

NOTES SUR LA REPRESENTATION DES SIBYLLES DANS L'ART ITALIEN

*Edouard POMMIER**

« Dal Sig. r. Luigi Solari da Milano, si è riceuto
(sic) per una Sibilla mezza figura, schudi 50 »

Telle est la première mention portée, le 4 janvier 1629, sur le livre de comptes, ouvert le même jour, de Giovanni Francesco Barbieri, *Il Guercino*¹; On sait d'autre part, grâce à la correspondance de l'artiste, qu'il fait expédier une *Sibylle*, le 23 octobre 1666, à un collectionneur de Messine, Giacomo Ruffo². Le Guercin meurt peu après, le 22 décembre.

On peut donc constater que la plus grande partie d'une carrière qui avait pris son véritable essor à Rome, dans les années 1621-1623, est symboliquement encadrée par la réalisation de deux tableaux consacrés au thème de la Sibylle. Le phénomène mérite d'autant plus d'être relevé que le peintre est un représentant majeur du classicisme bolonais et que, d'après son livre de comptes et sa biographie dans la grande histoire de l'école de Bologne de Carlo Ccsare Malvasia³, il a peint plusieurs fois les Sibylles entre 1629 et 1666. Pour l'histoire du thème lui-même, s'agirait-il d'une apothéose ou d'une

* Inspecteur honoraire des Musées de France

¹ Barbara Ghelfi, *Il libro dei conti del Guercino 1629-1666*, Florence, 1997, p. 55.

² *Ibid.*, p. 200.

³ *Ibid.*, p. 95 (12 janvier 1639), p. 133 (21 mai 1647), p. 134 (6 juin 1647), p. 140 (9 novembre 1648), p. 146-147 (1^{er} mars 1650), p. 153 (26 mai 1651), p. 154 (7 octobre 151), p. 155 (4 décembre 1651), p. 158 (9 novembre 1652). Carlo Cesare Malvasia, *La Felsina Pittrice* (Bologne, 1678), Bologne, 1841. t. II, p. 264, 267, 268-269, 272.

conclusion ? La question peut légitimement être posée : des contemporains et compatriotes du Guerchin, comme le Dominiquin et Guido Reni ont été eux aussi des « producteurs » de Sibylles⁴.

En cette première moitié du XVII^e siècle, la Sibylle a déjà en effet parcouru une longue carrière qui pourrait normalement donner des signes d'épuisement. Il convient de rappeler brièvement les origines de ce thème, qui nous fascine, à la mesure de la part de mystère qui lui reste attaché⁵. Il y a d'abord une tradition grecque de la Sibylle : elle nous parle de femmes douées d'un don de prophétie, et souvent liées au culte d'Apollon et des Olympiens. Leur ascendance divine en fait des êtres d'une catégorie surhumaine, comme la Sibylle « Erithrea », fille d'une nymphe et d'un certain Teodoro et qui aurait vécu en Lydie; ou la Sibylle « Libica », fille de Zeus et de Lamia, elle-même fille de Poséidon.

La tradition grecque de la femme-prophète se ramifie en deux branches, dont l'une aboutit à Alexandrie, où elle est recueillie par les milieux juifs hellénisés, et l'autre à Rome, où elle est récupérée dans la grande compilation historique de Varron et se trouve liée au mythe d'Enée et à l'histoire d'Auguste, qui fait recueillir les « oracles sibyllins ».

Cette double évolution, orientale et romaine, de la Sibylle explique que cette légende, chargée du prestige de ses origines lointaines et mal connues, ait connu un rebondissement spectaculaire dans la littérature chrétienne, qui a opéré une véritable captation d'héritage dont les effets devaient atteindre leur plénitude à l'époque de la Renaissance.

C'est en effet Lactance qui, dans la première décennie du IV^e siècle, accueille, dans ses *Divinae Institutiones*, une sorte de première histoire du Christianisme, la référence aux Sibylles, qu'il a pu trouver aussi bien dans les écrits alexandrins que dans les textes romains, et la transmet au Moyen Age. L'attitude du rhéteur chrétien est inspirée par un

⁴ C. C. Malvasia, *op. cit.*, p. 197 (F. Albani), p. 244, Le Dominiquin) mais aussi p. 216 (L. Garbieri), p. 395 (Elisabeth Sirani), p. 77-78 et 127 (A. Tiarini).

⁵ Pour ce résumé très synthétique, on peut consulter : Emile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et ses sources d'inspiration* (1898), Paris, 1958, t. II, p. 352-355, et *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France* (1908), Paris, 1969, p. 253-277 ; et les articles, qui apportent toujours plus que n'annonce leur titre, de Salvatore Settis, « Le Sibille di Cortina », in *Renaissance studies in honour of Craig Hug Smith*, Florence, 1985, t. II, p. 437-457, et « Sibilla Agrippa » in *Etudes de lettres. Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, IV, 1985, p. 89-116.

évident souci d'apologétique : il s'agit de montrer que la Révélation ne signifie pas une rupture brutale ni complète avec l'Antiquité, mais qu'il existe, entre le monde païen et le monde chrétien, une certaine continuité, dont les prophéties sibyllines portent le témoignage, puisqu'elles contiennent une parcelle de la vérité sacrée. Les messages transmis par Lactance et repris ensuite par saint Augustin comme par le pseudo Augustin, se rapportent à deux événements fondamentaux de la doctrine. D'abord l'Incarnation, la venue d'un Sauveur, né de Marie : c'est une tradition prestigieuse, puisqu'elle met en scène l'Empereur Auguste et son entrevue avec la Sibylle de Tibur, qui lui montre, dans le ciel entr'ouvert, la Vierge à l'Enfant, et lui fait entendre les paroles « *Haec est ara coeli* », que l'Empereur aurait fait graver sur un autel ; Virgile, avec sa IV^{ème} Églogue, où il annonce la venue d'un enfant qui régènera le monde, a lui aussi bénéficié de l'enseignement des Sibylles.

L'autre événement, dont on veut trouver l'annonce dans ces mystérieuses prophéties, c'est la fin du monde et le jugement dernier. Augustin attribue à la Sibylle Erithrea l'avertissement qui évoque le dernier jour : « *E coelo rex adveniet* »... Un hymne du V^e siècle qui décrit ce moment dramatique en associe directement le déroulement à la révélation des prophètes de l'Ancien Testament et des Sibylles de l'Antiquité : l'univers s'écroule en poussière, « *teste David cum Sibylla* ».

Les écrivains des premiers siècles de l'Église triomphante transmettent donc au Moyen Age un message séduisant pour une époque fascinée par le système des correspondances entre la Révélation, l'Histoire et la Nature. On ne pouvait que s'émerveiller de ces annonces et de ces rencontres qui préparaient, sous des formules accessibles aux sages, la plénitude de la vérité apportée à tous les hommes. Cette ambiance explique le développement de la représentation des Sibylles⁶, mais il reste pendant longtemps timide et sporadique : il n'y a pas de véritable continuité entre la Sibylle peinte dans la nef de l'Église bénédictine de Sant'Angelo in Formis, au début de la deuxième moitié du XI^e siècle, et les Sibylles sculptées de Ravello et de Sessa Aurunca, au milieu du XIII^e siècle ; le seul rapprochement possible serait de noter qu'elles appartiennent au même milieu culturel, celui de la Campanie.

⁶ Sur la représentation des Sibylles dans l'art italien, il faut toujours recourir à l'étude déjà ancienne, mais fondamentale d'Angelina Rossi, « Le Sibille nelle arti figurative italiane » in *L'Arte XVIII*, 1915, p. 209-221, 272-285, et 427-458 ; André Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le magnifique. Etudes sur la Renaissance et l'humanisme platonicien* (1959), Paris, 1982, p. 236-240 ; C. de Clercq, « Quelques séries italiennes de Sibylles », in *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 48-49, 1978-1979, p. 105-127.

La Sibylle ne commence à s'imposer qu'avec l'essor de la grande sculpture monumentale de l'Italie, à l'extrême fin du XIII^e siècle. On peut s'interroger sur les causes de ce relatif retard. Elles paraissent pourtant simples : c'est d'abord l'absence de toute représentation de ce thème dans l'art antique et paléochrétien. La Sibylle a une voix, mais elle n'a pas d'image. Il fallait donc une véritable puissance d'invention pour lui prêter une forme capable de s'imposer. Une autre difficulté s'ajoute à cette absence de sources figurées : celle, justement, de représenter la voix. La Sibylle ne fait rien d'autre que parler : comment exprimer le message ? Ce message est-il écouté par la Sibylle ? Serait-il lu devant son auditoire ? Ou proclamé à la face du monde ? Dans ce message, que faut-il privilégier ? L'annonce apocalyptique et ses terreurs ? La bonne nouvelle de l'Incarnation ? La morale et la culture d'une Antiquité conciliée avec le Christianisme ? D'autre part, pour exprimer cette part d'harmonie entre le savoir des Anciens et la foi révélée aux Chrétiens, il fallait connaître et maîtriser l'enseignement de la sculpture gréco-romaine, telle qu'on pouvait la reconnaître à travers les monuments épars sur le sol de l'Italie.

C'est le message du Jugement dernier que les Sibylles écoutent et transmettent au moment où l'école de Pise invente un brillant prélude à la Renaissance, dans lequel s'illustre Giovanni Pisano⁷ : d'abord à la façade de la cathédrale de Sienne, dont le décor commence en 1284, puis à la chaire de Sant'Andrea de Pistoia, achevée en 1301, enfin à la chaire de la cathédrale de Pise, commandée en 1302, et achevée en 1312. Or on découvre des personnages aux attitudes très vivantes, dont les gestes expriment la surprise ou l'effroi ou le découragement et dont le regard essaie de se détourner d'une réalité terrifiante. Visiblement, ces Sibylles sont bouleversées par le contenu du message dont elles sont les médiatrices et qu'elles ne transmettent qu'à contre-cœur comme sous le coup d'une menace à laquelle elles ne peuvent se dérober. A travers des formes admirablement maîtrisées, l'Apocalypse conserve toute sa force dramatique. On ne lit rien, on n'entend rien, mais l'art expressif de Giovanni Pisano fait tout comprendre.

Ce courant tragique se retrouve à la maturité du Quattrocento. Sur ce parcours, on rencontrerait les Sibylles de Lorenzo Ghiberti⁸, à la porte du paradis du baptistère de Florence, commandées en 1425 et achevées en 1452. Si la révélation imposée aux prophétesses conserve tout son caractère dramatique, et presque accablant et si elle entraîne des attitudes qui vont de la résignation triste à la révolte provocante, les formes apaisées conservent le souvenir d'un dialogue attentif avec les modèles antiques.

⁷ Consulter M. Ayrton, *Giovanni Pisano, sculptor*, Londres 1969, et Gian Lorenzo Mellini, *Giovanni Pisano*, Milan, 1970.

⁸ Le meilleur ouvrage sur Ghiberti (1381-1455) reste celui de Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti* (1956), Princeton, 1970.

Juste au moment où Ghiberti achève son chef-d'œuvre, Agostino di Duccio⁹ consacre, à côté de ceux des Muses, des Arts libéraux et des Vertus, tout un cycle aux Sibylles, dans l'église des Malatesta à Rimini. D'un geste nerveux, l'artiste plaque ses figures dans un cadre auquel elle s'intègrent mal par leur nervosité, leur tension, leur angoisse, qui permettent au spectateur de prendre conscience de leurs terribles responsabilités face à une révélation qui risque sinon de les détruire, au moins de les abandonner à une agitation désordonnée et épuisante.

Mais c'est à la peinture que revenait de porter à son sommet cet aspect douloureux et tourmenté de la représentation des Sibylles.

En 1503-1504 Luca Signorelli achève le cycle de la chapelle Saint Brice à la cathédrale Orvieto, avec la description de la fin du monde, marquée par l'obscurcissement des astres et la pluie de feu qui s'abat sur la terre et à laquelle les hommes tentent vainement d'échapper¹⁰. Tandis que David et les prophètes Énoch et Élie montrent le ciel d'où provient la catastrophe finale, une Sibylle désigne, en s'en détournant, le livre où se trouvent consignés les événements du drame, qui conclut l'Histoire de l'humanité : ses yeux expriment la terreur, sa bouche crispée a du mal à articuler le message fatal, tandis qu'une étrange coiffure, comme une sorte de turban aplati, laisse échapper quelques mèches d'une chevelure rebelle.

Le chef-d'œuvre de Signorelli clôt le cycle de la terreur, commencé avec Giovanni Pisano. Les Sibylles sont à l'écoute d'un secret redoutable qu'elles peinent à exprimer. Mais au moment où apparaît l'impressionnante figure d'Orvieto, il y a déjà une quarantaine d'années que la littérature sur les Sibylles a connu un enrichissement décisif. En 1465, le traité de Lactance est le premier livre imprimé sur le sol italien : il donne une nouvelle impulsion à la curiosité qu'avait toujours éveillée ces créatures fabuleuses¹¹. Mais surtout il vient conforter une tendance essentielle de l'humanisme florentin, celle qui recherche un terrain de conciliation entre la sagesse antique, celle des philosophes et des pètes, et la vérité révélée, celle des prophètes et des évangélistes. En

⁹ Sur l'œuvre d'Agostino di Duccio (1418-après 1481), à Rimini, consulter : Corrado Ricci, *Il tempio malatestiano* (1924), Rimini, 1974, et Mina Bacci, *Agostino di Duccio*, Milan, 1966.

¹⁰ Sur Luca Signorelli (c. 1441-1523) : Margherito Moriondo Lenzini, *Signorelli*, Florence, 1966 ; André Chastel, « L'Apocalypse de 1500: la fresque de la chapelle Saint Brice à Orvieto », (1952), in *Fables, Formes, Figures*, Paris, 1978, t. Ier, p. 181-197.

¹¹ Roberto Guerrini, « Le Divinae Institutiones di Lattanzio nelle epigrafi del Rinascimento. Il Colleio del Cambio di Perugia e il pavimento del Duomo di Siena (Ermete Trismegisto e Sibille) », in *Annuario dell'Istituto Storico Diocesano di Siena*, I, 1992, p. 5-38.

1474, Marsile Ficin écrit son *De Christiana religione*, où il veut démontrer les convergences des deux sources de la culture italienne¹². Il relève notamment, et les textes sibyllins en sont la preuve éclatante, qu'il y avait dans l'Antiquité, avant que la révélation ne dicte la vérité dans sa plénitude, un principe prophétique, un « *furor divinus* » qui, à travers des formules parfois obscures et un langage chiffré, a pu dévoiler une part de la vérité, préfigurant la venue du *Logos* dans le monde. Marsile Ficin accordait beaucoup d'importance à ces signes précurseurs parce qu'il y voyait la preuve de la concordance profonde, voire de l'harmonie, entre la Sagesse des Anciens et la Parole du Christ.

Les idées exprimées par Ficin dans un texte difficile sont banalisées quelques années plus tard dans un recueil publié en 1481 par le dominicain Filippo Barbieri¹³. On peut vraiment parler alors d'une concordance entre les Sibylles et les prophètes. La majorité des textes, énoncés par les Sibylles, en liaison avec les prophètes, dans le traité de Barbieri, transmettent un message réconfortant de paix et d'espérance, de joie et d'épanouissement, lié à l'incarnation du Sauveur et au rôle médiateur de Marie. Tandis que Signorelli serait le dernier témoin du prophétisme ténébreux, d'autres artistes, dès avant la fin du Quattrocento, associent les Sibylles à la proclamation de la bonne nouvelle, comme si le chœur des anges de Noël n'y suffisait pas, et comme si leur science à elles, puisée à des sources inconnues, devait donner aux fidèles de nouvelles raisons de croire en la vérité des Evangiles. En même temps, cet accompagnement des textes canoniques du christianisme s'accorde parfaitement aux aspirations à l'harmonie et à l'équilibre, fondements du concept de beauté qui loge au cœur de la pensée et de la sensibilité de la culture humaniste et qui est traduit avec une intensité si touchante par les artistes de la deuxième moitié du Quattrocento.

Au point de divergence des deux courants, on rencontrerait les Sibylles de l'extraordinaire pavement de marbre de la cathédrale de Sienne¹⁴. Réalisées en 1482-1483, elles sont le prélude à un cycle complexe, qui évoque aussi bien des aspects de la pensée de l'époque, comme la Sagesse, la Fortune, le mythique Hermès Trismégiste, que des épisodes de l'histoire de la commune de Sienne, et d'autres de l'Ancien Testament et des Evangiles de l'Enfance. Entourées de textes développés, qui démontrent le caractère foncièrement érudit de l'entreprise, elles ont des attitudes élégantes et des expressions graves et pensives, mais toujours empreintes de dignité, à l'exception de la Cuma en proie à une agitation désordonnée, annonciatrice de

¹² André Chastel, *Marsile Ficin et l'Art*, Genève, 1954, p. 158 et 161.

¹³ Consulter E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age...* (cf. note 5).

¹⁴ Cf. R. Guerrini, *art. cité*, et Bruno Santi, *Il pavimento del Duomo di Siena*, Florence, 1982.

catastrophes. On entre, en marchant sur le pavement de la cathédrale de Sienne, dans un lieu habité par une foi imprégnée de sagesse.

C'est désormais le cycle marial ou celui de la Nativité ou celui du Couronnement, qui sera généralement le site privilégié des Sibylles chargées de représenter la Joie dont l'annonce du salut remplit les fidèles. On le voit à la chapelle Sassetti de l'église de la Santa Trinità à Florence décorée par Domenico Ghirlandaio¹⁵ en 1483. Au-dessus de l'arcade d'entrée, on découvre une scène représentant la Sibylle qui annonce à l'Empereur Auguste l'avènement du Christ, flanquée de chaque côté par une Annonciation, tandis que quatre Sibylles occupent les compartiments de la voûte. La représentation des Sibylles est de l'ordre de la féerie : dans des attitudes conjuguant la grâce et la dignité, les Sibylles montrent des banderoles où sont résumés leurs messages ou écrivent sur un rouleau avec une application détachée : les expressions dont le sérieux est éloigné de toute tension et de toute inquiétude, se perdent entre le rêve et la méditation ; le soin avec lequel sont coiffées les chevelures dorées et la somptuosité des vêtements aux couleurs riches et harmonieuses concourent à susciter une ambiance de sérénité et d'enchantement qui invite le fidèle à écouter avec confiance la prophétie des Sibylles.

Quelques années plus tard, en 1499-1500, le Pérugin, probablement avec l'aide de son disciple Raphaël, exécute le cycle du « collegio del Cambio » à Pérouse¹⁶, un ensemble complexe qui associe l'évocation des vertus, accompagnées des héros et des penseurs de l'Antiquité qui les ont incarnées, et de l'espérance du salut, proclamé, sous le geste bénissant de Dieu le Père, par un cortège de prophètes et de Sibylles. Le Pérugin atteint dans ces figures féminines un sommet de grâce et d'élégance, de distinction et de délicatesse, en donnant à leur procession une fluidité enveloppante, suggérant un mouvement qui s'accomplirait dans une sérénité parfaitement maîtrisée. La subtilité des couleurs donne la dernière touche de la beauté à cette miraculeuse composition.

¹⁵ Sur ce cycle de Ghirlandaio (1449-1494): Marco Chiarini, *Il Ghirlandaio alla cappella Sassetti in Santa Trinità*, Milan, 1961, et Eva Borsook et Johannes Offerhaus, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinità*, Florence, 1981.

¹⁶ Sur ce cycle du Pérugin (c. 1450-1523), Pietro Scarpellini, (sous la direction de), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Milan, 1998.

Aux Sibylles humanisées et précieuses à la fois du Pérugin, succèdent bien vite celles de son compatriote Pinturicchio¹⁷, à la chapelle Baguio de l'église Santa Maria Maggiore de Spello en 1501 et au chœur de l'église Santa Maria del Popolo à Rome en 1508-1510. La chapelle de Spello est décorée sur ses parois d'un Cycle de l'Enfance (Annonciation, Nativité, Jésus parmi les docteurs) ; à la voûte, les figures monumentales des Sibylles commentent cette séquence de sérénité et d'espérance. Installées dans des niches feintes, comme sur des trônes royaux, couvertes de vêtements somptueux, représentées avec des attitudes qui vont de l'imploration à l'extase, de la prédication joyeuse à la rédaction méditative, ces figures monumentales semblent confirmer que l'Incarnation est une justification de la Beauté et que la Beauté seule est digne de commenter l'événement. Quelques années plus tard à la coupole du chœur que venait d'achever Bramante, de Santa Maria del Popolo, Pinturicchio représente le couronnement de la Vierge, entourée de quatre Sibylles qu'il montre dans une attitude très détendue : vêtues de riches vêtements comme leurs sœurs de Spello, elles sont étendues et accoudées sur le sol comme sur un lit de repos ; l'une écrit, pensive, dans un livre ; les autres écoutent un message qui ne semble pas troubler leur rêverie. Vision de paix et d'équilibre, les dernières Sibylles de Pinturicchio coïncident avec l'apogée de la Renaissance ; elles paraissent bien plus être les gardiennes d'un âge d'or paisible sous les promesses de la Nativité, que les prophétesses des malheurs de l'humanité.

Il semblerait que le cycle commencé comme une ouverture tragique avec les sculptures de Giovanni Pisano, s'achève deux siècles plus tard avec l'annonce du règne de la grâce, ou des grâces (ce n'est pas le lieu de trancher) que Pinturicchio confie à ses Sibylles. A ce point de fragile équilibre, la carrière des prophétesses se trouvait à un carrefour décisif : elles pouvaient retrouver l'esprit panique des êtres dépositaires de trop lourds secrets ou se rapprocher encore davantage des simples fidèles pour leur proposer leur charme rassurant.

Sur la première voie, on s'attend bien sûr, à croiser Michel-Ange et les Sibylles de la chapelle Sixtine¹⁸, dont le décor est achevé en 1512. Il est trop facile de faire de la mauvaise littérature autour de ce chef-d'œuvre. Michel-Ange ne pouvait pas se contenter de faire du Pinturicchio en mieux, même s'il en avait les moyens, comme le prouve la *Pietà* de Saint Pierre de Rome. Ses Sibylles n'ont rien en commun avec celles que lui montraient les maîtres de la génération précédente, ceux-là mêmes qu'il avait pu

¹⁷ Sur Bernardino di Betto di Biagi, dit Il Pinturicchio (c. 1454-1513) : Giordana Benazi (sous la direction de), *Pinturicchio a Spello. La cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore*, Milan, 2000, avec bibliographie.

¹⁸ Sur les Sibylles de Michel-Ange, la meilleure étude reste celle de Charles de Tolnay, *Michelangelo, II, The Sistine Ceiling*, Princeton, 1949, p. 57-62 et 152-158.

connaître personnellement. Mais il n'est pas nécessaire, pour comprendre leur place dans la tradition figurée de la Renaissance, d'évoquer le titan en lutte avec le destin. Elles marquent d'un côté, le retour à une tradition illustrée par Giovanni Pisano, Agostino di Duccio et Signorelli. Mais elles nous parlent, d'un autre côté, avec ce mélange, propre à Michel-Ange, de densité monumentale et de tension nerveuse, du sérieux, de la gravité, et du poids de la prophétie pour les êtres qui ont reçu la mission de la porter et que leur savoir rend inquiets, et agités et peut même, en des cas extrêmes, bouleverser et déséquilibrer. Mais elles ne sortent pas du cadre de leur époque: Vasari en a fait, dans la biographie de Michel-Ange qu'il insère dans l'édition de 1568 de ses *Vies*, une remarquable lecture psychologique, qui devrait nous garder de toute prétention interprétative¹⁹.

On avait déjà associé les Sibylles aux terreurs de la fin du monde et à la joie de la Nativité. L'innovation de Michel-Ange est de les intégrer au cycle de la Création jusqu'au déluge, une suite marquée par les épreuves douloureuses des premiers âges de l'humanité. Cette histoire provoque chez les Sibylles qui la déchiffrent dans de lourds volumes, l'étonnement ou l'effroi devant le mystère, le recueillement ou la majesté devant la grandeur de ce passé sans âge. On assiste, dans une certaine mesure, à une humanisation héroïque des Sibylles : jeunes ou vieilles, elles vivent les tourments de l'esprit de celui qui sait, dans une plénitude, tendue ou illuminée par la foi. Sans doute l'artiste se croit-il lui aussi investi de la même mission prophétique, une épreuve qui se confond avec sa vie et le fait entrer dans le même monde redoutable et merveilleux que ces femmes possédées par la vérité.

Il semblait alors qu'on ne pourrait plus avancer dans la représentation des Sibylles, devenues les témoins de la création artistique. L'œuvre de Michel-Ange serait en effet une conclusion s'il n'y avait les Sibylles peintes par Raphaël qui venait d'admirer celles de son contemporain²⁰. Considérées par Vasari²¹ comme « le chef-d'œuvre absolu de sa carrière », les Sibylles intégrées vers 1512 à la structure de la chapelle d'Agostino Chigi à Santa Maria della Pace, constituent en effet le véritable aboutissement de toutes les méditations et de toutes les expériences de la Renaissance italienne autour des femmes prophètes. Raphaël a peut-être eu le don unique de fondre les deux traditions, celle de la fin du monde et celle de l'aube de la vie, celle de la douleur et celle de la grâce, dans ces images sans comparaison. Qu'elles écoutent ou qu'elles écrivent le message, qu'elles le profèrent ou qu'elles le méditent, Raphaël mène ses Sibylles jusqu'à ce seuil imperceptible où l'Amour se réconcilie avec le Jugement.

¹⁹ Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, t. IX, Paris, 1985, p. 222-223.

²⁰ Pierluigi De Vecchi, *Raphaël*, Paris, 2002, p. 270-274.

²¹ G. Vasari, *Les vies...*, t. V, 193, p. 206 et 221.

On pourrait alors considérer que la carrière des Sibylles se termine avec l'œuvre de Raphaël, s'il n'y avait le livre de comptes du Guerchin : mais il nous fait entrevoir une autre catégorie qui n'a guère de traits communs avec la précédente et qu'annonçait déjà en 1584 le traité sur la peinture de Gian Paolo Lomazzo : le théoricien milanais donne quelques conseils sur la coiffure et le vêtement des Sibylles qu'il range aux côtés des héros, des saints et des philosophes, « tanto antichi quanto moderni », en se référant aux représentations de Michel-Ange et de Raphaël. On comprend qu'il s'agit de donner aux peintres des recettes pour faire de belles images²².

Les mentions du livre de comptes du Guerchin et œuvres conservées de cet artiste et aussi de ses contemporains comme le Dominiquin et Guido Reni, montrent que la Sibylle est devenue sinon un objet de collection, tout au moins une image de dévotion que le fidèle fortuné conserve dans son palais. La Sibylle est maintenant un objet de consommation privée, même s'il s'agit de favoriser une méditation sur les fins dernières de l'homme ou sur le mystère de l'Incarnation. Ces images devraient donc être agréables à regarder, à peine inquiétantes, juste un peu troublantes, grâce à une touche d'exotisme dans la coiffure ou le vêtement. Leur appartenance à un monde d'ailleurs est de l'ordre du pittoresque. Visionnaires, contemplatives, méditatives, ce sont souvent des musiciennes qui restent proches de l'humanité et qui offrent assez de plaisirs aux sens par l'harmonie de leurs lignes et le charme de leurs couleurs, pour qu'on ne s'interroge pas sur le véritable caractère de leur mission. Les Sibylles du Guerchin sont faites pour séduire. Détachées des grands cycles doctrinaux de la Renaissance, elles survivent comme de merveilleux objets²³.

Assez proches de celles du Guerchin, les Sibylles du Dominiquin²⁴ se signalent par une recherche encore plus poussée d'originalité dans les coiffures, qui confinent à l'extravagance, et par une féminité un peu trouble, qui laisse des doutes sur la véritable nature du message qu'elles transmettent. Elles ne sont pas seulement d'une beauté opulente : elles cherchent à séduire. Guido Reni traite sa Sibylle comme une figure

²² Gian Paolo Lomazzo, *Tratato dell' arte della pittura, scultura et architettura* (Milan, 1584) in *Scritti sulle arti*, Roberto Paolo Ciardi (Ed.), Florence, 1974, livre VII, ch. 25, p. 554.

²³ Sur les Sibylles du Guerchin (1591-1666) : David M. Stone, *Guercino. Catalogo completo dei dipinti*, Florence, 1991, n° 158, 221, 223, 268, 273, 274, 283. On peut compléter avec le catalogue de l'exposition de Bologne, Pinacoteca Nazionale et Cento, 1991, Sir Denis Mahon (dir.), Giovanni Francesco Barbieri, *Il Guercino, 1591-1641*, Bologne, 1991, n° 82, 110, 111, 134 et 136.

²⁴ Sur les Sibylles de Domenico Zampieri, dit Il Domenichino (1581-1641), consulter le catalogue de l'exposition de Rome, Palazzo Venezia, 1996-1997, *Domenichino 1581-1641*, Milan, 1996, n°25, p.422 ; 40, p. 452 et 41, p. 54

d'extase²⁵, dans une typologie proche de celle de ses Madeleine et Cléopâtre, et avec une recherche d'effets lumineux et une spontanéité dans le coup de pinceau qui annoncent certains aspects du XVIII^e siècle.

Au moment même où se multiplient ces œuvres pour riches amateurs qui semblent en avoir surtout attendu des émotions esthétiques, la Sibylle jette un dernier éclat dans la peinture décorative de l'école bolonaise. Les Sibylles peintes en 1619 par Alessandro Tiarini à la chapelle Brami de la Madonna della Ghiara de Reggio Emilia²⁶, aux écoinçons d'une coupole consacrée à l'Exaltation de la Croix, ne se distinguent guère de celles de ses contemporains ni par leurs attitudes, ni par leurs expressions, ni par leur recherche vestimentaire : elles illustrent une piété, démonstrative certes, mais qui se veut rassurante. En 1626-1627, le Guerchin intègre à son tour des Sibylles dans le décor de la coupole de la cathédrale de Piacenza : avec leurs coiffures orientalisantes, leurs vêtements luxueux, leur sourire d'une féminité énigmatique et vaguement provocante, elles rayonnent d'un charme ambigu auquel le fidèle est condamné à rester insensible par la hauteur dont elles le dominent : leur monumentalité s'édulcore dans l'espace.

Parvenue à ce terme contradictoire, la Sibylle pouvait bien à son tour connaître l'approche de la mort, dont elle avait, en d'autres siècles, menacé les croyants. Il revient à Salvator Rosa d'avoir donné sa conclusion à cette longue histoire²⁷ : dans un tableau de grand format, peint vers 1655, et dont il a trouvé la source dans les Métamorphoses d'Ovide²⁸, le peintre napolitain montre, au milieu d'un immense paysage classique, la Sibylle de Cumès qui, pour échapper aux avances pressantes d'Apollon, renonce au don de l'éternelle jeunesse, pour accepter le sort commun des mortels. Celle qui avait annoncé à l'humanité sa destinée, de l'Incarnation au Jugement dernier, devient à son tour le sujet de sa propre histoire ; dans une nature idéale, elle est résignée à attendre sa fin.

²⁵ Sur la Sibylle de Guido Relli (1575-1642), consulter : Gabriele Finaldi et Michael Kitson (dir.), *Alla scoperta del barocco italiano. La collezione Deni Mahon*, Venise, 1998, n 62, p. 134-135.

²⁶ Sur Alessandro Tiarini (1577-1668) et son œuvre à Reggio Emilia, consulter : Comunità dei servi di Maria, *La Madonna della Ghiara in Reggio Emilia*, Reggio Emilia, 1983, p. 25-26 ; le catalogue de l'exposition de Reggio Emilia, Palazzo Magnani et Chiostrì di San Domenico, 2002, Daniele Benati et Angelo Mazza. *Alessandro Tiarini. La grande stagne della pittura del'600 a Reggio*, Milan, 2002, et Daniele Benati, avec B. Elfi, *Alessandro Tiarini. L'opera pittorica completa e i disegni*, Milan, 2001.

²⁷ Luigi Salerno, *L'opera completa di Salvatore Rosa*, Milan, 1975, n 128, p. 95-96. Ce tableau se trouve à Londres, Wallace collection.

²⁸ Ovide, *Métamorphoses*, XIV, 101-153.