, sed tamen apta deo. ») (*Les Fastes*, vol. 1, *op. cit.* note 59, livre I, p.15).

61. J. ANDERSON (dont nous parlerons plus loin) et P. HOLBERTON (« *The Pastorale or Fête champêtre in the Early Sixteenth Century* », dans *Titian 500*, *op. cit.* note 2, p. 245-262 et spécialement p. 252 et suiv.) considèrent les choses autrement. Paul Holberton voudrait inscrire l'œuvre dans la tradition de représentation picturale des pastorales, ou plutôt des fêtes champêtres. Mais la présence dans l'œuvre des dieux olympiens et la faible importance de la musique (deux points qu'Holberton a relevés) infirment cette interprétation.

62. Cité d'après A. VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modène, 1883, p. 113.

63. VASARI, *op. cit.* note 11, VII, p. 433. La description qu'il donne de la peinture comprend quelques erreurs sans doute dues au flou des souvenirs : ainsi la « figure artistique » qui est selon lui la plus attirante (« tutto ignudo e molto bello ») n'est pas le Silène, mais un Satyre, qui ne chevauche pas un âne. De plus il a été mal informé sur les raisons qui ont poussé Titien à retoucher le fond de la peinture.

64. Le fait que Roncaglia ne se soit intéressé à aucune détermination précise du sujet a son importance. Sa description sert à la reconnaissance de la peinture, ce qu'elle permet surtout par la mention du « putтино ».

65. C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte, ouuero le uitè degli illustri pittori ueneti e dello stato*, (Venise, 1648), D. VON HADELN (éd.), Berlin, 1914, vol. I, p. 74 et 158. Il qualifie la peinture de bacchanale. De plus, le fait qu'il reprenne les erreurs de Vasari prouve qu'il n'a jamais vu la peinture.

66. OVIDE, *Les Fastes*, vol. I, *op. cit.* note 59, livre I, v. 393-400 : « Festa corymbiferi celebrabas, Graecia, Bacchi, / Tertia quae solito tempore bruma refert. / Di quoque cultores in idem uenerer Lyaei / et quicumque iocis non alienus erat, / Panes et in Uenerem saty-

rorum prona iuuentus / Quaeque colunt
 amnes solaque rura deae. / Uenerat et senior
 pando Silenus asello, / Quique ruber pau-
 das inguine terret aues ». Priape porte le sur-
 nom de « rouge » parce sa statue de culte était
 peinte en rouge.

67. WALKER, *op. cit.* note 15, p. 16. Giovanni
 de Rossi identifie le couple à côté de la
 coupe de fruits comme étant Pluton et
 Proserpine. À propos des identifications de
 Walker, voir Holberton (*op. cit.* note 16,
 p. 255), ainsi que mon objection contre l'in-
 terprétation qui reconnaît Sylvain dans la
 figure adossée au tonneau (voir plus loin
 notre note 71).

68. Note de Robert Schilling dans sa traduc-
 tion des *Fastes* : « Pan, à qui le pin est con-
 sacré » (*Les Fastes*, vol. I., *op. cit.* note 59, p. 108).

69. *Ibid.*, livre I, p. 16, v. 401-414 : « Dulcia qui
 dignum nemus in conuiuia nacti / Gramine
 uestitis accubueret toris. / Vina dabat Liber,
 tulerat sibi quisque coronam, / Miscendas
 large riuus agebat aquas. / Naides effusis
 aliae sine pectinis usu, / Pars aderant positis
 arte manaque comis. / Illa super suras tuni-
 cam collecta ministrat, / Altera dissuto pec-
 tus aperta sinu ; / Exerit haec umerum,
 uestem trahit illa per herbas, / Impediunt
 teneros uincula nulla pedes. / Hinc aliae
 satyris incendia mitia praebent, / Pars tibi
 qui pinu tempora nexa geris ; / Te quoque,
 inextinctae Silene libidinis, urunt : / Nequitia
 est quae te non sinit esse senem ». FEHL,
op. cit. note 15, p. 81, propose comme modèle
 textuel l'histoire de Priape et de Lotis dans
 l'*Ouidio Metamorphoseos vulgare* (1497) de
 Giovanni dei Bonsignori qui reprend le texte
 d'Ovide en y ajoutant une exégèse chré-
 tienne et morale. Le projet de Titen ne peut
 avoir relevé d'une formulation limitée du
 mythe des *Métamorphoses* qui ne propose
 aucune prise en compte du festin des dieux
 (voir sur ce point HOLBERTON, *op. cit.* note 16,
 p. 253 et suiv.).

70. La figure identifiée par John Walker
 comme étant Sylvain pourrait être Pan « à la
 couronne de sapin » mentionné par Ovide.
 Le regard que porte cette figure sur Lotis est
 manifestement « voluptueux ».

71. Voir sur ce point J. AYERS, « The Early
 China Trade », dans *The Origins of Museums*,
 O. IMPEY et A. MAC GREGOR (éd.), Oxford,

1985, p. 259-266, et spécialement p. 61 et suiv. ;
 A. I. SPRIGGS, « Oriental Procelain in Western
 Paintings, 1450-1700 », dans *Transactions of the
 Oriental Ceramic Society*, 36, 1964-1966, p. 73-87,
 et spécialement p. 74 : « Three blue and white
 bowls are shown, and their scrolling decora-
 tions are those of fifteenth century Chinese
 porcelain. The bowls seem to be relatively
 enlarged in the painting ». Sur les routes
 commerciales vers Venise, voir W. HEYD,
Geschichte des Levantehandels im Mittelalter,
 vol. II., Stuttgart, 1879, p. 680-682.

72. Cité d'après ANDERSON, *op. cit.* note 2,
 p. 283.

73. *Ibid.*, p. 284.

74. *Ibid.*, et spécialement p. 274 et suiv.
 Nous pouvons suivre son argumentation
 selon laquelle l'histoire de Priape et Lotis
 ne peut constituer le thème de l'œuvre (« the
 rape is essentially a trivial subject, incom-
 patible with the grandeur and significance
 of the other five subjects » [p. 275]).

75. Mis à part une pomme, dans laquelle un
putto mord dans *L'offrande à Vénus*.

76. Sur l'illustration de cet adage, voir
 K. RENGER, « Sine Cerere et Baccho friget
 Venus », *Gentse Bijdragen tot de Kunstge-
 schiedenis*, 24, 1976-1978, p. 190-203 ; D. KOCKS,
 « Sine Cerere et Libero friget Venus : Zu einem
 manieristischen Bildthema, seiner erfolg-
 reichsten kompositionellen fassung und
 deren Rezeption bis in das 18. Jahrhundert »,
Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen,
 24, 1979, p. 113-132.

77. ANDERSON, *op. cit.* note 2, p. 280 : « From
 the early quattrocento the d'Este family ruled
 Ferrara and their dominions by an enlight-
 ened agricultural policy. By draining the
 marshes and by other policies, they brought
 peace and prosperity to the d'Este dominions,
 known as the granary and fruit bowl of Italy.
 Bellini's crude rustic rite celebrated two great
 agrarian gods, Liber and Ceres, [...] for these
 deities had brought agricultural fertility to
 Italy for the benefit of humanity, just as
 Alfonso and his ancestors had benefited
 Ferrara ». Les recherches sur les représenta-
 tions picturales de la famille d'Este se limi-
 tent à la régence de Borso d'Este (1450-1471)
 (voir par exemple l'étude de L. BURKHART,
 « Bildnisproduktion und Herrschaftswahr-
 nehmung am herzoglichen Hof von Ferrara »,

- Zeitschrift für Historische Forschung*, 25, 1998, p. 55-84 ; sur l'époque de la régence d'Ercole I, voir W. L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara. The style of Renaissance Despotism*, Princeton, 1973).
78. J. PLESTERS, « Examination of Giovanni Bellini's *Feast of the Gods* : A Summary and Interpretation of the Results », dans *Titian 500*, *op. cit.* note 2, p. 375-391. Titien en vint à choisir les tons de bleu les plus chers comme l'outremer et renonça à l'émail et à l'indigo. Voir aussi « *The Feast of the Gods* » : *Consevation, Examination, and Interpretation*, D. BULL et J. PLESTERS (éd.), *Studies in the History of Art*, 40, 1989, Washington, 1990 ; D. BULL, « The Feast of the Gods: *Consevation and Investigation* », dans *Titian 500*, *op. cit.* note 2, p. 367-373 ; A. BROWN, « The Pentimenti in *The Feast of the Gods* », dans *ibid.*, p. 289-299.
79. Voir VASARI, *op. cit.* note 11, I, p. 185, II, p. 568 et suiv. ; R. BORGHINI, *Il Riposo*, (Florence, 1584), fac-similé, Milan, 1967, p. 13.
80. La qualification par Vasari des matériaux comme « tagliente » (tranchant, coupant) et sa comparaison de cette *maniera* avec la manière de Dürer dans *La Fête du rosaire* est la conséquence de sa dévaluation générale de la peinture vénitienne et n'a pas besoin d'être plus amplement discutée.
81. Dosso Dossi avait déjà réalisé une première retouche du fond.
82. Titien reçut un versement séparé pour l'achat de ce pigment.
83. Voir A. GROTE, « Einführung », dans *Macrocosmos in Microcosmo*, *op. cit.* note 40, p. II-17 et spécialement p. II, ainsi que les travaux de K. POMIAN, A. MAC GREGOR et G. OLMI dans cet ouvrage, et surtout ceux de W. KEMP, « Kunst wird gesammelt », dans *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, W. BUSCH (éd.), Munich, 1987, vol. I, p. 185-204 ; et *id.*, *op. cit.* note 53, p. 38 et suiv. ; MINGES, *op. cit.* note 22, p. 39-41.
84. Ils se trouvaient certainement dans la collection d'Alphonse (voir GOODGAL, *op. cit.* note 11, p. 175).
85. Voir KEMP, « Kunst wird gesammelt », *op. cit.* note 83, p. 200 : « Les peintures représentent une historicité spécifique, [...] [et] elles ont une matérialité singulière. La couleur à l'huile était précieuse et permettait de produire une véritable somptuosité de l'œuvre, comme le dit J. BERGER. On pense alors à l'éclat chatoyant de la peinture du XVII^e siècle utilisant des matériaux nobles et précieux ». Kemp fait ici référence à J. BERGER, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek, 1974, p. 78-103.
86. Parmi tant d'exemples, nous pouvons nommer : QUINTILIEN, *Institutions Oratoires*, trad. fr. J. COUSIN, Paris, 1976, vol. VI, 2, 118, et spécialement IX, 2, 63 et 66 (« gaudet enim res varietate » ; « et ipsa novitate ac varietate magis [...] delectat »).
87. Voir M. G. VIDA, *De arte poetica libri tres*, 1527 : « Quandoquidem, ut varium sit opus (namque inde voluptas Grata venit) rebus non usque haerebis in iisdem », cité dans P. BURKE, *op. cit.* note 23.
88. « Quello che prima da voluptà nella istoria, viene dalla copia et varietà delle cose » écrit ALBERTI (*La Peinture*, *op. cit.* note 4, p. 247 (voir aussi p. 140-141)). À ce propos, voir N. MICHELS, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster, 1988, p. 15-21.
89. SPERONI, *op. cit.* note 56, p. 399 et suiv.
90. B. PISTOFILO, « Della vita di Alfonso I d'Este », dans A. CAPPELLI, « Vita di Alfonso I d'Este scritta da Bonaventura Pistofilo da Pontremoli », *Atti e Memorie delle RR Deputazioni di Storia Patria per le province Modenesi e Parmensi*, 3, 1865, p. 481-566, et spécialement p. 526. Cette remarque ne concerne pas expressément les *Bacchanales*, mais ces peintures étaient les plus magnifiques que possédait Alfonso. Voir aussi HOLBERTON, *op. cit.* note 16, p. 58. Voir la description de la grotta par Equicola dans *Isabella d'Este*, *op. cit.* note 17, p. 152 : « Je suis sûr que si les Muses voulaient venir habiter l'Italie, elles éliraient [la grotta] comme domicile parce que celle-ci est un^e création artistique comprenant de nombreuses œuvres magnifiques. [...] Les feuilles d'or rassaient l'œil, sans le lasser. Les parois ornées [...] réjouissent l'esprit, sans l'importuner et ravissent l'œil encore plus que le sol doré d'Héliogabal, comme si c'étaient là des tapis de brocart ».
91. A. A. FILARETE, *Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, W. V. OETTIGEN (éd.), Vienne, 1890, p. 667 et suiv. (livre 25). Sur cette citation, voir LIEBENWEIN, *Studiolo*.

Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, op. cit. note 22, p. 78.

92. K. HOFFMANN, « Arkadien in Antike und Abendland », dans *Die Antike und ihre Wirkung auf die Kunst Europas*. (Humanistische Bildung. Vorträge zur Antike als Grundlage für Deutschland und Bewältigung heutiger Probleme), Stuttgart, 1982, p. 17-26 et spécialement p. 17.
93. Voir sur ce point MAREK, op. cit. note 15, et ROSAND, op. cit. note 15, qui envisagent ce thème d'un autre point de vue. La question déjà très discutée de savoir si les peintures ont effectivement existé ne se pose pas à nous, puisqu'à la Renaissance on croyait à leur existence.
94. À propos des *Eikones* de Philostrates, voir K. LEHMANN-HARTLEBEN, « The imagines of the Elder Philostratus », *Art Bulletin*, 23, 1941, p. 16-44 ; O. SCHÖNBERGER, « Einführung », dans Fl. PHILOSTRATOS, *Eikones / Die Bilder*, O. SCHÖNBERGER (éd.), Munich, 1968, p. 7-83 ; « Die 'Bilder' des Philostrat », dans *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, G. BOEHM et H. PFOTENHAUER (éd.), Munich, 1995, p. 157-176 ; R. FOERSTER, « Philostrats Gemälde in der Renaissance », *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 25, 1904, p. 15-48.
95. PHILOSTRATE, *La Galerie de tableaux*, trad. fr. A. BONGOT, révisée et annotée par Fr. LISSARRAGUE, Paris, 1991, p. 17-21.
96. Voir ROSAND, op. cit. note 15, p. 90 et suiv. Les divergences d'avec l'*ekphrasis* ne portent que sur la représentation de la statue de Vénus. FEHL, op. cit. note 15, a pu établir que Titien a travaillé à partir d'une traduction de l'*ekphrasis* par Demetrio Mosco.
97. « Fece molti amorini e putti belli, ed in diverse attitudini ; che molto piacquero a quel signore, siccome fece anco l'altro quadro [c'est-à-dire la *Bacchanale des Andriens*] : ma fra gli altri è bellissimo uno di detti putti che piscia in un fiume e si vede nell'acqua, mentre gli altri sono intorno a una base che ha forma d'altare, sopra cui è la statua di Venere con una chiocciola marina, nella man ritta, e la Grazia e Bellezza intorno, che sono molto belle figure, a condotte con incredibile diligenza » (VASARI, op. cit. note 11, 7, p. 434). Fiona Healy m'a fait remarquer que Rubens, dans sa copie de la peinture – dans laquelle il introduisit des Éros féminins – accentua

un peu plus encore la *variatio*. À propos des copies des Bacchanales par Rubens que l'on trouve à Stockholm, voir le catalogue *Titien and Rubens. Power, Politics, and Style*, cat. expo (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1998), H. T. GOLDFARB et D. FREEDBERG (éd.), Boston, 1998.

98. D'après HOLBERTON, (op. cit. note 16, p. 60 et suiv.), la justesse dans la transposition est la condition de l'antiquité de la série : « It was important that the texts should be followed accurately : they guaranteed that the series was 'antique' ». Mais il n'apporte aucun élément justifiant une telle hypothèse. Les contemporains de l'œuvre ne semblent pas s'être tant intéressés à l'antiquité de la peinture qu'à la féconde fréquentation des textes qu'avait le peintre, comme nous voudrions le montrer.
99. PHILOSTRATE, *La galerie de tableaux*, op. cit. note 95, p. 49-50 (texte ponctuellement modifié par le traducteur).

100. Son arrivée avait déjà été représentée dans *Bacchus et Ariane*.

101. La chanson dont il est ici question est un canon dont le texte est « Qui boyt et ne reboyt / il ne scet que boyre soit ». À ce propos, voir Ed. LOWINSKY (« Music in Titian's 'Bacchanals of the Andrians'. Origin and History of the 'Canon per tonos' », dans *Titian. His World and His Legacy*, D. ROSAND (éd.), New York, 1982, p. 191-282) qui reconnaît là une œuvre d'Adrian Williaert, le compositeur de cour d'Hippolyte d'Este.

102. Ridolfi raconte cette anecdote selon laquelle Violante, l'amante de Titien, a posé comme modèle pour la réalisation de cette figure : « alludendo al di lei nome con fior di viola, che haueale ritratto in seno, e in picciol breue scritto : Titiano » (RIDOLFI, op. cit. note 65, p. 159).

103. P. PINO, *Dialogo di pittura*, Venise, 1548, dans *Trattati d'arte del Cinquecento*, P. BAROCCHI (éd.), Bari, 1960, vol. 1, p. 93-139, et spécialement p. 115. Voir aussi GOFFEN, op. cit. note 15, p. 122 et suiv.

104. « Un'altra [pittura] di mano del d. o Tiziano dove era dipinta una donna nuda, che giaceva con un bambino, che gli pisciava su i piedi, et altre figure » (Roncaglia, cité par ANDERSON, op. cit. note 2, p. 283). En ce qui concerne Vasari, voir notre note 97.

105. Giorgione aussi choisit pour sa *Vénus endormie* (se trouvant à la Gemäldegalerie de Dresde) ce geste attribué typiquement aux nymphes. À propos de l'histoire de ce motif, voir El. D. MAC DOUGALL, « The Sleeping Nymph: Origin of a Humanist Fountain Type », *Art Bulletin*, 57, 1975, p. 357-365.

106. VASARI, *op. cit.* note 11, vol. 7, p. 434 : « ed una donna nuda che dorme, tanto bella, che pare viva ». Pour ce qui est du *rilievo* considéré du point de vue de l'histoire de l'art, voir V. VON ROSEN, « Die *Enargeia* des Gemäldes. Zur Rekonstruktion eines vergessenen Inhalts des 'ut pictura poesis' und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27, 2000, p. 171-208, et spécialement p. 185 et suiv. et 189 et suiv. Par exemple Lodovico Dolce, sans parler de *rilievo*, écrit que les figures apparaissent « quel' ch'elle sono : cioè piane, e dipinte » (« Dialogo della pittura », dans M. W. ROSKILL, *Dolce's « Aretino » and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York, 1968, p. 150). Cette remarque paradoxale ne devient compréhensible que si l'on considère l'existence d'un « être » (« l'essere ») de la sculpture – et le premier sens du terme de *rilievo* qualifie un genre en sculpture –, sachant que cet « être » peut être utilisé en peinture. Cela a bien sûr des implications théoriques complexes, puisque la peinture, même portée au plus haut point de perfection, ne relève en rien de l'apparence.

107. Voir sur ce point C. GINZBURG, « Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica del Cinquecento », *Paragone*, 29, 1978, p. 3-24, qui nomme les deux exemples que nous allons prendre et en donne une traduction. Sur le thème de l'efficacité de la peinture, que la recherche moderne a particulièrement étudiée, voir D. FREEDBERG, *Le pouvoir des images*, trad. fr. A. GIROD, Paris, G. Montfort, 1998. Pour d'autres exemples de ce type de réception des peintures érotiques de Titien, voir R. GOFFEN, « Introduction », dans *Titian's « Venus of Urbino »*, R. GOFFEN (éd.), Cambridge, 1997, p. 1-22.

108. A. CATARINO (= Lancelotto de' Politi), *Disputatio de culti ed adoratione imaginium*, Rome, 1552, p. 142 et suiv.; C. GINZBURG, *op. cit.* note 107, p. 3-24, et spécialement p. 3 et suiv.

109. L. DOLCE, Lettre à M. Alessandro Contarini, cité par ROSKILL, *Dolce's « Aretino » and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, *op. cit.* note 107, p. 212-217, et spécialement p. 216. Un autre bon exemple est un passage du dialogue sur la peinture de Pino datant de 1548. Dans la description qu'il donne de la manière dont on doit représenter les corps féminins (« con ugnie più lunghe che larghe, il corpo poco rilevato e sodo, le coscie affusate e marmoree »), un personnage du dialogue dit à un autre : « Avvertite bene che scendesti dui gradi in un passo, non vi ponendo quel di meggio », ce à quoi Fabbio répond : « Vi si ricciava l'appetito, eh ? » (P. PINO, *op. cit.* note 103, p. 102 et suiv., et spécialement p. 103).

110. *Ibid.* Pseudo-Lucien fait référence à la « profanation » de la statue de Vénus dans ses *Erotes*, § 15-17. Voir par ailleurs B. HINZ, « Knidia oder Des Aktes erster Akt », *Kritische Berichte*, 3, 1989, p. 49-77, p. 50 et suiv., et *id.* *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, Munich, 1998, p. 21.

111. La littérature sur le genre de l'*ekphrasis* est très abondante. Nous ne pouvons nommer que quelques ouvrages : P. FRIEDLÄNDER, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius*, Leipzig-Berlin, 1912 ; les deux études d'O. SCHÖNBERGER, *op. cit.* note 94 ; M. KRIEGER, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Londres, 1992 ; Fl. MANAKIDOU, *Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung. Ein Beitrag zur hellenistischen Poetik*, Stuttgart, 1993 ; A. S. BECKER, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Boston, 1995. Citons aussi plusieurs contributions dans l'ouvrage de G. BOEHM et H. PFOTENHAUER cité précédemment (*Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*, *op. cit.* note 3) : G. BOEHM, « Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache » (p. 23-40) ; M. KRIEGER, « Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das litterarische Werk » (p. 41-58) ; F. GRAF, « Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike » (p. 143-156) ; ainsi que St. GREIF, *Die Malerei kann ein sehr beredetes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*, Munich, 1998.

112. PHILOSTRATE, *op. cit.* note 95, p. 17.

113. À propos de l'*enargeia* dans la poétique et dans la rhétorique de l'Antiquité et du début de la modernité, voir P. GALAND-

HALLYN, *Les yeux de l'éloquence : poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, 1995 ; A. KEMMANN, « Evidentia / Evidenz », dans *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 3, Tübingen, 1996, p. 33-47 ; G. ZANKER, « *Enargeia* in the Ancient Criticism of Poetry », *Rheinisches Museum für Philologie*, 124, 1981, p. 297-311 ; Von ROSEN, *op. cit.* note 106. Les *loci classici* de leur définition sont QUINTILIEN, *Institutions Oratoires*, *op. cit.* note 86 (VI, 2, 32 ; IV, 2, 63 et suiv. ; VIII, 3, 61 ; IX, 2, 40 et suiv.) et CICÉRON, *De oratore*, III, 202.

114. Dans l'Antiquité, l'*ekphrasis* était souvent définie comme relevant de la catégorie de l'*enargeia*, par exemple par Hermogène (« Exercices préparatoires », dans *L'art rhétorique*, trad. fr. M. PATILLON, Paris, 1997). Voir sur ce point GRAF, *op. cit.* note 111, et KRIEGER, *op. cit.* note 111.

115. PHILOSTRATE, *op. cit.* note 95, p. 19.

116. Plus spécialement dans les anecdotes contant la puissance d'illusion de la peinture.

117. SCHÖNBERGER, *op. cit.* note 94, p. 48 : « L'image donne l'occasion [à Philostrate] de déployer son art du langage, de faire advenir de manière quasiment magique des images visuelles dans l'esprit de l'auditeur, et ainsi de rivaliser avec l'art du peintre ». À propos de l'*ekphrasis*, Rosand parle aussi de sa dimension relevant du *paragone*, sans pourtant développer en quoi celle-ci consiste : « ekphrasis sets the arts in friendly and mutually supportive competition: the poet's task is to give life to a twice-fictive image. But historically, the favor is returned. The exchange is reciprocal, as the text in turn finds new reality through visualization by the painter » (ROSAND, *op. cit.* note 15, p. 61).

118. Par exemple, voici ce que l'Arétin écrit à propos de la représentation de l'ange dans la peinture perdue de Titien, *L'Annonce à Marie* : « Nous croyons entendre le battement des ailes de l'ange » (P. ARETINO, *Lettere*, P. PROCIACCIOLI [éd.], Milan, 1990, n° 48, vol. I, p. 78 et suiv., lettre à Titien du 9 novembre 1537). Quant à Dolce, à propos du compagnon de Pierre le Martyr (dans la peinture d'autel de Titien, malheureusement brûlée, et représentant le martyr du saint, il écrit : « Nous avons presque l'impression de l'entendre crier » (*Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, *op. cit.* note 24, p. 99).

119. Voir Th. KLEINSPEHN, *Der flüchtige Blick*, Francfort, 1987, et spécialement, p. 14 et suiv.

120. Sur les moyens d'expression spécifique à la peinture considérée dans ce contexte, voir Von ROSEN, *op. cit.* note 106, chapitres V et VI.

121. PHILOSTRATE, *op. cit.* note 95, p. 17-21 ; OVIDE, « L'art d'aimer », dans *Écrits Érotiques*, trad. fr. D. ROBERT, Arles, 2003, I, v. 525-565, p. 202-205 ; OVIDE, *Métamorphoses*, vol. II, trad. fr. G. LAFAYE, Paris, 1989, VIII, 174, p. 166 ; OVIDE, *Héroïdes*, trad. fr. M. PRÉVOST, Paris, 1991, n° 10 (uniquement la plainte d'Ariane), p. 59 et suiv. ; pour Catulle voir notre note 125.

122. Voir Gr. H. THOMPSON (« The Literary Sources of Titian's *Bacchus and Ariadne* », *The Classical Journal*, 51, 1956, 3, p. 259 et suiv.) qui considère que l'*Ars amatoria* est la principale source textuelle de la peinture. Depuis cette étude, Paul Holberton a montré l'importance du texte de Catulle en ce qui concerne cette œuvre (« Battista Guarino's Catullus and Titian's *Bacchus and Ariadne* », *The Burlington Magazine*, 128, 1986, p. 347-350). Titien possédait un exemplaire d'une édition du texte établie par Battista Guarini (qui était le professeur d'Alphonse d'Este), et éditée par son fils Alessandro dans une imprimerie de Venise en 1521. Cette édition est dédiée à Alphonse d'Este. Une divergence par rapport au texte concernant le genre de la bacchante montre que Titien a utilisé cette édition. De plus, Holberton n'a pas remarqué que l'*Epithalamium* de Catulle (v. 124 et suiv.) fut la source pour le rôle qu'Ariane dans l'action de la peinture, en plus de l'être pour le Thiase.

123. Voir H. P. SYNDIKUS, *Catull. Eine Interpretation. II. Die grossen Gedichte*, 61-68, Darmstadt, 1990, p. 100 et suiv., ainsi que le vol. I, Darmstadt, 1984, p. 1-70 ; Fr. KLINGNER, « Catull's Peleus-Epos », dans *Bayerische Akademie der Wissenschaften*, Phil.-hist. Kl., Sitzungsberichte, 1956, réédité dans Fr. KLINGNER, *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Kl. BARTELS (éd.), Zurich, 1964, p. 156 et suiv., et spécialement p. 177 et suiv. ; voir aussi le commentaire de texte de D. F. S. THOMSON dans sa nouvelle édition des œuvres de Catulle (Toronto, 1997, p. 386 et suiv.).

124. « Haec vestis priscis hominum variata figuris / heroum mira virtutes indicat arte » (CATULLE, *Poésies*, trad. fr. G. LAFAYE, revue

par S. VIARRE et J.-P. NÉRAUDEAU, Paris, 1998, p. 120-121, v. 50 et suiv.).

125. « Talibus amplifice uestis decorata figuris / Puluinar complexa suo uelabat amictu / Quae postquam cupide spectando Thessala pubes / Expleta est, sanctis coepit decedere divis » (*ibid.*, p. 122-123, v. 265-268).

126. Sur cette question, voir KLINGNER, *op. cit.* note 123, p. 213 et suiv.

127. « Ariane, impuissante à dompter les fureurs dont son cœur est plein, [...] suit [Thésée] du regard et flotte sur une mer de soucis [...]. Ah la malheureuse, [...] mise en dehors d'elle-même par des soucis sans relâche » (« Indomitos in corde gerens Ariadna furores, [...] / Prospicit et magnis curarum fluctuat undis / [...] / A ! misera, assiduis quam luctibus externauit ») (CATULLE, *op. cit.* note 124, p. 56-57, v. 54, 62, 71). Voir KLINGNER, *op. cit.* note 123, p. 189 ; SYNDIKUS, *op. cit.* note 123, p. 123.

128. Par exemple aux vers 116-117 : « Mais pourquoi m'écarterais-je du premier jet de mes vers » (« Sed quid ego a primo digressus carmine plura / comorem »).

129. Catulle avait pour projet d'associer en les « menant à l'extrême [...] deux versants relevant d'un même thème qui l'émouvait au plus haut point. La mise en relation de deux scènes antithétiques pour réaliser un tel dessein est quelque chose d'absolument neuf. Aucune poésie grecque n'est à notre connaissance construite d'une telle manière ». (SYNDIKUS, *op. cit.* note 123, p. 112). Syndikus pense que l'intention de Catulle consistait dans l'articulation de deux destinées contradictoires, ainsi « se renvoient en miroir et s'opposent en même temps un immense bonheur amoureux et un immense désespoir dû à un amour déçu » (*ibid.*, p. 111).

130. SYNDIKUS, *op. cit.* note 123, p. 168. L'allitération des *c*, des *p* et des *t* relève d'une tendance stylistique à l'onomatopée. À propos de la manière dont l'émotion d'Ariane est exprimée stylistiquement, voir *ibid.*, p. 146 et suiv. et 157 et suiv.

131. CATULLE, *op. cit.* note 124, p. 112-113, v. 125-131.

132. Catulle ne se contente pas de représenter la scène d'une manière plus détaillée qu'Ovide, il introduit l'évanouissement d'Ariane entre la plainte de celle-ci et

l'arrivée de Bacchus. Ce fait prouve que l'*Ars amatoria* n'a pu constituer la source textuelle de la peinture sur ce point.

133. RIDOLFI, *op. cit.* note 65, p. 161.

134. QUINTILIEN, *Institutions Oratoires*, *op. cit.* note 86, II, 13, 13 : « C'est ce que fit Timanthe, qui était, je crois, originaire de Cythnos, dans le tableau qui lui fit remporter sur Colotès de Téos. Ayant à représenter le sacrifice d'Iphigénie, il avait peint Calchas triste, Ulysse encore plus triste, et donné à Ménélas le maximum d'affliction que pouvait rendre l'art ; ayant épuisé tous les signes d'émotion, ne sachant pas comment rendre convenablement l'expression du père, il lui voila la tête et laissa à chacun le soin de l'imaginer à son gré » (« et suo cuique animo dedit aestimandum »). Voir aussi PLINE, XXXV, 72 ; CICÉRON, *De oratore* 22, 74 ; ALBERTI, *op. cit.* note 4, p. 151, 250 ; DOLCE, *op. cit.* note 24, p. 68.

135. À propos de la relation entre *dissimulatio* et *simulatio*, voir W. G. MÜLLER, « Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini », dans *Zur Terminologie der Litteraturwissenschaft*, C. WAGENKNECHT (éd.), Stuttgart, 1989, spécialement p. 193 et suiv. ; F. NÉPOTE-DESMARRES et T. TRÖGER, « Dissimulatio », dans *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, 1994, vol. 2, p. 886-888.

136. Sur cette question, voir VON ROSEN, *op. cit.* note 106, chap. II. Les passages dont il est question se trouvent dans L. DE VINCI, *Traité de la peinture*, trad. fr. A. CHASTEL, § 23 et 15, p. 90 et 87 ; Fr. DE HOLLANDA, *Quatre dialogues sur la peinture*, trad. fr. L. ROUANET, Paris, 1911, p. 73 et suiv. ; P. GAURICUS, *De sculptura*, Florence, 1504, p. 214 et suiv.

137. MICHELS, *op. cit.* note 88, p. 79.

138. Voir notre note 137.

139. « Sur ces mots, pour qu'elle n'ait pas peur des tigres, / Il descendit du char (le sable conserva la trace de son pied) » (« Dixit et e curru – ne tigres illa timeret – / Desilit (inposito cessit harena pede) ») (OVIDE, *op. cit.* note 121, I, v. 557-558, p. 204-220).

140. RIDOLFI, *op. cit.* note 65, p. 158 et suiv.

141. Ovide mentionne le char tiré par le tigre et le Silène chevauchant un âne.

142. « D'autres ceignaient leur taille de serpents enlacés » (« Pars sese tortis serpentibus incingebant ») (CATULLE, *op. cit.* note 124,

v. 257, p. 64). Les bacchantes sont ici féminines. Dans l'édition utilisée par Titien, comme l'a noté Holberton, le sujet de la phrase est masculin.

143. Roncaglia, cité par ANDERSON, *op. cit.* note 2, p. 283. Walter Jürgen Hofmann a relié cette description à une explication allégorique (mais en aucun cas visuelle) de la peinture. Cette description est selon lui « le levier pour élever la peinture à un niveau extramythique ». D'après lui les motifs de l'action du Satyre et d'Ariane exposent de manière exemplaire comment « l'homme s'émancipe de l'autorité de la divinité mythique ». Il lit le mouvement d'Ariane comme représentant la manière dont elle se détourne de Bacchus, qui l'avait trompée avec une fille du roi indien (dans l'image personnifiée par la bacchante frappant des cymbales). Titien aurait représenté le début et la fin de l'amour entre Bacchus et Ariane (W. J. HOFMANN, « Tizians 'Bacchus und Ariadne' », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 39, 1986, p. 87-107).

144. ALBERTI, *op. cit.* note 4, p. 149 et 251.

145. Lorsqu'une gazelle arriva un jour à Venise, le duc demanda à Titien de la peindre (voir CHLEDOWSKI, *op. cit.* note 37, p. 409). Alphonse possédait des animaux provenant d'Inde. À propos des animaux dans l'œuvre, voir W. D. TRESIDDER, « The Cheetahs in Titian's 'Bacchus and Ariadne' », *The Burlington Magazine*, 123, 1981, p. 481-485.

146. Voir J. PLESTERS, « Titian's 'Bacchus and Ariadne' », *National Gallery Technical Bulletin*, 2, 1978, p. 25-47, et spécialement p. 44; M. B. HALL, *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Meaning*, Cambridge (MA), p. 222-225, spécialement p. 224.

147. Cette édition vulgaire de l'*Epithalamium* de Catulle est une partie d'une édition compilée, dont le titre est *Paraphrasi nella sesta satira di Giuvenale... Dialogo in cui si parla di che qualità si dee tor moglie, et del modo, che si ha a tenere... Lo epithalamio di Catullo nelle nozze di Peleo e di Theti* (Venise, 1538). Voir GINZBURG, *op. cit.* note 107. Voir le même article pour la dédicace. Nous citons ici pour comparaison le texte original de Catulle et le texte selon la traduction de Dolce. Nous pointons avec des points d'exclamations les passages de ce

dernier faisant écho à la peinture de Titien. CATULLE : « Mais d'un autre côté Iacchus florissant volait avec son thiasse de Satyres et avec Silènes, enfants de Nysa ; il te cherchait, Ariane, enflammé d'amour pour toi [...]. (Les Ménades) agiles, possédées d'un délire furieux, erraient ça et là, criant évhohé ! évhohé ! et secouant la tête. Les unes agitaient la pointe de leur thyrsse couverte de feuillage, les autres brandissaient les membres d'un taureau mise en pièces » (CATULLE, *Poésies*, *op. cit.* note 124, v. 251-257, p. 123). DOLCE : « 'Da altra parte del ricco lavoro / si vedea Bacco coronato e cinto / d'uve e di fiori [!] i biondi suoi capelli. / Seguita su l'asinello infiato e tumido / Silen di vino [!] : e lo cingea d'intorno / folto choro di Satyri e Silvani, i quai tutti dan laude al modo loro, / faceano vari gesti, a guisa d'ebbr[i], / e pieni di furor con lieta voce / chiamando Bacco e girando la testa. / Altri crolava l'asta, c'havea in mano, / cinta intorno di pampani e di fronde / de la vite a lui sacra, con le quali / si nascondeva l'acuta horrida punta. [!] / Mostravan altri et levavano in alto [!] / con ambe man le sanguinose membra / d'un giuvenco diviso in molte parti » (GINZBURG, *op. cit.* note 107, p. 23).

148. « Ma al ritratto ch'io dico, si vede non solamente la similitudine di quel vero et di quel vivo, ma esso vero et esso vivo medesimo. Da questo havendo io raccolto et tessuto un essemplio tale, quale ho saputo et potuto, hora lo mando a voi affine che, non potendo intendere il proprio, veggiate nel mio se i buoni scrittori sanno così bene ritrar con la penna i segreti de l'animo, come i buoni dipintori col pennello quel che si dimostra all'occhio : o pure, se essi insieme con voi, che sete il più degno, rimangono superati di gran lunga » (cité d'après GINZBURG, *ibid.*, p. 11).

149. [...] « Una certa operetta de Philostrato che tracta de pictura [...] ; Mario [Equicola] nostro dice haverla vista nel studio di S. Ex. et in sue proprie mani » (Isabelle d'Este à Girolamo Ziliolo, le 12 décembre 1515, dans A. LUZIO et R. RENIER, « La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga », *Giornale storico della letteratura italiana*, 33, 1899, p. 1-62, voir p. 22).