

NOTULE SUR UN TABLEAU D'ANTOINE CARON

Yves HERSANT*

Plasticité des Sibylles : nées grecques et naturalisées romaines, ces païennes se sont vu imposer par le judaïsme et le christianisme d'incessants remodelages. *Informant* le monde, lui donnant forme par leurs oracles, elles *reçoivent* aussi du monde, tant savant que populaire, la plus grande diversité formelle. Il en est d'horribles, les plus connues sans doute : cavernicoles, chthoniennes, plus ou moins terrifiantes, aussi peu amènes que la vieille aux grains de sable évoquée dans le *Satyricon*, ou que la mégère du *Roman d'Eneas*. À celles-là, prophétesses de malheur, peut toujours s'appliquer la description d'Héraclite: « la Sibylle à la bouche délirante... profère des mots sans sourires, sans fards et sans parfums » (fragment 92 Diels). Mais, comme chacun sait, les collections d'oracles sibyllins ont puissamment contribué à un remarquable retournement : les juifs puis les chrétiens¹, en récupérant les vieux mythes à des fins diversement apologétiques, leur ont conféré une extraordinaire ambivalence. Grâce aux chrétiens surtout, sont apparues de séduisantes Sibylles, en qui l'on peut reconnaître les mêmes ; certains oseraient dire *la même*, en faisant de l'être sibyllin une pluralité singulière. Moralement et physiquement belles, les Sibylles peuvent le devenir lorsqu'elles annoncent moins la fin d'un monde que le début d'un autre ; c'est-à-dire lorsqu'elles agissent en prophétesses du Christ, à l'égal des prophètes de l'Ancien

* Directeur d'Etudes à l'EHESS

¹ La première édition des oracles sibyllins, due à Xystus Betuleius (X. Birken), a été donnée à Bâle en 1545. Rappelons que c'est au livre VIII qu'apparaît le célèbre acrostiche du Christ.

Testament, aux côtés desquels on les a si souvent représentées. Ainsi dans le *Dies irae* : « teste David cum Sibylla ». Ainsi, à la Renaissance, dans la Chapelle Sixtine, ou dans une fresque de Ghirlandaio à Florence (Santa Trinità), ou dans une autre de Raphaël à Rome (Santa Maria della Pace). Tant il est vrai, comme l'avait déjà noté Emile Mâle, qu'à partir de 1480 les Renaissants ont porté aux Sibylles un intérêt sans cesse accru : en particulier à la Tiburtine, dernière des dix qu'à recensées Varron, rendue célèbre par Virgile et les interprètes de sa quatrième bucolique.

Mais « plastiques », les Sibylles le sont en un sens plus précis encore, qu'éclaire un ouvrage récent : « La plasticité, comme le note Catherine Malabou, caractérise le rapport que le sujet entretient avec l'accident, c'est-à-dire avec ce qui lui arrive... [Elle caractérise] le lieu le plus sensible, le vif de la subjectivité, son *rapport à l'avenir*. Elle dit ce travail par lequel le temps s'incorpore subjectivement dans le vœu d'avenir² ». La Sibylle comme puissance de nouveauté, comme promesse d'événement : particulièrement cher à la France du XVI^e siècle, le thème a souvent été orchestré par des auteurs, tel Guillaume Postel, attachés à une représentation messianique de la France et de son roi.

Reste que de cette plasticité, le meilleur exemple vient d'un plasticien. Auteur supposé d'*Auguste et la Sibylle de Tibur* (huile sur bois de 125 x 170 cm, exécutée vers 1580 et aujourd'hui conservée au Louvre), Antoine Caron a savamment construit un décor urbain, en partie réel mais largement fantastique ; il l'a peuplé des personnages antiques et modernes, ou tout à la fois modernes et antiques, en donnant à la figure d'Auguste — sous le règne duquel est né le Christ — les traits du roi Charles IX ; drapé dans son manteau rouge, un genou à terre, le souverain suit des yeux le geste éloquent d'une gracieuse Sibylle en bleu et or, qui lui désigne dans le ciel un soleil nouveau où trônent la Vierge et l'Enfant entourés de chérubins. Tableau éminemment maniériste, bien sûr : formé par le Primatice, l'auteur a de surcroît été impressionné par Pâris Bordone (présent à Fontainebleau dans les années 1559-1560) et ses architectures peintes ; dans ses *Massacres du triumvirat* (1566), représentation à la fois cruelle et enjouée d'un drame de l'époque, où de petits personnages gracieux s'étripent dans un paysage antiquisant, il donne déjà une éblouissante démonstration de sa *manière*, en alliant à la sécheresse du dessin la vivacité du coloris. Mais dans la *Sibylle de Tibur*, une autre dimension apparaît : le peintre de Catherine de Médicis³, devenu l'ordonnateur de ses « magnificences » et le metteur en scène de nombreuses fêtes royales (mariage du roi de Navarre en 1572, entrée d'Henri III à Paris en 1573...), choisit délibérément un registre fabuleux, théâtral et festif.

² *Plasticité*, sous la dir. de Catherine Malabou, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 10.

³ Caron a notamment consacré à Catherine les dessins de son *Histoire d'Artémise*. Je signale au passage qu'il a aussi illustré la version française des *Eikones* de Philostrate (publiée sous cette forme en 1614, après sa mort).

De sa représentation de la Sibylle, voilà donc bannies toute terreur, toute horreur, toute référence païenne à l'idée de possession. Ce qu'il met en scène n'est rien moins qu'une *Annonciation* : une *Annonciation* décalée, où la Vierge a déjà mis au monde l'enfant divin, où Charles-Auguste-Marie reçoit la Bonne Nouvelle, et où le rôle de l'ange est dévolu à la Tiburtine... Et, comme s'il ne suffisait pas de montrer qu'un nouvel âge d'or s'annonce — de fait, il y a de l'or partout —, Caron montre cette monstration même, remplaçant en quelque sorte la représentation de la Sibylle par celle de la dynamique sibylline : ce qui importe n'est pas tant que la Tiburtine soit à l'écoute du message divin, mais qu'elle le transmette ; elle présente l'Enfant, et Caron représente cette présentation. Une puissante ligne oblique, tranchant avec les nombreuses verticales dont le tableau est hérissé, relie la Vierge au livre que la Tiburtine tient dans sa main droite, en passant par le bras gauche de la médiatrice angélique. Savante, mais claire allusion aux livres sibyllins, que selon Pline (*Hist. Nat.* XIII, 88) Tarquin le Superbe avait acquis d'une vieille femme : elle lui en proposait neuf, il ne put en acquérir que trois, qu'il fit placer dans le temple capitolin où ils brûlèrent en 83 av. J.-C. Suétone raconte la suite : comment Auguste fit réviser ceux que le sénat put récupérer, et comment il les installa dans un nouveau temple dédié à Apollon sur le Palatin (*Aug.* 31) ; ils y furent régulièrement consultés et interprétés par un clergé *ad hoc*, moins pour exciter la religiosité que pour la calmer (« *ad deponendas potius quam ad suscipiendas religiones* »). De fait, dans le coin gauche du tableau, le peintre a représenté deux autres livres, tenus par des compagnes de la Sibylle. Ces trois volumes demeurent fermés : la Sibylle ne parle ni ne lit, mais désigne ; l'écrit prime la parole, et le déictique prime l'écrit. Il y a plus fort que le *logos*.

Un mot sur le cadre de cette surprenante représentation. Les fêtes des Valois, en particulier les « magnificences » inventées par Catherine de Médicis, étalées sur plusieurs jours, visent à transmettre l'idée de la richesse économique et culturelle de la monarchie. Elles se déclinent de diverses manières : entrées triomphales, tournois, divertissements, mêlant les traditions chevaleresques (alors en plein renouveau) à l'allégorisme des humanistes et aux formes maniéristes les plus exubérantes. Il faut citer ici Daniel Arasse : « Avec le cortège, le tournoi et le théâtre, la fête maniériste investit l'ensemble de l'espace de la cité : la rue est métamorphosée par l'entrée, la place par le tournoi, la cour intérieure ou la salle du palais par les représentations théâtrales⁴ ». Dans le tableau de Caron, comme dans les festivités qu'il organisa, l'imaginaire se mêle au réel, la mascarade au mystère, le spectaculaire au cryptique, l'éphémère à l'éternel ; dans un souci d'amplification rhétorique, ou d'ostentation, est mise en scène une ville imaginaire sublimée, où se reconnaissent à peine quelques monuments « réels », et qui mime la cité idéale du prince avec ses arcs de triomphe, ses estrades, ses balustrades. Il

⁴ Daniel Arasse et Andreas Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997, p. 433.

s'agit de transfigurer le réel, tout en théâtralisant le pouvoir. Et ici, comme l'a noté encore Daniel Arasse, l'architecture ne structure pas l'agitation humaine : travaillant « conjointement la surface et le volume, le volume dans la surface », le maniérisme crée « une spatialité qui n'est plus définie par la géométrie, mais par la seule juxtaposition dynamique de corps » :

Alors que, pour l'humanisme civique d'Alberti, la perspective régulière posait préalablement une grille collective où venaient ensuite s'inscrire les figures de l'histoire humaine, le corps maniériste constitue le support et le relais d'un espace pictural régi par les relations, hiérarchisées mais mouvantes, des figures — autrement dit, et pour reprendre les analyses de Norbert Elias, les paradoxes spatiaux du maniérisme instaurent, en peinture, un espace équivalent à celui qu'organisent les relations de cour : un espace qui désigne implicitement le Prince comme l'*auctor* symbolique de l'histoire⁵.

Mais auteur de l'histoire, Charles/Auguste le devient grâce à la Tiburtine et à son geste déictique. Quatre remarques à ce propos, pour compléter ma notule :

a) Pour mettre en scène la prophétie, Antoine Caron a recouru à tout un jeu de continuités et d'échos : en particulier, un lien étroit relie la Sibylle à la Vierge, que leur féminité même rend censément réceptives au divin. On songe à Servius et à son commentaire de l'*Enéide* (III, 445): « *Sibylla dicitur omnis puella cujus pectus numen recipit* », « on appelle Sibylle toute jeune femme qui reçoit en son sein la divinité ». La Vierge est une Sibylle, la Sibylle est la Vierge ; elles ont du reste les mêmes traits.

b) À l'inverse, des ruptures contredisent ces continuités. Car il s'agit de représenter une conversion : un passage des *saturnia regna* au *christianum regnum*. Ainsi le soleil chrétien, en haut à droite, s'oppose-t-il au soleil naturel qui se situerait à gauche, hors cadre, comme l'indiquent les ombres portées.

c) Particulièrement habile est l'usage de la perspective, mise au service d'une double représentation : il s'agit de montrer ensemble le présent et l'avenir, ce qui se passe et ce qui va se passer. Spatialisant le temps, et construisant une représentation à trois étages (la scène, la balustrade, plus loin la ville), Caron établit une équivalence entre la *pro-phétie* et la *per-spective* (celle-ci désignant étymologiquement, comme l'on sait, l'acte de voir à travers ; ainsi aperçoit-on les monuments de la ville à travers les arcs de la fête).

d) La représentation est remarquablement syncrétique : car la Vierge est aussi Astrea, déesse païenne de la Justice et la Paix, remontée au ciel après la fin de l'âge d'or mais appelée à y revenir. Comme nombre d'humanistes, Caron partage le rêve d'un âge d'or puissamment transformé : féminisé, christianisé, civilisé. Et politisé, car à ce rêve

⁵ *Ibid.*, p. 410-412.

s'ajoute celui de la *translatio imperii* : l'âge d'or est français. Auguste est Charles IX, de même que dans la *Franciade* Charles est un « nouvel Auguste ». La foi, la chevalerie et la sagesse ne forment-elles pas les trois pointes du lys de France ?

Œuvre pleine de malice(s), donc, où la Sibylle ne porte nullement l'annonce de la fin du monde, ni seulement le message de la Nativité, mais une Bonne Nouvelle politique. Derrière l'annonce faite à Auguste, lisons l'Alliance de la France avec Dieu. Et concluons derechef à la plasticité de la Tiburtine : elle ne reçoit pas seulement la parole comme la cire reçoit sa forme, elle participe à cette réception ; « elle est spontanée dans sa réceptivité même »⁶. En ce sens, peut-être symbolise-t-elle aussi l'inspiration divine de l'artiste.

⁶ Catherine Malabou, *op. cit.*, p. 9.

