

## PORTRAIT DE L'ARTISTE EN SIBYLLE

Philippe JUNOD\*

L'intérêt d'une perspective portant sur la longue durée est de permettre l'étude des métamorphoses qui affectent toute tradition iconographique. Les variations sur le thème des Sibylles, en l'occurrence, offrent un terrain privilégié pour la mise en évidence de « contaminations » significatives. Si le sujet est abondamment représenté à la Renaissance, notamment avec les cycles de Michel-Ange à la Sixtine et de Raphaël à S. Maria della Pace, c'est à l'école bolonaise que l'on doit son développement le plus spectaculaire : un tableau (perdu) d'Albani, six de Domenichino, sept de Guido Reni, et pas moins de quatorze de Guercino témoignent son succès.<sup>1</sup> G.F. Romanelli, S. Conca, A. Kauffmann, R. Mengs, B. West et G. Hamilton prolongeront cette veine jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Pourquoi une telle concentration sur cette époque ? Notre hypothèse sera celle d'une corrélation entre la fréquence iconographique et l'essor des théories artistiques contemporaines. En effet, G.B. Agucchi (qui collabora avec le Dominiquin<sup>2</sup>), G.P. Bellori<sup>3</sup>, puis R. Mengs<sup>4</sup> élaborent alors une esthétique de l'*Idea* fondée sur des bases platonicienne et aristotélicienne<sup>5</sup>. Par ailleurs, l'idéal du peintre philosophe se précise, de Poussin à Mengs (dont le buste au Panthéon est dédié au *pictori philosopho*). Enfin, dans le cadre du dogme de l'*ut pictura poesis*, les Sibylles incarnent le prestige du verbe, auquel s'ajoute celui de l'Antique.

C'est dire que ces figures respectables pouvaient prêter aux artistes des qualités précieuses dans leur revendication d'un meilleur statut social, et la comparaison entre les deux types iconographiques révèle en effet plusieurs traits ou attributs communs. Ainsi le geste ou l'attitude mélancolique, constitutive de l'image saturnienne de l'artiste depuis Dürer<sup>6</sup>, semble être une constante dans la représentation des Sibylles, de l'atelier de

---

\* Université de Lausanne

<sup>1</sup> Andor Pigler, *Barockthemen : eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jh.*, Budapest, Akadémiai Kiado, 1974, I, p. 589-91.

<sup>2</sup> Denis Mahon, *Studies in Seicento Art Theory*, London, Warburg, 1947.

<sup>3</sup> Giovanni Pietro Bellori, « L'idea del pittore, dello scultore et dell'architetto » (1664), in *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Torino, Einaudi, 1976, p. 13-25.

<sup>4</sup> Anton Raphael Mengs, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey* (1762), trad. *Pensées sur la beauté et le goût dans la peinture*, Paris, ENSBA, 2000.

<sup>5</sup> Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), trad. *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1983.

<sup>6</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy* (1964), trad. *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.

Léonard Limosin<sup>7</sup> jusqu'à Magnelli<sup>8</sup>, et en particulier chez Guercino.<sup>9</sup> Quant au regard dirigé vers le ciel<sup>10</sup>, loin d'être réservé aux seuls saints en extase, il fournit un autre indice de cette parenté, puisqu'il caractérise à la fois le *Platon* de Ribera (1637, coll. Avery<sup>11</sup>), le *David* du Dominiquin (1619-20, Musée de Versailles<sup>12</sup>) et l'allégorie du frontispice de l'*Idea* de Bellori<sup>13</sup>, où il apparaît comme le signe d'une inspiration qui vient d'en haut.

Si l'attribut des Sibylles est généralement une plume, un livre ou un rouleau, on trouve aussi des partitions ou instruments de musique. Ici encore, c'est l'iconographie de l'inspiration qui semble fournir la clé : lorsqu'elle n'est pas allégorisée sous les espèces d'un ange (comme celui de saint Mathieu), de la Madonne (peinte par saint Luc) ou d'une Muse, l'inspiration est souvent représentée par la Musique, comme dans le tableau de Nicolas Régnier (1635-45, Musée de Los Angeles)<sup>14</sup>. Telle est sans doute l'origine de la confusion fréquente des Sibylles avec sainte Cécile.

Sa source semble se situer chez le Dominiquin, dont on connaît les intérêts et les talents en matière de musique<sup>15</sup>. Sa *Sainte Cécile* de la collection Ludovisi (1617-18, Louvre<sup>16</sup>), qui fut copiée et gravée à maintes reprises, présente bien des éléments communs avec ses *Sibylles*, celles de la Galerie Borghese (1616-17<sup>17</sup>), du Capitole (1622 c.) et de la collection Ratta (1622-25, coll. part.<sup>18</sup>) pour laquelle Guercino peignit un pendant en 1638 : même turban, même regard dirigé vers le ciel - qui rappelle la célèbre *Cécile* de Raphaël copiée à Bologne par le Dominiquin - et peut-être même modèle. Si les attributs diffèrent dans les deux derniers exemples, où il s'agit de livres et de rouleaux, tel n'est pas le cas du premier : en effet, la *Sibylle* Borghese - pourtant identifiée comme telle par un document comptable contemporain - tient une partition, tandis que la crosse d'une basse de viole apparaît dans la partie droite du tableau. Aussi n'est-il pas étonnant que J. Reynolds l'ait prise pour une *Cécile*<sup>19</sup>, ni qu'elle figure parfois dans les inventaires anciens comme « allégorie de la musique »<sup>20</sup>.

<sup>7</sup> Sophie Baratte, *Les émaux peints de Limoges*, Paris, Louvre, 2000, p. 184-85.

<sup>8</sup> *Les Sibylles*, 1929-30, coll. part., repr. in Alberto Magnelli 1888-1971. *Una retrospettiva*, Bellinzona, Museo Villa dei Cedri, 2001, p. 91.

<sup>9</sup> Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma, Bozzi, 1988. On trouve la même attitude mélancolique chez la *Sibylle* de Guido Reni xylographiée vers 1640 par Bartolomeo Coroliano, chez celle du Musée de Caen attribuée à Louis Finson, ainsi que chez la *Vieille prophétesse* d'Abraham Van Dyck du Musée de Leipzig.

<sup>10</sup> Andreas Henning / Gregor J.M. Weber, *Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari*, Dresden / Emsdetten, Imorde, 1998.

<sup>11</sup> Craig Felton / William B. Jordan (éd.), *Jusepe de Ribera, lo Spagnoletto*, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1982, no. 19.

<sup>12</sup> *Domenichino 1581-1641*, Roma, Palazzo Venezia, Milano, Electa, 1997, no. 32, p. 436-437.

<sup>13</sup> Bellori, *op. cit.*, p. 13.

<sup>14</sup> Voir aussi les deux tableaux de P. F. Mola représentant Homère jouant de la basse de viole (Rome, Palazzo Corsini, et Dresde, Gemäldegalerie, Manuela Kahn-Rossi, *Pier Francesco Mola 1612-1666*, Milano, Electa, 1989, p. 195-97). Pour ce qui est du thème de la cécité d'Homère, métaphore de la vision transcendante, cf. Moshe Barasch, *Blindness: The History of a Mental Image in Western Thought*, London, Routledge, 2001, p. 130 sq.

<sup>15</sup> Renato Meucci, « Domenichino musicologo e le origini della sonata a tre », in *Domenichino 1581-1641, op. cit.*, p. 311-317.

<sup>16</sup> *Ibid.*, no. 27, p. 426-27.

<sup>17</sup> *Ibid.*, no. 25, p. 422-23.

<sup>18</sup> *Ibid.*, no. 41, p. 454-55. Voir aussi Hugh Brigstoke / Richard Spear, « The Ratta Sibyl : Replication in Domenichino's Studio », *Artibus et Historiae*, no. 34, 1996, p. 47-52.

<sup>19</sup> Joshua Reynolds, lettre de 1752, citée in *Domenichino 1581-1641, op. cit.*, p. 454.

<sup>20</sup> Federico Bano / Steffi Roettgen et al., *Mengs : la scoperta del Neoclassico*, Padova, Palazzo Zabarella, Dresden, Schloss, 2001, p. 202, et Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, München, Hirmer, 1999, p. 126-27.

Cette ressemblance, fondée tant sur le costume que sur l'expression du regard, se retrouve chez Guido Reni, lui aussi musicien à ses heures et fils de musicien : sa *Sibylle* de la collection D. Mahon (1635-36, Bologna, Pinacoteca<sup>21</sup>) est enturbannée tout comme ses *Sainte Cécile* (1606, Pasadena, Norton Simon, et 1630-32, coll. part.<sup>22</sup>), dont la tête et les yeux sont « tournés vers l'harmonie », selon la belle expression de Bellori<sup>23</sup>. Le même turban apparente encore deux des trois demi-figures exécutées par R. Mengs vers 1761 pour un commanditaire anglais, sous l'influence directe des Bolonais : une *Sibylle* (Londres, coll. part.<sup>24</sup>) et une *Cécile* (Rome, coll. part.<sup>25</sup>), dont le regard rappelle d'ailleurs un dessin d'une autre *Sibylle*, présentée devant son temple de Tivoli<sup>26</sup>. Et lorsque B. West copiera la première, en 1762, il croira lui donner comme pendant la copie d'une *Cécile* du Dominiquin ... qui n'était autre que la *Sibylle* Borghèse<sup>27</sup>.

Or ce fameux turban<sup>28</sup> - que d'aucuns attribuent à la dépouille de la sainte exhumée en 1599 et immortalisée par la statue de Maderno (1603, Rome, Santa Cecilia) - pourrait également connoter l'origine orientale de certaines *Sibylles*. Seul attribut de celle de Guido Reni, il coiffe également presque toutes celles de Guercino, et caractérise aussi bien la *Sibylle* de Ribera (1619-31, Prado) que son dessin d'une *Cécile*<sup>29</sup>. Il en va de même de la *Cécile* (1611-12, Musée de Detroit) et des *Sibylles* (1620 c., Musée de Houston et 1626 c., Hampton Court, coll. de la Reine d'Angleterre) d'Orazio Gentileschi<sup>30</sup>. Et l'on retrouvera la même ressemblance, scellée par cet attribut commun, entre la *Sibylle* (1726, Musée de Boston) et la *Cécile* (1735-45) de Sebastiano Conca, l'une et l'autre marquées par l'influence du Dominiquin. On peut en dire autant de l'*Allégorie de la musique* (1785 c., Musée de Chambéry<sup>31</sup>) de Tommaso Maria Conca ou du portrait d'*Emma Hart en Sibylle* (1786, coll. part.<sup>32</sup>) de Gavin Hamilton. Quant à la *Sibylle* dessinée par Angelika Kauffmann (Berlin, Kupferstichkabinett), elle pourrait bien être un autoportrait<sup>33</sup>. L'artiste, qui possédait la gravure d'Audran d'après la *Cécile* du Dominiquin, copia à deux reprises

<sup>21</sup> *Guido Reni 1575-1642*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, no. 61.

<sup>22</sup> Sybille Ebert-Schifferer et al. (éd.), *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1988, p. 179-181.

<sup>23</sup> « Girando la testa e gl'occhi all'armonia ». G.P. Bellori, « Guido Reni », in *Le vite, op. cit.*, p. 495.

<sup>24</sup> Roettgen, *Mengs, op. cit.*, no. 114. Voir aussi Steffi Roettgen, *A.R. Mengs 1728-1779 and his British Patrons*, London, Zwemmer, 1993, no. 23, et Federico Bano / Steffi Roettgen, *Mengs ; la scoperta del Neoclassico, op. cit.*, no. 58.

<sup>25</sup> Roettgen, *Mengs, op. cit.*, no. 78; Federico Bano / Steffi Roettgen et al., *Mengs ; la scoperta del Neoclassico, op. cit.*, no. 55. — On notera que ces figures sont contemporaines des Muses du Parnasse de la Villa Albani. Cf. Peter Bowron / Joseph J. Rishel (éd.), *Art in Rome in the XVIIIth Century*, Philadelphia, Museum of Art, 2000, p. 409.

<sup>26</sup> Roettgen, *Mengs, op. cit.*, Z135, p. 471.

<sup>27</sup> Helmut von Erffa / Allen Staley, *The Paintings of Benjamin West*, New Haven, Yale Univ. Press, 1986, nos. 506 et 510.

<sup>28</sup> Voir aussi la *Cécile* du Musée de Besançon, très bolonaise de style.

<sup>29</sup> *Jusepe de Ribera 1591-1652*, New York, MET / Abrams, 1992, p. 195.

<sup>30</sup> R. Ward Bissel, *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravagesque Painting*, Pennsylvania State Univ, 1981, nos. 28, 60 et 67, et Keith Christiansen / Judith W. Mann, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, New York, Metropolitan Museum, 2001, nos. 33 et 40. On retrouve le turban dans deux autoportraits d'Artemisia, *ibid.* p. 321-22.

<sup>31</sup> *Il neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, Milano: Palazzo Reale / Skira, 2002, p. 197 et 462.

<sup>32</sup> *ibid.*, p. 52 et 418-19. Lady Hamilton est aussi représentée en bacchante par Angelika Kauffmann. Cf. Chloe Chard, « Comedy, Antiquity, the Feminine and the Foreign: Emma Hamilton », in Clare Hornsby (éd.), *The Impact of Italy: the Grand Tour and Beyond*, London, British School at Rome, 2000, p. 147-69 (148).

<sup>33</sup> Bettina Baumgärtel et al., *Angelika Kauffmann 1741-1807. Eine Dichterin mit dem Pinsel*, Ostfildern, Hatje, 1998, p. 247. — Dans son portrait par Mengs (1752 c., Musée de Cardiff), le peintre Richard Wilson est lui aussi coiffé d'un turban (S. Roettgens, *Mengs, op. cit.*, no. 18).

sa *Sibylle* Borghèse en la prenant à son tour pour une *Cécile*. Enfin, nous retrouvons encore le même turban dans ses projets en grisaille pour la Royal Academy, qui représentent *L'invention*, *La composition* (en mélancolique) et *Le dessin* (1778 c., Victoria and Albert Museum)<sup>34</sup>.

Mais l'influence exercée par les Bolonais ne s'arrête pas là. Madame de Staël s'en inspirera pour décrire Corinne, « vêtue comme la sibylle du Dominiquin, un châle des Indes tourné autour de sa tête »<sup>35</sup>, et François Gérard s'en souviendra en peignant *Corinne au Cap Misène* (1819, Musée de Lyon). Dans son portrait de *Madame de Staël en Corinne* (Château de Coppet), l'héroïne porte aussi un turban et tient le rameau de la Sibylle. Quant au portrait de Firmin Massot (même titre, 1807, Château de Coppet), il est situé au pied de la montagne de Tivoli, désignée par le fameux temple circulaire, et enrôle une fois encore la Sibylle comme symbole de l'inspiration.

Probablement suggéré par le commanditaire Scipion Borghèse, le programme iconographique de la première *Sibylle* du Dominiquin comprenait également des allusions à Bacchus (la vigne) et Apollon (le laurier). L'origine antique et religieuse de la doctrine de l'inspiration, qui sous-tend le culte du génie, est bien connue<sup>36</sup>. Christianisée au moyen-âge<sup>37</sup>, elle ne tardera pas à se séculariser et fournira à la Renaissance la base d'une allégorie esthétique<sup>38</sup>. De l'enthousiasme ou *furor poeticus* - qu'il soit apollinien ou dionysiaque - à l'inspiration romantique, la continuité est évidente. Platon déjà parlait du transport de la Muse soumise à une « force divine », et présentait le poète comme « inspiré par un dieu et possédé », « en proie au délire », « hors de lui », « pris de transports bachiques », « comme les prophètes et les devins inspirés », ce qui faisait de lui un « interprète des dieux » : c'est « la divinité elle-même qui parle »<sup>39</sup>. Ce parallélisme entre possession divine des muses et *mania* des Sibylles est réaffirmé dans le *Phèdre* : les poètes, tout comme les bacchantes, prophètes et devins inspirés, sont en proie à « un délire dont les dieux sont le principe »<sup>40</sup>.

Aristote, dans le célèbre *Problème XXX*, voyait également le poète comme « étranger de lui-même », et il attribuait son « extase » à la mélancolie, la bile noire abondante et chaude produisant également l'exaltation et l'enthousiasme des Sibylles et bacchantes, et de « tous les inspirés des dieux »<sup>41</sup>.

Mais c'est à Cornelius Agrippa, dans sa *Philosophie occulte ou magie*, dont E. Panofsky a montré l'influence probable sur Dürer, qu'il sera réservé d'étendre ce privilège aux artistes : « Nous voyons alors un homme inculte arriver soudain à la maîtrise

<sup>34</sup> B. Baumgärtel, A. Kauffmann, *op. cit.*, p. 194-95.

<sup>35</sup> Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie*, éd. Claudine Hermann, Paris: Ed. des femmes, 1979, p. 45.

<sup>36</sup> Edgar Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen, Mohr, 1926, trad. *Le génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Minuit, 1993, p. 34-40 et 237-242. Voir aussi Ernst Kris / Otto Kurz, *Die Legende des Künstlers*, Wien, Kristall, 1934, trad. *L'image de l'artiste: légende, mythe et magie. Un essai historique*, Paris, Rivages, 1987, passim.

<sup>37</sup> Pierre Alain Mariaux, « La Vierge dans l'atelier de Tuotilo. De l'artiste médiéval considéré comme un 'théodidacte' », *Revue de l'histoire des religions*, 218 - 2/2001, p. 171-193.

<sup>38</sup> Voir par exemple le *Saint Luc peignant la Madonne* de Heemskerck (Harlem, Musée Franz Hals) : le bas-relief du siège montre le saint littéralement transporté par le taureau de l'enlèvement d'Europe assimilé à son symbole. Cf. Rainald Grosshans, *Maerten van Heemskerck*, Berlin, Boettcher, 1980, p. 110-15.

<sup>39</sup> Platon, *Ion*, 533 C sq., trad. Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 35-37.

<sup>40</sup> Platon, *Phèdre*, 244 A sq., trad. Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1970, p. 33.

<sup>41</sup> Aristote, *Problème XXX*, traduit par R. Klibansky, in *Saturne et la mélancolie*, *op. cit.*, p. 62-64. Voir aussi Jackie Pigeaud, *L'homme de génie et la mélancolie*, Paris, Rivages, 1988, p. 95 sq..

en peinture, en architecture ou dans un art quelconque », écrit-il<sup>42</sup>. Traitant des oracles et prophéties, il distingue trois catégories : transe, ravissement et songe (II, 168). « J'appelle songes tout ce que l'influence des corps céleste provoque dans l'imagination ... » (III, 172). Citant Platon sur l'aliénation, Agrippa énumère alors quatre sortes de transports : des Muses, de Dionysos, d'Apollon ou de Vénus (II, 169). Associant les sciences de la nature et celles de l'homme, il fait des philosophes, médecins et orateurs de nouveaux prophètes, connaisseurs des « secrets divins » et de « la science des choses éternelles », et, s'appuyant sur l'autorité d'Aristote, il assimile aux anciennes Sibylles et bacchantes les devins et poètes : « La cause de cette transe, s'il faut la chercher dans le corps humain, est probablement l'humeur mélancolique » (III, 173).

L'idée d'une transmission ésotérique est très répandue dans les traités d'iconologie et d'emblématique. L'introduction de celui de Cesare Ripa en fournit un exemple significatif, qui fait remonter la « Doctrine » de Platon aux hiéroglyphes égyptiens et aux « secrets » des Prophètes. En pratiquant le langage des signes, dépositaire d'une tradition ancestrale, l'imagier devient ainsi une sorte de mage, déchiffreur de vérités révélées<sup>43</sup>. La dédicace du traité de Federico Zuccari, *L'Idée de' Pittori, Scultori e Architetti*, commence par cette invocation : « Ne la divina mente / Che in un scorge il presente, e il futuro / E le cose che furo ... »<sup>44</sup>. Même langage d'initié chez Bellori : « Questa idea [...] aperte le sacre cortine [...] si svela a noi ... »<sup>45</sup>.

La parenté entre le devin (*vates*<sup>46</sup>) et le divin poète sera reprise au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans sa *Lettre sur l'enthousiasme*, traduite en 1709, Shaftesbury affirme que « l'inspiration est un sentiment réel et véritable d'une Divinité présente qui agit sur nous », et que l'on peut « à juste titre donner le nom d'enthousiasme divin à l'inspiration : car ce terme même signifie Présence Divine ». Se réclamant de Platon, il poursuit : « C'était là l'esprit qu'il attribuait aux héros, aux ministres d'état, aux poètes, aux orateurs, aux musiciens, et même aux philosophes »<sup>47</sup>. L'abbé Batteux, comparant les poètes aux oracles, remarque aussi qu'« on parle de feu divin, d'enthousiasme, de transports, d'heureux délires »<sup>48</sup>, et Diderot voit à son tour dans le génie « une sorte d'esprit prophétique »<sup>49</sup>, parle même du « démon » qui le saisit, et définit l'inspiration comme « l'art de lever un pan du voile »<sup>50</sup>. H. Walpole vante l'œil « prophétique » de Milton, ou « l'œil prophétique du goût »<sup>51</sup>. Et

<sup>42</sup> Cornelius Agrippa de Nettesheim, *La philosophie occulte ou magie*, Paris, Berg International, 1981-82, III, p. 174. — La légende qui fit d'Agrippa un mage et servit de modèle au Faust de Goethe serait, selon Salvatore Settis, à l'origine de son assimilation à une Sibylle dans un médaillon émaillé du Musée de Turin : « Sibilla Agrippa », *Etudes de Lettres*, Lausanne, octobre-décembre 1985, p. 89-117.

<sup>43</sup> Cesare Ripa, *Proemio de L'iconologia* (1593). Cf. l'édition commentée dans *Critique*, août-septembre 1973, no. 315-16, p. 804 et 816.

<sup>44</sup> « L'Idée de' Pittori, Scultori e Architetti » (1607), in *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, Firenze, Olschki, 1961, p. 5.

<sup>45</sup> Bellori, *op. cit.*, note 4, p. 14.

<sup>46</sup> Kurt Badt, « Artifex vates und artifex rhetor » (1943), in *Kunsttheoretische Versuche*, Köln, DuMont, 1968, p. 39-83.

<sup>47</sup> Shaftesbury, *Lettre sur l'enthousiasme*, La Haye, Johnson, 1709, p. 138 et 140.

<sup>48</sup> Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), éd. 1773, repr. Genève, Slatkine, 1969, p. 13.

<sup>49</sup> Denis Diderot, « Sur le génie », in *Œuvres complètes*, éd. J. Assézat, Paris, Garnier, 1875, IV, p.

27.

<sup>50</sup> Diderot, *Salons de 1767*, éd. E.M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 311-

12.

<sup>51</sup> Horace Walpole, *On Modern Gardening* (1771), trad. *Essai sur les jardins modernes*, Paris, Mercure de France, 2002, p. 25 et 28.

W. Blake, commentant ses propres tableaux, insiste à plusieurs reprises sur ses « visions » et se compare aux prophètes<sup>52</sup>.

C'est toujours la même tradition qu'invoqueront les générations suivantes dans leurs théories de « l'inspiration, ce mot clé du romantisme dont la Sibylle est l'icône »<sup>53</sup>. Germaine De Staël rappelle que l'enthousiasme chez les Grecs « signifie Dieu en nous »<sup>54</sup>. Quant à sa *Corinne*, « dont le regard avait quelque chose d'inspiré » et donnait « l'idée d'une prêtresse d'Apollon », elle associe dans son improvisation la « folie » du Tasse et le « génie » de « la prêtresse qui rendait les oracles »<sup>55</sup>. Pour Balzac, le génie, « humble instrument d'une volonté despotique [...] ne s'appartient pas »<sup>56</sup>. Delacroix, auteur d'une *Sibylle au rameau d'or* (1838, New York, Wildenstein) se sentait, selon un témoignage contemporain, « en possession du laurier de la Sibylle »<sup>57</sup>. Spiritisme et art médiumnique ne sont pas loin<sup>58</sup> — et l'on pense à Delphine initiant Hugo aux tables tournantes. D'autre part, le thème de la seconde vue ou voyance réactive l'association entre génie et folie<sup>59</sup>, qui connaît de nouvelles occurrences avec le positivisme<sup>60</sup> et renaîtra, dans une autre perspective, avec l'idéologie de l'art brut, encouragée par les théories de Freud sur le délire et le dédoublement de la personnalité<sup>61</sup>. Entre-temps, Rimbaud a proféré sa célèbre déclaration : « Je est un autre »<sup>62</sup>, et c'est à lui que se référera Max Ernst pour développer sa théorie de l'hallucination : « Regard irrité, transe, clairvoyance, paranoïa, vraie ou simulée, me semblent être des états normaux aigus qui nous permettent de voir et de vivre comme si le temps n'existait qu'à l'état aboli »<sup>63</sup>. L'automatisme des Surréalistes puise à la même source, et l'on sait la fascination qu'exerçait sur eux la boule de cristal. Épris d'ésotérisme, Breton écrit une *Lettre aux voyantes* (1929) et déclare en 1922, dans *Entrée des médiums* : « Je n'ai jamais cessé d'être persuadé que rien de ce qui se dit ou se fait ne vaut hors de l'obéissance à cette dictée magique »<sup>64</sup>. En 1918, P. Klee avait déjà écrit dans son *Journal* : « ...*Werke entstehen wie von selber [...] Meine Hand ganz Werkzeug eines fremden Willens* »<sup>65</sup>.

Quant à l'identification du créateur inspiré au prophète, illustrée de manière explicite par le *Rodin en Moïse* de Bourdelle (1909-10, Musée Bourdelle), elle fera surface à diverses reprises jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. C'est l'idée que le génie prévoit le futur. Ainsi,

<sup>52</sup> William Blake, « A Descriptive Catalogue of Pictures, Poetical and Historical Inventions » (1809), in *Blake Complete Writings*, éd. Geoffrey Keynes, London, Oxford Univ. Press, 1972, p. 565-66 et 576.

<sup>53</sup> Marie-Jacques Hoog, « Le mythe de la Sibylle au temps du romantisme », in *Le mythe et le mythique* (Colloque de Cerisy), Paris, A. Michel, 1987, p. 170.— Turner a traité le thème de la Sibylle à trois reprises, en 1798, 1815 et 1834.

<sup>54</sup> Germaine de Staël, *De l'Allemagne* (1813), Paris, Garnier, s.d., p. 603 (Quatrième partie, ch. X).

<sup>55</sup> G. de Staël, *Corinne*, op. cit., p. 46 et 76.

<sup>56</sup> Honoré de Balzac, « Des artistes », *La Silhouette*, février-avril 1830, rééd. in *Œuvres complètes*, Paris, Conard, 1912-40, XXXVIII, p. 351-360 (353).

<sup>57</sup> Lettre du Baron Rivet, citée in Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*, Oxford, Clarendon, 1986, III, p. 82.

<sup>58</sup> Michel Thévoz, *Art brut, psychose et médiumnité*, Paris, La Différence, 1990, ch. VI, et *Collection de l'art brut*, Lausanne, Zurich, Institut Suisse pour l'Etude de l'Art, Genève, Paribas, 2001, p. 10 sq.

<sup>59</sup> Rudolf and Margot Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: a Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York, Norton, 1963, ch. V, et Philippe Brenot, *Le génie et la folie en peinture, musique et littérature*, Paris, Plon, 1997.

<sup>60</sup> Cesare Lombroso, *L'uomo di genio* (1864), trad. *L'homme de génie*, Paris, Alcan, 1877.

<sup>61</sup> Michel Tévoz, op. cit., et *Requiem pour la folie*, Paris, La différence, 1995.

<sup>62</sup> Lettre à Izambard, 13 mai 1871, in *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud*, éd. J.M. Carré, Paris, Gallimard, 1931, p. 56.

<sup>63</sup> Max Ernst, *Ecritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 245 et 426.

<sup>64</sup> André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1988, I, p. 906-11 et 273-79 (275).

<sup>65</sup> Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, Köln, DuMont, 1957, no. 1104, p. 395.

Wyzewa fait de Wagner un « Mage » pour avoir annoncé « la musique de l'avenir »<sup>66</sup>. Mauclair parle du « caractère religieux, prophétique, incantatoire de la poésie », qui exprime « des oracles »<sup>67</sup>. Apollinaire compare aussi les poètes aux prophètes et fait allusion aux « oracles sybillins » (sic) à propos des multiples sens possibles des *Mamelles de Tirésias* »<sup>68</sup>. Pour Alain, l'artiste « est celui qui a sauvé les oracles [...] comme à l'oracle, l'artiste cherche l'idée et la devine ... »<sup>69</sup>. M. Eliade estime que « par leur création, les artistes anticipent ce qui arrivera ... »<sup>70</sup>. Et M. McLuhan : « L'artiste capte le message du défi culturel et technologique plusieurs décennies avant que son choc transformateur ne se fasse sentir ». Il est « toujours en voie d'écrire l'histoire détaillée de l'avenir » et fait « un travail de prophète »<sup>71</sup>. G. Mathieu enfin prétend « offrir un message qui est tout d'anticipation », et conçoit la peinture « dans sa fonction prémonitoire »<sup>72</sup>.

Plusieurs œuvres semblent aussi répondre au thème de l'anticipation. J. Cornell a intitulé une de ses boîtes *La bouteille divinatoire* (coll. part.). On peut encore citer le *Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire* (1914, Centre Pompidou) de Giorgio de Chirico, qui anticipe la blessure reçue au front quelques mois plus tard<sup>73</sup>, ou l'*Autoportrait énucléé* de Victor Brauner (1931, Centre Pompidou), qui précède de sept ans l'accident qui coûtera un œil au peintre<sup>74</sup>. Il en va de même avec les *Apocalypses* de Ludwig Meidner de 1913, *L'Europe après la pluie* de Max Ernst (1933, coll. part) ou *Siméon le Stylite* de Karel Willinck (1939, Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen), qui semblent rétrospectivement annoncer les catastrophes des deux guerres mondiales, renouant ainsi avec le thème de la ruine anticipée<sup>75</sup>. Quant à *Loth et ses filles* d'Otto Dix (1939, Musée d'Aix-la-Chapelle<sup>76</sup>), dont le fond montre la ville de Dresde en flammes, bien avant le bombardement de février 1945, il illustre cette notion de pressentiment (*Voranschau*) que revendiquait le peintre. Enfin, les événements du 11 septembre 2001 semblent avoir été préfigurés à plusieurs reprises par l'image<sup>77</sup>. Où Cassandre pourrait bien avoir succédé à la Sibylle.

<sup>66</sup> Théodore de Wyzewa, *Beethoven et Wagner, essais d'histoire et de critique musicales*, Paris, Perrin, 1898, rééd. 1914, p. 237.

<sup>67</sup> Camille Mauclair, *Idées vivantes*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, p. 249.

<sup>68</sup> Guillaume Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes* (1917), Paris, Haumont, 1946, p. 24, et Préface des *Mamelles de Tirésias* (1917), Paris, Béliet, 1946, p. 12.

<sup>69</sup> Alain, *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1931, p. 288.

<sup>70</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 94.

<sup>71</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les media. Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, 1968, p. 85 et 86.

<sup>72</sup> Georges Mathieu, « La vitalité prophétique de l'Abstraction lyrique », in *L'abstraction prophétique*, Paris, Gallimard, 1975 (coll. Idées), p. 212 et 213.

<sup>73</sup> Chirico s'est d'ailleurs aussi intéressé au thème des Sibylles, qu'il a traité en lithographie (Antonio Vastano, *Giorgio de Chirico. Catalogo dell'opera grafica 1921-1969*, Bologna, Bora, 1996, no. 171, p. 262, et Alfonso Ciranna, *G. de Chirico, Catalogo delle opere grafiche*, Roma, La Medusa, 1969, no. 160) ainsi qu'en sculpture (*Catalogo Generale G. de Chirico*, Milano, Electa, 1972, II, no. 304).

<sup>74</sup> *Victor Brauner dans les collections du MNAM-CCI*, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 20-21.

<sup>75</sup> Voir notre « Ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur », in *L'homme face à son histoire*, Lausanne, Payot, 1983, p. 23-47.

<sup>76</sup> Eva Karcher, *Otto Dix 1891-1969. Leben und Werk*, Köln, Taschen, 1988, p. 218.

<sup>77</sup> Cinéma, vidéo, photomontage, etc. Pour un exemple pictural, voir *New York 1* de Philippe Cognée.