

I — LA NAISSANCE DE VÉBUS

L'Hymne homérique et la *Giostra* de Politien. La théorie esthétique de L.B. Alberti. La relation entre Agostino di Duccio, Alberti et la sculpture antique. Politien imitateur d'Ovide et de Claudien. Politien conseiller érudit de Botticelli. Le « printemps » de l'*Hypnerotomachia Poliphili*. Le dessin de Chantilly. Le sarcophage de Woburn Abbey. La description de cette sculpture par Pirro Ligorio. Les « nymphes » de Filarete et les « auræ » de Pline.

Appendice (« La Pallas perdue ») : Paolo Govio et la *impresa* de Politien pour Pierre de Médicis. La gravure de l'édition de 1513 de la *Giostra*. Le dessin de Botticelli à Milan.

II — LE PRINTEMPS

Les trois Grâces.

Alberti et Sénèque. Les trois Grâces du *Codex Pighianus*. Les trois Grâces de la fresque de la Villa Lemmi. La médaille de Niccolo Fiorentino. Le coffre de mariage de Hanovre. *Zéphyr et Flore*.

L'influence d'Ovide. Politien et Ovide. Boccace et Ovide. L'*Ambra* de Laurent de Médicis. L'*Orfeo* de Politien et les scènes de poursuite dans le théâtre italien ancien.

La déesse du printemps.

La statue des Offices.

Hermès.

La médaille de Niccolo Fiorentino. Le Mercure de Sénèque. L'ode d'Horace.

Le « Royaume de Vénus »

L'« ode » d'Acciaiuoli. Lucrèce, Horace et le *Rusticus* de Politien.

Le sonnet de Laurent.

III — LA CAUSE EXTÉRIEURE

La « nymphe » Simonetta chez Politien. Les portraits de la « nymphe » Simonetta. Laurent et la mort de Simonetta. L'*Elegie* de Bernardo Pulci.

Le rapport de Botticelli et de Léonard avec la *Giostra* et l'Antiquité.

« LA NAISSANCE DE VÉNUS »

Vasari¹ a vu *La Naissance de Vénus*, le tableau du plus petit format, 1 dans la Villa Castello du duc Cosme, en même temps que *Le Printemps* : « Chez différents particuliers de la ville, il peignit de nombreux tondi et des nus féminins ; encore aujourd'hui, on en trouve deux à Castello dans la villa du duc Cosme : ils figurent, l'un la *Naissance de Vénus* poussée vers le rivage par les brises et les vents, avec les Amours, et l'autre *Vénus couronnée de fleurs* par les Grâces, pour représenter le *Printemps*, sujets traités avec charme. »

Le catalogue italien des Offices en donne la description suivante : « La naissance de Vénus. La Déesse se tient debout, sortant d'une conque au milieu de la mer. A gauche sont représentés deux Vents qui volent sur les ondes en poussant la Déesse près du rivage ; à droite se trouve une jeune fille qui représente le Printemps. Toile grandeur nature. »^{2*}

Dans la littérature critique moderne, on a établi une comparaison avec deux œuvres poétiques différentes ; Julius Meyer, dans le texte du Musée de Berlin³, renvoie aux *Hymnes Homériques* : « Il est très probable que Botticelli a connu la description antique de Vénus du deuxième *Hymne Homérique*, et qu'il s'en est inspiré. Dès l'année 1488, les *Hymnes Homériques* ont été imprimés et publiés d'après un manuscrit florentin⁴, et l'on peut donc supposer que leur contenu était déjà connu depuis quelque temps des milieux humanistes de Florence, et particulièrement de Laurent, qui avait une formation classique.

D'autre part, Gaspari remarque dans son *Histoire de la littérature italienne*⁵, que la description d'une sculpture figurant « la naissance de Vénus », dans la *Giostra* d'Ange Politien⁶, présente des similitudes avec le tableau de Botticelli.

Ces deux indications vont dans le même sens, puisque Politien s'est appuyé sur l'*Hymne Homérique* pour la description en question. L'hypothèse suivante s'impose donc : Politien, cet érudit ami de

* Sauf mention contraire (cf. notes), les citations d'auteurs italiens (reproduits par A. Warburg dans la langue originale) ont été traduites par Alain Roy. (N.d.T.)

Laurent de Médicis — pour qui Botticelli, on le sait, a peint aussi une *Pallas*, comme en témoigne Vasari⁷ — a fourni ce sujet ; et elle devient une certitude si l'on considère que le peintre s'écarte de l'*Hymne Homérique* sur les mêmes points que le poète, comme nous allons le démontrer.

Politien imagine une série de sculptures, des chefs-d'œuvre exécutés de la main même de Vulcain, ornant sur deux rangées les piliers de l'entrée du palais de Vénus ; l'ensemble est encadré d'une frise ornementale de feuilles d'acanthé, de fleurs et d'oiseaux. Alors que les premières rangées de sculptures ont pour sujet des allégories cosmogoniques⁸ dont la naissance de Vénus est l'aboutissement, la deuxième série représentait la puissance de Vénus⁹ par une douzaine d'illustrations classiques. La naissance de Vénus, son accueil sur la terre et dans l'Olympe sont décrits dans les stances 99 à 103 :

99 : « Dans l'Égée orageuse, dans le sein de Thétis, on voit le tronc de la vie accueilli dans un roulement de différentes planètes, errer à travers l'onde dans la blanche écume ; et, au milieu, née d'actes gracieux et joyeux, il y avait, sur une conque, une jeune fille qui n'avait pas le visage humain, poussée sur le rivage par de lascifs zéphyr, et il semble que le ciel s'en réjouissait.

100 : On avait l'impression que l'écume était vraie, que la mer était vraie, que la conque était vraie, que le souffle des vents était vrai : on pourrait presque voir briller les yeux de la déesse, et le ciel lui sourire tout autour, ainsi que les autres éléments ; les Heures en robes blanches marchent sur le sable ; le vent effleure leurs cheveux épars et défaits ; leur visage n'est ni semblable ni dissemblable, comme on s'attend pour des sœurs.

101 : On pourrait jurer que la Déesse est sortie de l'onde en pressant ses cheveux de sa main droite, et en recouvrant la douce pomme (= le sein) de l'autre ; et, marqué par le pied sacré et divin, le sable se revêt d'herbe et de fleurs ; ensuite, avec un visage joyeux et léger, elle est accueillie au milieu des trois nymphes, et enveloppée d'une robe étoilée.

102 : La première, de ses deux mains tient suspendue sur ses tresses humides une guirlande d'or, où brillent les pierres orientales ; la seconde accroche une perle à ses oreilles ; la troisième, s'occupant de sa blanche poitrine et de ses blanches épaules, les entoure de riches colliers, dont elles ont l'habitude d'encercler leurs propres gorges, lorsque, dans le ciel, elles conduisent leurs rondes.

103 : Puis, après avoir levé les yeux, elles semblent s'asseoir sur un nuage d'argent : l'air frémissant te permettrait de les voir sur la pierre dure, de même que tout le ciel satisfait. Tous les dieux se réjouissent de sa beauté et y prennent du plaisir sur la couche où ils reposent ; chacun montre sur son visage son émerveillement, avec le front plissé et les sourcils relevés. »

Comparons ce texte à la description de l'*Hymne Homérique*¹⁰ :

« Je veux chanter Aphrodite la belle, la vertueuse, couronnée d'or, qui règne sur les créneaux de Chypre cernée par les flots, où le souffle puissant de Zéphyr la porta doucement sur la vague de la mer grondante, dans l'écume aux légers flocons ; et les Heures aux diadèmes d'or l'accueillirent avec joie, la vêtirent de vêtements dignes d'une déesse, posèrent sur sa tête sacrée la belle couronne d'or, et pendirent à ses oreilles des bijoux ornés de fleurs, faits de bronze et de l'or tant vanté. Mais le cou délicat et la poitrine neigeuse, elles les parèrent de guirlandes d'or, qui avaient orné les Heures elles-mêmes, lorsque, couronnées d'or, elles rejoignaient les cohortes gracieuses des dieux au palais de leur père. »

On peut voir que dans le poème italien, l'action tout entière est globalement déterminée par l'*Hymne Homérique* ; dans les deux cas, Vénus sort de la mer : poussée par Zéphyr vers le rivage, où l'accueillent les divinités des saisons.

Les ajouts propres de Politien ont trait presque exclusivement à l'élaboration des détails et des éléments secondaires que le poète s'attarde à énumérer, afin de convaincre le lecteur de l'étonnant réalisme des œuvres d'art qu'il décrit, en feignant de reproduire fidèlement leurs moindres détails. Ces ajouts sont les suivants :

Plusieurs vents, dont le souffle est visible (« que le souffle des vents était vrai ») poussent Vénus, debout dans une conque (« la conque était vraie »), vers le rivage ; là, les trois Heures l'accueillent et la revêtent d'une « robe étoilée » (en plus des guirlandes et des bijoux dont parle aussi l'*Hymne Homérique*). Le vent joue dans les robes blanches et fait onduler leurs cheveux épars et défaits (I, 100, 4-5). C'est précisément cet élément secondaire, « agité par le vent », que le poète admire comme une illusion créée par la virtuosité de l'artiste :

100, v. 2 : « le souffle des vents était vrai »

100, v. 3 : « On pourrait presque voir... »

100, v. 4 : « les Heures en robes blanches marchent sur le sable ; le vent effleure leurs cheveux épars et défaits. »

103, v. 3 : « l'air frémissant te permettrait de les voir sur la pierre dure ».

Dans le tableau aussi l'action se déroule comme dans le poème, à quelques différences près : la Vénus du tableau de Botticelli, debout dans la conque¹¹, couvre sa poitrine de sa main droite (et non de la gauche) ; et au lieu des trois Heures en robes blanches, c'est une seule figure féminine, en robe multicolore, couverte de fleurs et ceinte d'une branche de rosier, qui l'accueille. Chez Politien, en revanche, l'élaboration détaillée des accessoires en mouvement présente une telle conformité avec le tableau que l'hypothèse d'un rapport entre les deux œuvres d'art s'impose indiscutablement.

Dans le tableau, il n'y a pas seulement ces deux « Zeffiri » joufflus dont « on voit le souffle », mais en outre le vêtement et la chevelure de la divinité debout sur le rivage sont agités par le vent, qui anime aussi les cheveux de Vénus¹², ainsi que le manteau dont elle doit être revêtue. Les deux œuvres sont une paraphrase de l'*Hymne Homérique*, bien que dans le poème de Politien les Heures soient au nombre de trois, alors qu'elles sont réunies en une seule dans le tableau.

Cela nous montre que le poème est chronologiquement antérieur, plus proche du modèle, et que le tableau en est une version plus tardive, plus libre. S'il faut voir entre le poète et le peintre un rapport de dépendance directe, alors le premier est le donateur et le second, le récipiendaire¹³. En outre, voir en Politien le conseiller de Botticelli est conforme à la tradition, qui fait de lui l'inspirateur de Raphaël et de Michel-Ange¹⁴.

Cette tentative remarquable de fixer les mouvements éphémères des chevelures et du vêtement, qui apparaît également dans le poème et dans le tableau, correspond à un courant qui s'était imposé dès le premier tiers du xv^e siècle dans les milieux artistiques de l'Italie du Nord, et qui s'exprime avec la plus grande netteté dans le *Liber de pictura* d'Alberti¹⁵.

Springer a déjà signalé ce passage¹⁶ en se référant précisément aux divinités des vents qui accompagnent chez Botticelli la naissance de Vénus, et Robert Vischer l'a cité, lui aussi, dans son *Luca Signorelli*¹⁷. Voici le passage en question :

« On a plaisir à voir quelque mouvement dans les cheveux, les crinières, les feuillages et les vêtements. Et il me plaît vraiment de voir, ainsi que je l'ai dit, de ces mouvements dans les cheveux qui se déploient en cercle comme en vol, se nouent et flottent dans l'air comme des flammes, certains se mêlant aux autres comme des serpents, d'autres se gonflant ça et là. C'est de la même façon que les branches se tordent tantôt vers le haut, tantôt vers le bas, tantôt dehors, tantôt dedans, tantôt en s'enroulant comme des cordes. C'est encore de même que font les plis : ils naissent comme les branches de l'arbre. En eux se retrouvent tous les mouvements, de sorte que toute l'étoffe se meut. Mais ce sont le plus souvent des mouvements modérés et doux, plutôt de ceux qui paraissent gracieux à qui les regarde que ceux qui émerveillent par quelque effet. Mais là où nous les souhaitons ainsi, si les étoffes sont lourdes et tombent régulièrement à terre, il convient de faire apparaître dans la peinture les visages des vents Auster et Zéphyr, qui soufflent dans les nuages et font voler les étoffes. Ainsi, on en viendra à cet effet gracieux que, grâce au vent, les corps deviendront perceptibles sous les tissus et apparaîtront nus en de larges parties et que, en plus, les étoffes projetées voleront doucement dans l'air. Dans cet envol, le peintre doit faire attention de ne montrer aucune étoffe contre le vent. »

L'imagination et la réflexion ont une part égale dans cette règle picturale formulée par Alberti. D'une part, il se réjouit de voir les cheveux et le vêtement fortement agités ; il laisse alors libre cours à son imagination, qui attribue à l'élément secondaire dépourvu de volonté une vie organique ; il voit alors des serpents emmêlés, des flammes jaillissantes, ou les branches d'un arbre. Mais d'autre part, Alberti exige expressément du peintre qu'il ait assez de sagesse et de discernement dans l'exécution de tels motifs pour ne pas se laisser aller à des accumulations contre nature, ou qu'il n'anime les détails que si le vent peut vraiment en être la cause. Certes, cela ne va pas sans concession à l'imagination : les têtes des jeunes gens soufflant le vent, que le peintre est obligé de créer pour « fonder » le mouvement des cheveux et des vêtements, sont un véritable compromis entre l'imagination anthropomorphique et l'observation raisonnée.

Le *Libro della pittura* d'Alberti, dédié à Brunelleschi, avait été terminé en 1435¹⁸.

Peu de temps après, vers le milieu du xv^e siècle déjà, Agostino di Duccio fait bouger les cheveux et les vêtements des personnages historiques sculptés du Tempio Malatestiano à Rimini, amplifiant ce mouvement jusqu'au maniérisme¹⁹. Comme le remarque Valturi²⁰ à propos du rapport entre Sigismond Malatesta et les œuvres d'art de sa chapelle, il faut voir dans la forme et le contenu de celles-ci le produit de réflexions savantes : « ... notamment des murs immenses et de très nombreuses et très hautes voûtes construites en marbre importé de l'étranger, qui sont revêtues de reliefs de pierre, et où l'on peut voir des statues merveilleusement sculptées représentant les saints patrons, les quatre vertus, les signes du zodiaque, les astres errants, enfin les Sibylles, les Muses et de très nombreux autres sujets nobles, capables d'attirer les spectateurs versés dans les lettres et presque totalement étrangers au peuple, non seulement par l'art du graveur ou du sculpteur, mais aussi par la science des formes, par des dessins choisis par le Prince le plus fin et sans aucun doute le plus remarquable de ce siècle, d'après les mystères cachés de la philosophie. »

Alberti fut l'architecte de cette église, dont il surveilla la construction dans les moindres détails²¹ ; rien n'empêche de supposer qu'il fut l'inspirateur de ces personnages animés de mouvement conformément à sa conception. A propos de l'une des figures féminines sculptées par Agostino di Duccio qui ornent la façade de San Bernardino, à Pérouse, et plus précisément à propos des motifs de vêtements agités que porte un personnage féminin de la partie supérieure de cette façade, à gauche, Fr. Winter²² a signalé l'existence d'un modèle antique — une Heure vue de dos — qui figure

Dans le tableau, il n'y a pas seulement ces deux « Zeffiri » joufflus dont « on voit le souffle », mais en outre le vêtement et la chevelure de la divinité debout sur le rivage sont agités par le vent, qui anime aussi les cheveux de Vénus¹², ainsi que le manteau dont elle doit être revêtue. Les deux œuvres sont une paraphrase de l'*Hymne Homérique*, bien que dans le poème de Politien les Heures soient au nombre de trois, alors qu'elles sont réunies en une seule dans le tableau.

Cela nous montre que le poème est chronologiquement antérieur, plus proche du modèle, et que le tableau en est une version plus tardive, plus libre. S'il faut voir entre le poète et le peintre un rapport de dépendance directe, alors le premier est le donateur et le second, le récipiendaire¹³. En outre, voir en Politien le conseiller de Botticelli est conforme à la tradition, qui fait de lui l'inspirateur de Raphael et de Michel-Ange¹⁴.

Cette tentative remarquable de fixer les mouvements éphémères des chevelures et du vêtement, qui apparaît également dans le poème et dans le tableau, correspond à un courant qui s'était imposé dès le premier tiers du xv^e siècle dans les milieux artistiques de l'Italie du Nord, et qui s'exprime avec la plus grande netteté dans le *Liber de pictura* d'Alberti¹⁵.

Springer a déjà signalé ce passage¹⁶ en se référant précisément aux divinités des vents qui accompagnent chez Botticelli la naissance de Vénus, et Robert Vischer l'a cité, lui aussi, dans son *Luca Signorelli*¹⁷. Voici le passage en question :

« On a plaisir à voir quelque mouvement dans les cheveux, les crinières, les feuillages et les vêtements. Et il me plaît vraiment de voir, ainsi que je l'ai dit, de ces mouvements dans les cheveux qui se déploient en cercle comme en vol, se nouent et flottent dans l'air comme des flammes, certains se mêlant aux autres comme des serpents, d'autres se gonflant ça et là. C'est de la même façon que les branches se tordent tantôt vers le haut, tantôt vers le bas, tantôt dehors, tantôt dedans, tantôt en s'enroulant comme des cordes. C'est encore de même que font les plis : ils naissent comme les branches de l'arbre. En eux se retrouvent tous les mouvements, de sorte que toute l'étoffe se meut. Mais ce sont le plus souvent des mouvements modérés et doux, plutôt de ceux qui paraissent gracieux à qui les regarde que ceux qui émerveillent par quelque effet. Mais là où nous les souhaitons ainsi, si les étoffes sont lourdes et tombent régulièrement à terre, il convient de faire apparaître dans la peinture les visages des vents Auster et Zéphyr, qui soufflent dans les nuages et font voler les étoffes. Ainsi, on en viendra à cet effet gracieux que, grâce au vent, les corps deviendront perceptibles sous les tissus et apparaîtront nus en de larges parties et que, en plus, les étoffes projetées voleront doucement dans l'air. Dans cet envol, le peintre doit faire attention de ne montrer aucune étoffe contre le vent. »

L'imagination et la réflexion ont une part égale dans cette règle picturale formulée par Alberti. D'une part, il se réjouit de voir les cheveux et le vêtement fortement agités ; il laisse alors libre cours à son imagination, qui attribue à l'élément secondaire dépourvu de volonté une vie organique ; il voit alors des serpents emmêlés, des flammes jaillissantes, ou les branches d'un arbre. Mais d'autre part, Alberti exige expressément du peintre qu'il ait assez de sagesse et de discernement dans l'exécution de tels motifs pour ne pas se laisser aller à des accumulations contre nature, ou qu'il n'anime les détails que si le vent peut vraiment en être la cause. Certes, cela ne va pas sans concession à l'imagination : les têtes des jeunes gens soufflant le vent, que le peintre est obligé de créer pour « fonder » le mouvement des cheveux et des vêtements, sont un véritable compromis entre l'imagination anthropomorphique et l'observation raisonnée.

Le *Libro della pittura* d'Alberti, dédié à Brunelleschi, avait été terminé en 1435¹⁸.

Peu de temps après, vers le milieu du xv^e siècle déjà, Agostino di Duccio fait bouger les cheveux et les vêtements des personnages historiques sculptés du Tempio Malatestiano à Rimini, amplifiant ce mouvement jusqu'au maniérisme¹⁹. Comme le remarque Valturi²⁰ à propos du rapport entre Sigismond Malatesta et les œuvres d'art de sa chapelle, il faut voir dans la forme et le contenu de celles-ci le produit de réflexions savantes : « ... notamment des murs immenses et de très nombreuses et très hautes voûtes construites en marbre importé de l'étranger, qui sont revêtues de reliefs de pierre, et où l'on peut voir des statues merveilleusement sculptées représentant les saints patrons, les quatre vertus, les signes du zodiaque, les astres errants, enfin les Sibylles, les Muses et de très nombreux autres sujets nobles, capables d'attirer les spectateurs versés dans les lettres et presque totalement étrangers au peuple, non seulement par l'art du graveur ou du sculpteur, mais aussi par la science des formes, par des dessins choisis par le Prince le plus fin et sans aucun doute le plus remarquable de ce siècle, d'après les mystères cachés de la philosophie. »

Alberti fut l'architecte de cette église, dont il surveilla la construction dans les moindres détails²¹ ; rien n'empêche de supposer qu'il fut l'inspirateur de ces personnages animés de mouvement conformément à sa conception. A propos de l'une des figures féminines sculptées par Agostino di Duccio qui ornent la façade de San Bernardino, à Pérouse, et plus précisément à propos des motifs de vêtements agités que porte un personnage féminin de la partie supérieure de cette façade, à gauche, Fr. Winter²² a signalé l'existence d'un modèle antique — une Heure vue de dos — qui figure

sur le célèbre cratère de Pise²³. C'est justement à ce vase que Niccolo Pisano avait emprunté, pour les bas-reliefs de la chaire du Baptistère, la figure de Dionysos²⁴. Celle-ci a inspiré également Donatello pour la réalisation de l'un des apôtres du portail de bronze de San Lorenzo²⁵. Et Donatello n'avait-il pas aussi trouvé dans l'Heure du vase de Pise, avec sa tête légèrement inclinée, le modèle de sa princesse de Cappadoce, pour la sculpture que surmonte la statue de saint Georges à Orsanmichele²⁶ ?

Quant à Agostino di Duccio, on peut mentionner encore d'autres œuvres antiques :

Winter²⁶ estime que la représentation de la légende de saint Bernard, à Pérouse, rappelle les compositions des sarcophages romains.

Dans une étude sur le sarcophage de Médée²⁸, Jahn présente une reproduction du *Codex Pighianus*²⁹ : on y voit Médée debout devant l'arbre en compagnie du dragon ; au-dessus de sa tête, on voit un vêtement gonflé comme un ballon. Le même motif, qu'il est rare de trouver sous cette forme, apparaît encore avec la femme qui se tient sur le rivage devant saint Bernard, derrière deux autres femmes, avec un enfant ; il est fort possible que dès cette époque, ce sarcophage ait été placé devant SS. Cosmo e Damiano et qu'on ait pu en faire un dessin.

De même, dans une sculpture d'Agostino di Duccio qui se trouve à la Brera³⁰, l'ange a eu pour modèle une ménade³¹.

Comme Agostino, qui recherche en tant que sculpteur les modèles de ses motifs de chevelures et de vêtements animés parmi les œuvres d'art plastiques de l'Antiquité, Politien porte une attention particulière aux descriptions des mouvements dans les œuvres des poètes antiques, afin de les imiter fidèlement dans ses propres œuvres.

Politien a pu être incité ou conforté par Alberti dans l'idée que les détails animés constituent un problème artistique, et d'ailleurs, un courant intellectuel déjà présent à l'époque dans les milieux artistiques de Florence a pu lui suggérer de faire bouger les vêtements et les cheveux de ses personnages sculptés³² : mais il est certain qu'il a donné à cette idée latente une assise nouvelle, en toute conscience et en toute indépendance, en reprenant fidèlement dans les termes qu'il emploie pour décrire ces éléments secondaires les mots mêmes qu'il avait cherchés chez les poètes antiques — chez Ovide et chez Claudien.

Le premier bas-relief de la deuxième rangée ornant les piliers du palais de Vénus montrait *L'enlèvement d'Europe* :

105 : « Sur l'autre relief on voit Jupiter, changé par amour en un planteur et blanc taureau, porter sur lui son doux et riche trésor et elle

tourner son visage vers le rivage qui s'éloigne dans une attitude craintive ; et ses beaux cheveux d'or jouent sur sa poitrine avec le vent qui lui est hostile. Son vêtement ondoie et part vers l'arrière. De l'une de ses mains, elle se tient au dos du taureau, de l'autre à ses cornes. »

Non seulement la description précise du mouvement des cheveux et du vêtement correspond à celle qu'en fait Ovide * lui-même dans les *Métamorphoses* (II, 873) et dans les *Fastes*³³ (V, 607 sq.), mais un autre passage semblable (*Mét.* II, 527) est également évoqué.

La comparaison des cinq derniers vers italiens avec leurs modèles latins fait apparaître une chose qu'il est rare de pouvoir démontrer en histoire de l'art, un éclectisme minutieux allié au don de traiter les choses simples et proches avec une force artistique personnelle :

- « et elle tourner son visage vers le rivage qui s'éloigne »
Mét. II, 873 : « ... et se retourne vers la plage d'où il l'a enlevée »
 « dans une attitude craintive »
Mét. II, 528 : « ... la jeune fille, effrayée »
 « et ses beaux cheveux d'or jouent sur sa poitrine avec le vent qui lui est hostile »
Fastes V, 609 : « La brise agite ses cheveux blonds »
Mét. I, 528 : « Leur souffle, venant sur elle en sens contraire, agitait ses vêtements et la brise légère rejetait en arrière ses cheveux soulevés. »
 « Son vêtement ondoie et part vers l'arrière »
Mét. II, 875 : « ses vêtements, agités d'un frisson, ondulent au gré des vents. »
Fastes, V, 609 : « La brise gonfle le pli de sa robe. »
 « De l'une de ses mains, elle se tient au dos du taureau, de l'autre à ses cornes. »
Mét. II, 874 : « de sa main droite, elle tient une corne, ... elle a posé son autre main sur la croupe. »
Stanze, 106 : « Elle retire ses pieds nus repliés sur eux-mêmes, comme si elle craignait que la mer ne la mouille » *Fastes*, V, 611-612 : « Elle retirait souvent de la mer ses pieds délicats et redoutait le contact de l'eau bouillonnante. »

Pour la description de la sculpture représentant l'enlèvement de Proserpine, il lui fallut faire appel non seulement à Ovide lui-même, mais aussi à Claudien³⁴ et à son art hyperovidien du détail :

« Presque en un seul instant vue, aimée et enlevée par le cruel Pluton, Proserpine apparaît sur un grand char, et sa chevelure dénouée fait du vent aux zéphirs amoureux. »

* Les citations en français d'Ovide (*Métamorphoses*, *Amours*), Horace, Sénèque, Lucrèce et Virgile (en latin dans le texte original de A. Warburg) ont été empruntées aux Editions des Belles-Lettres (N.d.T.).

Pour le troisième vers, Carducci cite, sans autre indication³⁵ :

« *Proserpine, les cheveux abandonnés aux vents, vole entraînée par le char rapide...* »

On pourrait penser que les « zéphyr amoureux » au moins sont une invention de Politien, dans l'esprit de ses modèles ; mais sur ce point aussi, on trouve chez Claudien (l.c.v.30)³⁶ :

« *Elle laisse flotter au gré du zéphyr sa chevelure indocile.* »

Le rapprochement fait donc apparaître ici aussi la même image :

« en un seul instant vue, aimée et enlevée ».

Mét. V, 395 : « *la voir, l'aimer et l'enlever furent pour Pluton... l'affaire d'un instant.* »

« ... sur un grand char, et sa chevelure dénouée fait du vent aux zéphyr amoureux. »

Claudien, II, 248-249 : « ... *Proserpine, les cheveux abandonnés aux vents, vole entraînée par le char rapide.* » Claudien, *ibid.*, II, v. 30 : « ... *elle laisse flotter au gré du zéphyr sa chevelure indocile.* »

Dans le déroulement réel de l'aventure amoureuse décrite dans les *Stanze* de Politien, on trouve encore deux passages qu'il convient de mentionner ici :

I. St. 567-568 : Julien suit la « nymphe » des yeux, ne sachant s'il doit se mettre à sa poursuite :

« En lui-même il loue le doux³⁷ voyage céleste et le vent qui agite son costume angélique. »

Sans aller jusqu'à supposer que les vers suivants d'Ovide (*Ars.Am.III*, 299/301) sont un modèle direct, on peut néanmoins les citer ici, parce que le climat général de l'observation est semblable :

Ars.Am.III, 299 : « *Il y a dans la démarche aussi une part de charme qui n'est pas à dédaigner : elle attire ou fait fuir un homme qui ne vous connaît pas. L'une par un mouvement de hanches étudié, fait flotter sa robe au gré des vents.* »

Plus loin, dans la description du royaume de Vénus³⁸ (à partir de I.St.69), la déesse du printemps est évoquée en ces termes :

« Là, les années ne tournent pas les pages, mais le joyeux Printemps n'est jamais absent, lui qui déploie sous la brise ses cheveux blonds et bouclés, et assemble mille fleurs en une petite guirlande. »

lui, comme lorsque nous avons souligné les détails animés dans le costume des Heures qui accueillent Vénus³⁹, il n'est pas possible non plus de démontrer l'existence d'un modèle direct. Mais on est en droit de supposer que le poète se sentait très proche de l'esprit des poètes antiques lorsqu'il se livrait à cette description ovidienne ou claudienne des mouvements.

La figure féminine qui salue Vénus dans le tableau de Botticelli présente une concordance évidente avec la description des Heures chez Politien, ainsi qu'avec toute cette représentation des détails animés. Elle se tient au bord du rivage (le profil nettement dessiné tourné vers la gauche), et présente à Vénus qui s'approche le manteau gonflé par le vent ; elle en tient le bord supérieur au bout de son bras droit tendu, et le bord inférieur de sa main gauche ; dans la littérature critique, on la désigne presque sans exception comme la déesse du printemps⁴⁰. Sa robe de dessus épouse très étroitement son corps et fait ressortir avec précision le contour de ses jambes ; partant du creux de son genou gauche, un drapé va vers la droite en formant un arc aplati qui se défait vers le bas en plis déployés en éventail ; les manches étroites, bouffantes aux épaules, sont pondées sur une robe de dessous blanche, en étoffe souple. La masse de ses cheveux flotte librement vers l'arrière, en longues ondulations qui partent des tempes ; une partie plus petite forme une natte épaisse, qui se termine par une mèche de cheveux libres. C'est « l'Heure du printemps », conforme à l'imagination de Politien.

Elle se tient sur le rivage pour accueillir Vénus ; le vent joue dans ses vêtements et « déploie sous la brise ses cheveux blonds et bouclés ». La déesse du printemps porte une branche de roses en guise de ceinture ; c'est là une pièce de vêtement trop inhabituelle pour qu'elle ne « veuille pas dire quelque chose », dans l'esprit des érudits de la Renaissance.

Admettons un instant l'hypothèse qui nous vient à l'esprit : si Politien s'est trouvé confronté au problème de trouver pour son « Printemps » un attribut clair, mais néanmoins « antique », ce n'est pas seulement à cause de sa *Giostra*, mais aussi pour son compte personnel, en tant que conseiller érudit de Botticelli, et c'est dans ce but qu'il lui fallut recourir à Ovide, son poète favori. Il put alors lire chez celui-ci :

Mét. II. 27 sq., au sujet du « Printemps » qui se tient auprès du trône d'Apollon :

« *Le Renouveau, la tête ceinte d'une couronne de fleurs...* »⁴¹ :

tandis que dans les *Fastes*, V, 217, Ovide écrit :

« *les Heures se rassemblent, ceintes de robes multicolores.* »

Si Politien entendait ce *cinctum* (« ceinte »)⁴² dans le sens de « portant une ceinture », alors ce passage lui fournissait en même temps une indication sur la manière dont l'« Heure ceinte d'une robe multicolore » portait cette ceinture.

Le passage suivant, tiré de Vincenzo Cartari, *Le imagine dei Dei*⁴³, montre que d'autres érudits de la Renaissance ont pensé, eux aussi, que la ceinture de fleurs était la marque distinctive de la déesse du printemps :

« Les Heures, qui disent être les quatre temps de l'année, ouvrir et garder les portes du Ciel, sont attribuées tantôt au Soleil, tantôt à Cérès ; c'est pourquoi elles portent deux corbeilles, l'une de fleurs, qui symbolise le Printemps, l'autre, pleine d'épis, qui désigne l'été. Et dans le même esprit Ovide dit dans les Fastes⁴⁴ que celles-ci se tiennent en compagnie de Janus [Apollon] à la garde des portes du Ciel, et, quand peu après il parle de Flore, au pouvoir de laquelle sont les prés fleuris, il dit que les Heures vêtues de voiles très fins viennent dans ces champs pour y cueillir des fleurs variées et en composer de belles guirlandes. »

De ce fatras d'érudition, on peut tout de même retirer une chose : ici encore, les deux citations d'Ovide constituent les principales sources.

Il existe encore une autre figure du printemps, dûe aux milieux savants de Venise, qu'il convient de mentionner ici.

Dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*⁴⁵, ce roman archéologique du début de la Renaissance, Poliphile aperçoit, lors du triomphe de Vertumne et de Pomone⁴⁶, parmi beaucoup d'autres œuvres d'art, une « sacra ara quadrangula » ornée des personnifications des quatre saisons, « in candido et luculeo marmoro ».

« Sur chaque face du carré se trouvait une élégante image sculptée plus qu'en demi-bosse, d'une incroyable expression. La première représentait une splendide Déesse couronnée de roses et d'autres fleurs, les cheveux épars au vent⁴⁷, vêtue d'un voile si fin⁴⁸ que l'on pouvait voir à travers ses membres les plus charmants : elle tenait sa main droite au-dessus d'un antique Chyrotropode⁴⁹ à la flamme jaillissante. Avec dévotion elle l'aspergeait de fleurs et de roses, et de l'autre main, elle tenait un rameau du Myrte huileux et plein de baies⁵⁰. Àuprès d'elle se trouvait un petit enfant ailé, d'une très grande beauté, qui riait et tenait les instruments de ses blessures [l'arc et les flèches], ainsi que deux aimables colombes. Sous les pieds de cette figure était inscrit : *Florido veri S.* [dédié au printemps fleuri]. »

2 La xylographie correspondante montre une femme qui se tient debout, tranquille, le profil tourné vers la droite, jetant de la main gauche des fleurs dans « l'antique chyrotropode », et tenant dans sa main droite un rameau de myrte. Son abondante chevelure flotte vers la gauche. Devant elle, à droite, se tient l'Amour, nu² et ailé,

armé d'un arc et d'une flèche. Trois colombes⁵¹ volent dans les airs. En dehors de cela, toute une série d'illustrations et leurs descriptions dans l'*Hypnerotomachia* montrent clairement que pour un érudit vénitien, quand il s'agissait de faire revivre l'art antique dans ses manifestations les plus caractéristiques, le mouvement extérieur était considéré comme un de ses éléments typiques⁵².

Au XVI^e siècle encore, on peut lire chez Luigi Alamanni (1494-1556), à propos de Flore⁵³ :

« Celle-ci, partout où elle pose son gracieux pied, emplit de verdure et de fleurs la terre tout autour, car après le départ de l'hiver, le Printemps est avec elle et il lui dénoue les cheveux dans les brises, et elle fait envie au jour. »

À présent, examinons encore un dessin qui a un certain rapport avec la *Naissance de Vénus* ; il en ressort définitivement que l'idée de faire du traitement des éléments secondaires animés un critère de « l'influence de l'Antiquité » est sans doute partielle, mais qu'elle n'est pas injustifiée.

Il s'agit d'un dessin à la plume de la collection du duc d'Aumale, 3 exposé à Paris en 1879, photographié par Braun, et catalogué (1887) en ces termes :

p. 376 : « N° 20. Etude pour une composition de Vénus sortant de l'onde pour le tableau des Uffizii. » *

Il est peu probable que ce dessin⁵⁴ soit de Botticelli : les détails manquent par trop de finesse (p. ex. les mains et la poitrine de la femme nue) —, mais il est sans doute de la main experte d'un élève de l'atelier de Botticelli, vers la fin du XV^e siècle.

On ne saurait davantage y reconnaître une ébauche de la *Naissance de Vénus*, car l'attitude de la femme nue n'a qu'une ressemblance approximative avec celle de la Vénus de Botticelli.

Cinq personnages sont représentés sur la feuille : à gauche, la partie supérieure du corps d'une femme vue de dos, dont le dos est enveloppé dans une étoffe qu'elle retient par devant. Sa tête est tournée vers la droite, en direction du spectateur. Ses cheveux, dont une partie forme une couronne, retombent sur ses épaules en une lourde tresse. Son bras droit est levé.

La figure féminine nue à ses côtés — à peu près dans la même attitude que la Vénus de Médicis —, tient son bras droit perpendiculairement à sa poitrine (sans la dissimuler), couvrant le bas de son corps de son bras gauche. Ses jambes sont croisées et les pieds

* En français dans le texte.

placés à angle droit, une position qui ne paraît pas assez stable pour supporter la partie supérieure du corps, qui est penchée en arrière.

Ses cheveux sont partagés par une raie au milieu, puis rassemblés et nattés en couronne sur l'arrière de la tête, se terminant par une mèche qui flotte librement. La même « brise imaginaire »* gonfle aussi un vêtement semblable à un châle, posé sur l'épaule gauche.

Les trois autres personnages semblent provenir d'une composition antique en forme de frise. Une femme en chiton, tenant une lyre dans sa main gauche et portant une sorte de mantelet retenu par une ceinture, à ses côtés la tête casquée d'un jeune homme et pour finir, un jeune homme qui fait un grand pas vers la droite, la tête de profil, tournée vers l'arrière.

Il est apparu qu'en fait ces trois personnages sont empruntés à la représentation d'Achille à Skyros figurant sur un sarcophage. La femme à la lyre est l'une des filles de Lycomède et le jeune homme qui fait un grand pas est Achille prenant la fuite⁵⁵.

Comme les parties manquantes du dessin n'ont pas été complétées arbitrairement, on peut déterminer avec précision quel exemplaire a servi de modèle : il s'agit du sarcophage conservé aujourd'hui à Woburn Abbey ; celui-ci se trouvait à l'origine sous les sculptures encastrées depuis le milieu du XIV^e siècle près des marches de S. Maria Araceli à Rome⁵⁶.

Michaelis⁵⁷ le décrit en ces termes : A la gauche d'Achille, on voit les quatre filles de Lycomède : l'une, portant un chiton et une chlamyde drapée à la manière d'un châle, dans une position semblable à celle d'Ulysse, tient une cithare (restaurée à son sommet) ; l'autre, vêtue de la même manière, court vers la gauche (ses avant-bras et sa flûte ont été ajoutés par le restaurateur) ; des deux autres sœurs on ne voit que les têtes à l'arrière-plan ». On aurait en outre complété le bras droit et la lance d'Achille. Il ressort encore du dessin d'Eichler⁵⁸ que l'avant-bras de la femme à la cithare a lui aussi été restauré.

Comme toutes ces mutilations se retrouvent sur le dessin, celui-ci a donc été exécuté d'après ce sarcophage, alors qu'il était encore encastré auprès des marches de S. Maria Araceli à Rome.

Les deux études de modèle montrent comment un artiste du XV^e siècle a sélectionné dans une œuvre originale de l'Antiquité ce qui l'« intéressait ». Dans ce cas, il s'agit seulement du vêtement gonflé formant un ovale, d'une part, qu'il a complété à la manière d'un châle (dont le bord descend de l'épaule gauche jusqu'à la hanche droite), afin que ce motif ait un sens à ses yeux, et d'autre

* En français dans le texte.

part de la *coiffure* du personnage féminin, qu'il a pourvu d'une *ceinture* flottant librement (qu'on ne voit pas sur le modèle), sans doute avec l'idée d'être ainsi bien conforme à l'« antique ».

Ces « nymphes dansant » du sarcophage antique ont encore fait une impression particulière⁵⁹ sur Pirro Ligorio (mort en 1583) :

« 16. (Achille à Skyros). Au sujet d'Achille et d'Ulysse. Vraiment on ne peut mésestimer un autre monument, sur un pilier qui se trouve tout près de celui dont je viens de parler, car il est plein de figures d'hommes en armes et de femmes lascivement vêtues. [lacune dans l'édition de Dessau]. Sur ce relief sont sculptées six femmes telles des Nymphes gracieuses, vêtues de voiles très fins ; quelques-unes semblent danser et jouer avec un voile, avec des vêtements si fins et si transparents, qu'elles semblent quasiment nues. L'une d'elles joue de la lyre, et une autre, qui vient d'abandonner sa danse, semble courir pour se précipiter sur Achille. »

Il est encore un autre domaine qui atteste du fait qu'à cette époque on abordait ce type de figure féminines aux vêtements agités avec une idée préconçue :

Filarete décrit, d'après Pline, des œuvres d'art qui se trouvaient à Rome⁶⁰ : « Il y avait encore quatre satyres peints, qui furent emportés de Rome en raison de leur beauté ; l'un portait Bacchus sur les épaules ; l'autre le couvrait ; un autre semblait pleurer comme un enfant ; le quatrième buvait dans le cratère de son compagnon. Il y avait aussi deux nymphes vêtues de drapés fins et divertissants. »

Il n'y a pas trace de « nymphes » chez Pline⁶¹ ; il écrit : « et deux brises déployant leur vêtement comme des voiles ».

Filarete n'était pas le seul à voir des nymphes dans ces *aurae* (brises) : la meilleure preuve en est le fait que les premiers éditeurs du texte de Pline ont tout simplement remplacé les *aurae* du texte, dont le sens ne leur semblait sans doute pas tout à fait clair, par des *nymphae* (nymphes).

Dans la *Princeps Editio* de 1496, de Joh. Spira⁶², on lit encore : « deux brises (*aurae*) déployant leur vêtement comme des voiles ».

En revanche, l'édition de Sweynheym et Pannartz⁶³ porte : « deux nymphes (*nymphae*)... »

De même, dans l'édition de Parme de 1481⁶⁴ : « deux nymphes (*nymphae*)... ».

Et dans la version de Pline que donne Cristoforo Landino⁶⁵, on peut lire : « Deux nymphes qui transforment en voiles leurs propres vêtements. »

Arrêtons là nos digressions, du moins celles qui partent de la *Naissance de Vénus* de Botticelli. Le tableau de Botticelli, le poème de Politien, le roman archéologique de Francesco Colonna, le dessin issu de l'entourage de Botticelli et la description d'œuvres d'art par Filarete — voilà toute une série d'œuvres d'art, voisines par leur

sujet, qui mettent en pleine lumière une tendance née du savoir de l'époque sur l'Antiquité : le recours aux œuvres antiques dès qu'il s'agissait d'incarner des êtres animés mûs par une cause extérieure à eux.

APPENDICE

La Pallas perdue

Si l'on met en rapport une information d'ordre historique fournie par Vasari avec d'autres documents, on pourra démontrer l'existence d'une autre relation entre Politien et Botticelli. Les premiers historiens de l'art la connaissaient indirectement. L'importance méthodologique de ces documents exige que nous interrompions brièvement notre démarche purement iconographique.

Les études d'Ulmann¹ montrent avec certitude que l'un des *dessins de Botticelli* de la collection des Offices est l'esquisse d'une *Athéna* figurant sur la tapisserie reproduite par Müntz². En outre, un passage de l'inventaire des Médicis³ relatif à un tableau de Botticelli de la « camera di Piero » porte (selon l'hypothèse d'Ulmann) sur une œuvre représentant une *Pallas*. Ulmann a alors tenté de rapprocher cette *Pallas* de celle que décrit Vasari⁴ : « Dans la maison des Médicis, il réalisa beaucoup d'œuvres pour Laurent l'Ancien, en particulier une *Pallas* grandeur nature sur fond de branchages enflammés. »

Pourtant, il n'est pas besoin de supposer une relation entre cette *Pallas* et celle de la tapisserie, parce que le rapprochement d'un passage de Paolo Govio, d'une épigramme de Politien, d'un dessin de Botticelli et d'une xylographie illustrant la *Giostra* nous donne une image plus nette de cette « *Pallas* sur fond de branchages ». Chez Paolo Govio⁵, en effet, on trouve la mention d'une « impresa » de ce genre servant de blason à Piero di Lorenzo, d'après une invention de Politien : « Pierre le Magnifique, son fils, comme il était jeune et amoureux, utilisait des troncs d'arbre entrecroisés, qui montraient des flammes et des éclats de feu à l'intérieur, pour symboliser que son ardeur amoureuse était incomparable, puisque ces flammes brûlaient le bois vert. Cet emblème est l'invention du très savant homme qu'est M. Angelo Poliziano, lequel l'accompagna d'un vers latin : *In viridi teneras exurit flamma medullas* [= dans le bois vert la flamme embrase les tendres entrailles] »⁶

Comme le tableau porté sur l'inventaire était accroché dans la « camera di Piero », le rapport est clair, et il ne reste plus qu'à se demander comment il faut se représenter ces « troncs d'arbre entrecroisés ». Le tableau mesurait environ 2,44 m. de long sur⁷

1,22 m. de large⁷, de sorte que si l'*Athéna* était grandeur nature, un tiers environ de la surface, en haut ou en bas, devait rester inoccupé. Une xylographie qui constitue la dernière des illustrations de la *Giostra* (édition de 1513) nous fournit un indice sur ce qui était représenté dans ce tiers inférieur⁸. On y voit Julien agenouillé, les mains levées, implorant une déesse debout dans une niche ; elle s'appuie de sa main droite sur une lance, devant elle est placé un autel quadrangulaire dont la face antérieure porte l'inscription : *Citarea*. Au centre de celui-ci sont disposées des bûches enflammées. L'image illustre l'invocation que Julien adresse à *Pallas* avant de se rendre au tournoi. La statue représente probablement *Pallas*, tandis que l'autel, avec le bois vert en train de brûler, est consacré à *Vénus*. Le texte du poème ne donne pas directement lieu à la représentation des « branchages »⁹.

Cette gravure éclaire le dessin de Botticelli de Milan. Autant qu'on puisse en juger d'après la photographie de Braun¹⁰, deux personnages y sont représentés. Dans le bas, on voit un jeune homme imberbe à genoux, levant les mains dans un geste de supplication ; son long manteau se déploie sur le sol tout autour de lui. Au-dessus de sa tête on voit, dans un encadrement séparé, un personnage de femme debout sur un socle qui ressemble à un vase de style antique ; elle tient une lance dans sa main droite, et sa main gauche est refermée sur le bord supérieur d'un bouclier, qui porte en son centre une tête de Gorgone.

Il suffit de jeter un regard sur la gravure pour en corriger la composition et reconnaître le contenu de cette image.

La déesse devrait se tenir plus à droite, devant le jeune homme agenouillé, et l'autel avec ses bûches enflammées devrait être placé au-dessous d'elle. Car malgré certaines divergences (comme dans le costume de l'homme agenouillé, la plus grande simplicité du drapé, ou dans les armes de *Pallas*), on peut supposer qu'il faut voir dans le dessin de Milan une esquisse de l'illustration de la scène finale de la *Giostra*¹¹.

Il est peu probable (à cause du format) que Julien agenouillé ait pu figurer sur le tableau de Botticelli, de sorte que nous ne pouvons pas considérer le dessin de Milan comme une esquisse préparatoire de ce tableau : néanmoins, on peut se faire une idée adéquate de ce tableau en s'appuyant sur ce qui précède ; il y avait dans la chambre de Piero di Lorenzo¹² une *Athéna* tenant une lance dans sa main droite et un bouclier devant elle, et à ses pieds, occupant à peu près le tiers de la surface, un autel avec un tas de bois en train de brûler.

De la même manière, en étudiant le *Printemps*, il nous faudra

d'abord ne pas perdre de vue la recherche de l'« influence » de l'Antiquité pour la représentation des éléments secondaires animés, et lorsque nous nous interrogerons sur l'inspirateur et le commanditaire du projet, il nous faudra penser en premier lieu à Politien et aux Médicis.

« LE PRINTEMPS »

... What mystery here is read
Of homage and of hope? But how command
Dead Springs to answer? and how question here
These mummings of that wind-withered New Year?

Dante Gabriel ROSSETTI,
Fox Spring by Sandro Botticelli

Vasari mentionne le tableau intitulé *Le Printemps* en même temps que *La Naissance de Vénus* ¹ :

« ... encore aujourd'hui, on en trouve deux (tableaux) à Castello, dans la villa du duc Cosme : ils figurent, l'un la *Naissance de Vénus* poussée vers le rivage par les brises et les vents, avec les Amours, et l'autre *Vénus couronnée de fleurs par les Grâces*, pour représenter le *Printemps*... ».

Vasari désigne donc Vénus comme étant le centre des deux tableaux, soulignant nettement leur correspondance : « *l'un, la Naissance de Vénus... et l'autre, Vénus couronnée...* »

Malgré cela, la littérature critique nomme presque toujours ce tableau simplement *Le Printemps*, une idée favorisée par la différence de dimension entre les tableaux ², et le fait qu'ils soient conservés dans des lieux distincts ³.

Bayersdorfer, dans le texte qui accompagne le *Trésor de la Peinture classique*, en a donné une description détaillée.

« Allégorie du printemps. Vénus se tient au centre, l'Amour vole au-dessus de sa tête en décochant des flèches incandescentes aux Grâces, qui dansent à gauche. A côté de celles-ci, Mercure, dissipant de son caducée les brumes qui flottent au sommet des arbres. Dans la partie droite, Flore ⁴ parcourt la contrée, semant des roses, tandis que des fleurs jaillissent de la bouche de la nymphe de la terre, au contact de Zéphyr. Peint pour la villa Careggi ⁵ de Cosme, aujourd'hui à l'Académie de Florence ». Les dénominations résultant de la présente étude correspondent à cette interprétation, sauf que

la « nymphe de la terre » devrait plutôt être appelée « Flore » et que la jeune fille qui sème des roses ne doit pas être désignée comme « Flore », mais comme la déesse du printemps.

Nous reviendrons encore sur ces deux points quand ce sera nécessaire. Mais il suffit de lire Alberti⁶ — le rapprochement s'impose —, et le recours à des représentations analogues dans la littérature critique et dans les arts de l'époque, afin d'expliquer l'élaboration formelle d'un tableau, apparaîtra comme une démarche fructueuse.

Après avoir vivement recommandé aux peintres « la calomnie d'Apelle » (qui fut également illustrée par Botticelli)⁷ comme une trouvaille particulièrement heureuse, il leur conseille de prendre comme sujet figuratif « les trois Grâces dansant » : « J'aimerais encore voir ces trois sœurs, à qui l'on donne le nom d'Aglaé, Euphrosyné et Thalia, qu'on dépeint se tenant par la main et riant, habillées d'une robe sans ceinture et bien propre ; par ces figures on veut signifier la libéralité, qu'apporte l'une des sœurs, que la seconde reçoit et dont la troisième rend le bienfait, trois degrés qui doivent se trouver dans toute libéralité bien faite. » De même qu'il a conclu la description de « la calomnie d'Apelle » par la remarque suivante⁸ : « Cette fable, dès qu'on la raconte, plaît ; pense quelle grâce et quel charme elle avait lorsqu'elle était peinte de la main d'Apelle », Alberti commente ainsi le deuxième sujet, avec la fierté propre à celui qui a fait une heureuse découverte : « On voit par conséquent quelles louanges apportent des inventions à un tel artisan, je conseille donc à chaque peintre de fréquenter les poètes, les rhétoriciens et les autres hommes de lettres, de sorte que ceux-ci leur donnent de nouvelles inventions ou bien les aident à composer leur fable, grâce à laquelle ils gagneront dans leur peinture de nombreuses louanges et une réputation ».

Le fait que Botticelli ait réalisé justement ces deux modèles proposés par Alberti prouve encore à quel point son conseiller érudit et lui-même ont été « influencés » par le cercle intellectuel d'Alberti.

Dans la note 62, Janitschek remarque que ces allégories sont empruntées à Sénèque (*De beneficiis*, I, c. 3), d'après Chrysippe. Voici le passage en question : « ... pourquoi y a-t-il trois Grâces et pourquoi sont-elles sœurs ? Pourquoi se tiennent-elles par la main ? Pourquoi ont-elles le sourire, la jeunesse, la virginité, une robe sans ceinture et transparente ? Les uns veulent faire croire qu'il y en a une pour adresser les bienfaits, une autre pour les recevoir, une troisième pour les rendre ». En conclusion, Sénèque remarque : « Pour la même raison encore, Mercure est joint au

groupe, non pas que les bienfaits doivent leur prix au raisonnement ou à l'art de parler, mais parce que le peintre l'a voulu ainsi ».

Ce vêtement flottant et transparent, le peintre l'a considéré comme une caractéristique inévitable, ce que montre bien le costume de la Grâce qui se tient à l'extrême-gauche : les motifs de drapés sur sa cuisse n'ont pas d'autre cause qu'un lien, pourtant on ne voit pas trace de ceinture, de sorte que par fidélité au modèle, il n'y a pas de cause visible à cette disposition du vêtement.

Dans le *Codex Pighianus*⁹, ce célèbre recueil de dessins exécutés d'après des antiques qui date du milieu du XVI^e siècle, on trouve aussi la reproduction d'une sculpture, montrant trois femmes en train de danser, vêtues de longues robes ; cette sculpture est aujourd'hui à Florence, dans la collection des Offices¹⁰. Au-dessous, le dessinateur a inscrit les mots suivants :

« *Gratiae Horatii Saltantes* »

John pensait qu'ils renvoyaient aux *Odes*, I, 4, 6-7 : « unis aux Nymphes, les Grâces charmantes frappent la terre de chaque pied tour à tour ».

Pighius ne pensait-il pas plutôt aux *Odes*, I, XXX : « Qu'avec toi viennent bien vite le brillant enfant, et les Grâces à la ceinture dénouée », ce qui correspondrait à l'idée qu'Alberti se fait des Grâces : des femmes en vêtements flottants, dépourvus de ceinture ?

Au Louvre, on peut voir un *fragment de fresque*, provenant de la *Villa Lemmi*, proche de la Villa Careggi, et qui est attribué à Botticelli¹¹. Il représente les trois Grâces s'avançant au-devant de Giovanna d'Albizzi, le jour de son mariage avec Giovanni Tornabuoni (1486), portant des présents, sous la conduite de Vénus.

Les trois Grâces qui s'avancent à la file ont le même costume idéal, sans ceinture, que dans *Le Printemps*, sauf que les deux dernières (à partir de la gauche) portent aussi, outre une robe semblable à une chemise, un manteau dont le bord supérieur, chez celle des Grâces qui se tient le plus loin derrière, tombe de l'épaule droite en s'arrondissant et bouffe par devant à partir de la partie inférieure du buste — comme chez la Grâce du *Printemps* —, sans que l'on voie clairement comment il est attaché.

Il est difficile de décider d'après ces seules reproductions si ces fresques sont de la main même de Botticelli, comme l'affirme Cos. Conti, ou si elles ont été exécutées, au moins en partie, par des assistants, comme le pense Ephrussi. Certaines duretés dans le dessin font pencher pour cette dernière hypothèse¹².

Pour prouver que la dame en costume moderne était bien Giovanna Tornabuoni, Cosimo Conti avait mentionné deux médailles¹³, qui toutes deux montrent sa tête sur leur avers ; sur l'envers sont

représentées deux scènes mythologiques différentes, dont le traitement formel est remarquable, lui aussi, sur le plan iconographique.

L'envers de l'une des médailles (l.c.13) montre *les trois Grâces*, enlacées dans l'attitude bien connue, comme dans la description d'un tableau figurant dans la galerie d'honneur des artistes, par Filarete, dans le XIX^e livre (ed. Oettingen, p. 375) ; elles illustrent entre autres le fait que cette attitude des trois divinités était également familière aux artistes de l'époque¹⁴. La légende est la suivante : « *Castitas. Pul(chr)itudo. Amor* ».

Si l'envers de la première médaille nous montrait les déesses antiques telles que nous avons l'habitude de les voir depuis Winckelmann¹⁵, « dans l'esprit antique », c'est-à-dire nues et immobiles, celui de la deuxième médaille¹⁶ porte une figure féminine dont la chevelure et le vêtement sont agités d'un fort mouvement, eux aussi sans cause apparente.

Elle se tient debout sur des nuées ; sa tête, dont les cheveux flottent des deux côtés, est légèrement tournée vers la droite ; sa robe est retroussée et forme un bouffant retenu par une ceinture ; l'ourlet de son vêtement, ainsi qu'une peau de bête qui pend pardessus, vole au vent. La flèche qu'elle tient dans sa main droite levée, l'arc dans sa main gauche baissée, le carquois plein de flèches qui dépasse au-dessus de sa hanche droite et ses bottillons la définissent comme une chasseresse. La légende, un vers tiré de l'*Enéide* de Virgile (I, 315), en donne l'explication : « Elle avait pris le visage et l'attitude d'une jeune fille, telle une Vierge de Sparte avec ses armes ».

Les vers suivants décrivent encore plus précisément le déguisement sous lequel Vénus apparaît à Enée et à son compagnon :

« Au milieu de la forêt, sa mère s'avança à sa rencontre ; elle avait pris le visage et l'attitude d'une jeune fille : telle une Vierge de Sparte avec ses armes, ou telle la Thrace Harpalyce qui fatigue ses chevaux et devance à la course le vol de l'Eurus. Elle portait suspendu à son épaule l'arc flexible, comme une chasseresse, et elle avait abandonné sa chevelure au caprice du vent, la jambe nue jusqu'au genou et les plis ondoiyants de sa robe relevés par un nœud. »

Ces deux derniers vers donnent une indication, respectée à la lettre, qui a servi à réaliser le détail agité : ici aussi, il faut y voir une caractéristique de l'élaboration « antiquisante » des formes.

La même scène de l'*Enéide* est reproduite sur l'un des deux panneaux latéraux d'un *coffre de mariage italien*¹⁷, qui date à peu près du milieu du XV^e siècle. A gauche, Vénus apparaît à Enée et à son compagnon sur la terre ferme, un peu plus loin à droite, on la voit disparaître dans les airs sous leurs yeux.

Elle se tient debout sur des nuées — comme sur la médaille —, et porte un casque ailé, des bottillons, un carquois au côté gauche et l'arc sur l'épaule droite ; son vêtement retroussé tout autour d'elle est de couleur rouge et décoré de motifs plastiques dorés ; ses cheveux flottent librement autour d'elle.

Les autres personnages sont en costume de l'époque.

Sur l'autre panneau du coffre, on peut voir la chasse d'Enée et de Didon, qui fut interrompue par un orage imprévu. Ici aussi, le désir de reproduire un motif antiquisant a porté ses fruits : en haut à droite, les demi-personnages de trois divinités des vents aux traits négroïdes¹⁸, dont la chevelure en forme de boule¹⁹ fait différentes boucles autour de la tête, soufflent à travers des cornes recourbées le « sombre nuage chargé de grêle »²⁰.

S'il a fallu, à propos des trois Grâces, nous avancer un peu plus loin pour rencontrer le climat artistique que nous nous proposons d'analyser ici, un autre groupe du *Printemps* permet un exposé plus restreint et renvoie directement à Politien.

A droite, en conclusion du tableau, on aperçoit une scène de *poursuite érotique*.

Entre les orangers inclinés sous la brise qui flanquent le bosquet, on peut voir la partie supérieure du corps d'un jeune homme ailé. Dans sa course rapide — ses cheveux et son manteau volent au vent —, il a rattrapé la jeune fille, qui s'enfuit (vers la gauche) ; il touche déjà son dos, et souffle sur sa nuque un vent violent — les sourcils froncés et les joues gonflées. En courant, la jeune fille tourne la tête vers son poursuivant, comme pour implorer de l'aide, ses mains et ses bras font également un geste de défense ; le vent joue dans son vêtement, tantôt faisant onduler sa robe blanche et transparente, tantôt la déployant en éventail²¹. Du coin droit de la bouche de la jeune fille jaillit un flot de fleurs variées : des roses, des bleuets, etc...

Dans les *Fastes* d'Ovide²², Flore raconte comment elle a été poursuivie par Zéphyr ; elle aurait alors reçu en cadeau de noces le don de changer en fleurs tout ce qu'elle touchait :

« Voici comment la déesse répondit à nos questions ; tout en parlant, elle répand par sa bouche des roses printanières : J'étais Chloris, que l'on nomme Flore. La forme grecque de notre nom est abîmée par la prononciation latine. J'étais Chloris, la nymphe de cette campagne heureuse où, comme tu vas l'entendre, s'est produit jadis l'événement qui fit le bonheur des hommes. La modestie m'empêche de dire combien grande était ma beauté. Mais celle-ci me permit de trouver un dieu comme gendre à ma mère. C'était le printemps, je vagabondais. Zéphyr m'aperçut ; je m'éloignais. Il me suivit, je m'enfuis. Il fut le plus fort. Et Borée avait donné à son frère le droit de m'enlever. Il eut l'audace d'emporter dans sa maison sa proie athénienne. Cependant il adoucit cette violence en me

donnant le nom d'épouse : et je ne me plains pas de cet hymen. Je jouis d'un printemps éternel ; toujours l'année est très riche. L'arbre a des frondaisons, la terre porte toujours du fourrage. Dans les champs reçus en dot j'ai un jardin fécond ; la brise est tiède ; il est irrigué d'une source d'eau limpide. Mon époux l'emplit d'une floraison abondante ; et il me dit : « Toi, déesse, choisis librement les fleurs ». J'ai souvent voulu compter les diverses couleurs, et n'ai pu le faire : leur nombre était trop grand, etc... »

Ce récit donne la composition pour l'essentiel ; et l'on pourrait voir l'animation des éléments secondaires comme l'apport personnel de Botticelli, si sa prédilection à décrire les mouvements du costume selon des modèles éprouvés n'avait pas déjà été mise en lumière à plusieurs reprises.

En fait, il est apparu qu'il a réalisé ce groupe en s'appuyant exactement sur le récit que fait Ovide de la fuite de Daphné devant Apollon ²³.

La juxtaposition des vers en question se passe de commentaires ²⁴ :

- v. 497 : « Il contemple les cheveux de la nymphe flottant sur le cou sans ornement. Que serait-ce, dit-il, si elle prenait soin de sa coiffure ? » ²⁵
- v. 527 : « Les vents dévoilaient sa nudité. Leur souffle, venant sur elle en sens contraire, agitait ses vêtements et la brise légère rejetait en arrière ses cheveux soulevés. »
- v. 540 : « Mais le poursuivant, entraîné par les ailes de l'Amour, est plus prompt et n'a pas besoin de repos ; déjà il se penche sur les épaules de la fugitive, il effleure les cheveux épars sur son cou. »
Et enfin :
- v. 553 : « Phébus cependant l'aime toujours ; sa main posée sur le tronc, il sent encore le cœur palpiter sous l'écorce nouvelle. »

On se souvient que Politien a pris justement ce passage dans Ovide et qu'il l'a utilisé pour décrire les mouvements de la chevelure et des vêtements sur la sculpture fictive représentant l'enlèvement d'Europe : cela seul suffirait à justifier l'hypothèse qu'il a aussi été l'inspirateur de ce tableau ²⁶.

Il faut ajouter à cela que dans son *Orfeo*, la « première tragédie italienne » ²⁷, Politien met dans la bouche d'Aristée poursuivant Eurydice les mots mêmes qu'Apollon adresse à Daphné, chez Ovide ²⁸ :

« Ne me fuis pas, Demoiselle, moi qui suis tant ton ami, moi qui t'aime plus que ma vie, plus que mon cœur. Ecoute, ô belle nymphe, écoute ce que je viens te dire : ne fuis pas, nymphe, car j'ai tant d'amour pour toi. Je ne suis ici ni un loup ni un ours ; mais je suis ton amant ; ralentis donc ta course rapide. Puisque toute prière est vaine et que toujours tu t'éloignes, il faut bien que je te poursuive. Prête, Amour, prête-moi donc tes ailes. »

Fait encore plus caractéristique, Politien a pris la poursuite de Daphné comme sujet de l'une de ces œuvres plastiques de la série de sculptures ornant la porte du royaume de Vénus, et là aussi, il avait en mémoire les vers d'Ovide ²⁹ :

« Puis il la fuit, et, comme s'il disait une lamentation : ô nymphe, ne t'en va pas ; arrête ton pied, nymphe, sur la campagne, car je ne te poursuis pas pour te faire mourir. Comme le cerf fuit le lion, l'agneau le loup, chacun a coutume de fuir son ennemi. Pourquoi me fuis-tu, ô dame de mon cœur, moi dont la seule raison de te poursuivre est l'amour ? » ³⁰

Et comme les *Fastes* d'Ovide étaient aussi l'un des thèmes principaux de l'enseignement public de Politien à Florence (depuis 1481) ³¹, tout cela vient à l'appui de notre thèse : Politien a bien été le conseiller érudit de Botticelli.

Avant Politien, Boccace avait déjà composé pour son *Nimphale Fiesolano* une scène de poursuite imitée de la fantaisie d'Ovide ; Affrico crie à Mensola qui s'enfuit ³² :

Vers C : « Par Dieu, belle enfant, ne fuis pas celui qui t'aime au-delà de toute autre chose ; je suis celui qui, à cause de toi, subit jour et nuit un grand martyre, sans jamais trouver de répit. Moi je ne te poursuis pas pour te faire mourir ³³, ni pour te faire quelque chose qui t'importune ; c'est seulement l'amour qui me fait te poursuivre, non la haine, ou le mal que je voudrais te faire. »

Au vers CIX, Boccace dépeint jusque dans les moindres détails la fuite entravée par le vêtement :

« La Nymphe courait si vite qu'elle semblait voler ; elle avait relevé ses vêtements par devant pour pouvoir s'enfuir et elle les avait attachés à sa ceinture, de telle sorte que de sa robe aux chaussures qu'elle portait, elle montrait ses jambes et son charmant genou, qui remplirait de désir tout un chacun. » ³⁴

Laurent de Médicis lui-même, *il Magnifico*, le puissant « ami en Apollon » de Politien dont il partage les idées, raconte une scène de poursuite de manière tout à fait analogue dans son idylle *Ambra* ³⁵ ; la nymphe Ambra s'enfuit ³⁶ :

« De même que le poisson, lorsque le pêcheur le couvre dans un coin d'une maille serrée et fine, fuit le filet qu'il voit au-dessus de lui, en y laissant quelques écailles pour s'enfuir ; de même la nymphe, quand elle se découvre, fuit le dieu qui s'élance sur elle ; elle ne fut pas assez vive, car l'autre était trop rapide et elle dut abandonner dans sa main quelques-uns de ses cheveux. »

Dans sa passion, Ombrone, le dieu du fleuve, porte la main sur elle avec violence ; après quoi il contemple avec douleur la coiffure arrachée à la vierge³⁷ :

« ... et ces cheveux blonds, que je tiens en main avec une douleur aiguë. »

Dans l'*Orfeo* de Politien, cette première tentative pour présenter à la société italienne des personnages de l'histoire antique en chair et en os, le berger Aristée emploie dans sa poursuite d'Eurydice les mots mêmes qu'Ovide met dans la bouche d'Apollon, lorsque celui-ci cherche vainement à atteindre Daphné. Mais ce n'est pas seulement dans cette pièce que les artistes pouvaient voir sur le théâtre des scènes de poursuite érotique de ce genre ; il faut qu'il y ait eu un goût particulier pour celles-ci, puisque l'existence de plusieurs scènes de ce type est attestée dans les rares exemples plus anciens de pièces de théâtre mythologiques qui ont été conservées.

Dans la *Fabula di Caephalo* de Niccolo da Correggio, qui fut représentée le 21 janvier 1486 à Ferrare³⁸, Procris s'enfuit devant Cefalo ; un vieux berger cherche à l'arrêter par ces mots : « De grâce, ne fuis pas, demoiselle, celui qui se meurt pour toi ».

Avec le manuscrit mantouan d'*Orfeo* a été conservée une autre *rappresentazione* mythologique, intitulée tantôt *di Phebo et Phetonte*, tantôt *Phebo et Cupido*, ou encore *Dafne*. Le résumé synoptique³⁹ de cette pièce montre qu'elle se rattache tout à fait aux *Métamorphoses* d'Ovide. La scène de poursuite s'y trouvait aussi : « Après cela, Apollon va à travers les buissons en cherchant Daphné, qui résiste à ses lamentations amoureuses, s'exprimant dans un long chant. »

Le troisième intermède de la *Rappresentazione de S. Uliva* (imprimée pour la première fois en 1580) commence lui aussi par une scène de poursuite⁴⁰ :

« ... et à ce moment-là entre en scène une Nymphé ornée autant que cela est possible ; elle s'avance vêtue de blanc, un arc à la main, et marche sur la scène. Derrière elle entre un jeune homme avec un arc, également vêtu de blanc et plein de charme. En s'avançant sur la scène, il est suivi par la nymphe déjà citée avec une grande insistance, sans paroles, mais avec des signes et des gestes qui montrent qu'elle se recommande à lui et qu'elle le supplie. Lui, alors qu'elle est en son pouvoir, la fuit et la méprise, en se moquant d'elle et en se fâchant avec elle, si bien que, privée de toute espérance, elle cesse de le suivre... »

Si nous cherchons des imitations directes de telles scènes dramatiques, notre attention est à nouveau ramenée vers Orphée ; p. ex., les scènes tirées de la légende d'Orphée illustrant la série

d'assiettes du Musée Correr à Venise, attribuées à Timoteo Viti, renvoient très exactement au poème de Politien⁴¹.

On notera encore au passage qu'une série d'œuvres d'art qui représentent des ménades en costumes de nymphes à l'antique, se préparant, dans un geste violent, à porter un coup mortel à Orphée tombant à terre (il s'agit d'un *dessin de l'école de Mantegna*, d'une *statue anonyme* de la Kunsthalle de Hambourg et d'un *dessin de Durer*, exécuté d'après celle-ci) peut très bien avoir été imitée, directement ou indirectement, de la scène finale de l'*Orfeo*⁴².

Si l'on admet que la fête théâtrale offrait à la vue des artistes ses personnages en chair et en os, comme les éléments d'une vie réellement animée de mouvement, alors on est tout près de saisir le processus de création artistique. Le programme du conseiller erudit perd un peu de son allure pédante ; l'inspirateur ne proposait pas le sujet de l'imitation, il en facilitait seulement l'expression.

On reconnaît ici ce que disait Jakob Burckhardt, une fois de plus infailliblement en avance dans son jugement d'ensemble : « La fête italienne, à son degré supérieur de civilisation, fait véritablement passer de la vie à l'art. »⁴³

Il reste encore à identifier et à situer correctement trois autres personnages isolés du tableau.

La *jeune fille semant des roses* qui marche en direction du spectateur est la déesse du printemps, malgré quelques écarts par rapport à la figure correspondante de *La Naissance de Vénus*. Comme celle-ci, elle porte une branche de rosier en guise de ceinture sur sa robe ornée d'un motif floral. En revanche, la guirlande de feuillage autour de son cou a produit entre-temps des fleurs de toutes sortes ; elle porte aussi une couronne de fleurs sur la tête, et même les bleuets (?) de son vêtement se sont épanouis. Les roses qu'elle répand font apparaître Flore et Zéphyr, qui la suivent⁴⁴. Le vêtement épouse étroitement sa jambe gauche avancée dans la position de la marche et flotte vers le bas en formant un arc aplati à partir de son genou gauche, pour se déployer en éventail sur le bord inférieur.

L'idée de chercher un analogon aux motifs de vêtements de la déesse du printemps dans l'univers formel de l'Antiquité nous rappelle encore un monument bien précis, même si l'on peut affirmer seulement qu'un rapport personnel de Botticelli avec lui est vraisemblable, mais non, comme dans les cas précédents, pratiquement certain.

Il y avait dans la collection des Offices une statue de *Flore*⁴⁵, 7 que Vasari, selon Dütschke, aurait vue dès la deuxième moitié du XVI^e siècle. Il la décrit en insistant particulièrement sur son vêtement :

« Une figure féminine parée de drapés subtils, avec le giron rempli de fruits variés, figure qui est faite pour représenter une Pomone. »⁴⁶

De même, Bocchi⁴⁷ l'a vue dès 1591, aux Offices, avec les ajouts qu'elle a de nos jours : « On voit ensuite à main droite une Déesse Pomone drapée de voiles très fins ; elle a une très belle allure, tient des fruits dans ses mains, porte une petite guirlande sur la tête et suscite une très grande admiration parmi les artistes. »

Il y a indiscutablement une certaine similitude dans le traitement du vêtement qui, comme chez le personnage du tableau, épouse étroitement la jambe gauche avancée et retombe à partir du genou ; et l'imitation du modèle (ou d'un modèle semblable) est d'autant plus plausible que le sujet est aussi le même : la figure d'une jeune fille couronnée de fleurs, qui porte dans les plis de sa robe des fleurs et des fruits, symbolisant la saison nouvelle⁴⁸.

En ce qui concerne Hermès, on en trouve un analogon approximatif sur l'envers de la médaille de Niccolo Fiorentino pour Lorenzo Tornabuoni⁴⁹, cet élève de Politien, pour lequel fut peinte aussi la fresque de la Villa Lemmi dont nous avons parlé plus haut. Ici aussi, Hermès est représenté comme le guide des Grâces qui figurent sur la réplique de cette médaille, celle qui était destinée à Giovanna Tornabuoni⁵⁰.

Les similitudes extérieures du costume d'Hermès — la chlamyde, le glaive recourbé, les bottillons ailés — sont moins remarquables en soi que le fait qu'on retrouve aussi ce personnage sur les médailles de Niccolo, dont les créations semblent avoir été destinées tout particulièrement aux amateurs d'art de la société florentine de cette époque⁵¹, influencés par Politien⁵².

La déesse du printemps se tient à gauche de Vénus, sa maîtresse, qui constitue le centre du tableau ; mais avant de voir en elle la figure qui commande l'ensemble du tableau, il nous faut encore interroger sur son origine le dernier personnage de son cortège, Hermès, qui clôt le tableau à gauche.

Les ailes qui ornent ses bottillons le définissent comme l'antique messager des dieux ; on ne voit pas très clairement à quoi il emploie le caducée qu'il tient dans sa main droite levée.

Sur la reproduction en couleurs de l'*Arundel-Society*⁵³, il s'en sert pour dissiper un groupe de nuages, comme Bayersdorfer lui aussi l'a décrit dans le texte d'accompagnement du *Trésor de Peinture*⁵⁴. On ne voit pas immédiatement sur quoi se fonde cette reconstruction, en tous cas on lui trouvera plus facilement un « sens » qu'à l'idée, maintes fois exprimée, qu'Hermès s'occupe des fruits que portent les arbres⁵⁵.

Nous n'avons pas bien réussi à relier cet Hermès à des créations analogues de l'imagination de cette époque. Nous sommes dans la

même situation que Sénèque devant le tableau allégorique des Grâces, quand son savoir historique lui fit défaut : « Pour la même raison encore, Mercure est joint au groupe, non pas que les bienfaits doivent leur prix au raisonnement ou à l'art de parler, mais parce que le peintre l'a voulu ainsi. »

Ou bien ce commentaire de Sénèque, si important pour le programme du tableau, ne nous a-t-il pas incité ou aidé, d'une manière ou d'une autre, à y inclure Hermès⁵⁶ ?

D'après les résultats auxquels nous sommes arrivés jusqu'ici, on ne saurait supposer, en fait, que cet Hermès puisse figurer dans le tableau sans la garantie quelconque d'un modèle, conformément à l'avis du conseiller érudit de Botticelli. Dans une ode d'Horace⁵⁷, p. ex., on trouve un groupe semblable de divinités, rassemblées autour de Vénus Cypris :

« O Vénus, reine de Cnide et de Paphos, prends en dédain Chypre chérie, et, quand Glycère t'appelle avec force encens, transporte-toi dans son joli sanctuaire.

Qu'avec toi viennent bien vite le brillant enfant, et les Grâces à la ceinture dénouée⁵⁸, et les Nymphes, et la Jeunesse qui sans toi n'a plus son charme, et Mercure. »

Supposons qu'au lieu de la « Jeunesse », on y trouve la déesse du printemps et que l'expression « qu'avec toi viennent... les Nymphes » soit développée en « Zéphyr poursuivant Flore », et illustrée par un exemple classique — nous obtiendrons alors le même cortège que dans le tableau de Botticelli. Une telle adaptation libre des *Odes* d'Horace était bien dans l'esprit de l'univers intellectuel de Politien et de ses amis ; c'est ce que démontre une ode de Zanobio Acciaiuoli⁵⁹, intitulée *Veris descriptio* (La description du printemps)⁶⁰. Sa métrique est même identique à celle de l'ode d'Horace citée ci-dessus ; Flore et les Grâces rendent hommage à Vénus :

« Chloris et les Grâces entourent leur auguste mère et lui rendent assidument hommage, portant les dons généreux du printemps dans une corne d'abondance. »

Au centre du tableau, Vénus se tient dans l'attitude de « la Vierge au buisson », entourée des Grâces et des Nymphes du printemps toscan. »⁶¹

Comme la Vénus de Lucrèce, elle est conçue comme le symbole de la vie de la nature qui se renouvelle chaque année »⁶² :

« Que devant toi, Déesse, fuient les vents, devant toi et à ton approche les nuages du ciel, que sous tes pas la terre industrieuse se jonche de

douces fleurs, que pour toi les flots des mers sourient et le ciel apaisé resplendisse de la lumière qui l'inonde » etc... »

Au même endroit (v. 735 sq.), l'arrivée de Vénus est décrite en ces termes :

« Le printemps s'avance avec Vénus, et devant eux marche l'avant-coureur ailé de la déesse, tandis que, sur les pas de Zéphyre, Flore sa mère leur ouvre la route, qu'elle parsème à foison des couleurs et des parfums les plus délicieux. »

Un passage du *Rusticus* de Politien⁶⁴ (un poème bucolique en hexamètres latins, qu'il avait composé en 1483) prouve non seulement que Politien connaissait ce passage de Lucrèce, mais encore qu'il l'a complété avec les mêmes personnages que l'on retrouve dans les tableaux de Botticelli. Cela seul suffirait à démontrer que Politien fut aussi le conseiller érudit de Botticelli pour ce second tableau. Voici comment Politien décrit l'assemblée des divinités au printemps⁶⁵ :

« Au lever de l'astre glorieux sortent des nuages les *Heures aux cheveux d'or*, qui gardent les portes et les antichambres du ciel, nées de Thémis, leur mère très belle, enceinte de *Jupiter* resplendissant, et Irène, Dicé, et Eunomie accompagnant leur mère, cueillent des fleurs nouvelles ; parmi elles, Proserpine⁶⁶, plus parée, revenant de son royaume infernal, se hâte vers sa mère ; et, compagne bienveillante de sa sœur, *Vénus*, et les petits *Amours* entourant celle-ci ; *Flore* donne de doux baisers à son *époux* amoureux ; et au milieu, les cheveux dénoués et les seins nus, une *Grâce*⁶⁷ joue et frappe le sol en cadence, une Naïade humide danse », etc.

Si l'on voulait donner au *Printemps* de Botticelli un titre conforme à l'esprit de l'époque, il faudrait appeler ce tableau *Il regno di Venere*, « le royaume de Vénus ».

Encore une fois, on peut s'appuyer pour cela sur Politien et sur Laurent de Médicis :

Politien, *Giostra*, I, St. 68-70⁶⁸ : « Amour s'est bien vengé : il m'a quitté en volant, joyeux, à travers l'air obscur ; et il s'en est allé en hâte au royaume de sa mère, là où se trouve la multitude de ses petits frères, dans ce royaume où la *Grâce* folâtre, où la *Beauté* couvre sa chevelure de fleurs entre des guirlandes, où, tout lascif, *Zéphyr* vole derrière *Flore* et où l'herbe se couvre de fleurs. »

St. 69 : « Evoque avec moi un peu le doux royaume, ô Erato, aussi belle que ton nom à d'amour », etc...

Vient ensuite, avec la strophe 70, la description du royaume de Vénus, très proche de Claudien⁶⁹ :

« Chacun s'honore d'avoir à Chypre une agréable montagne de laquelle on voit les sept branches du grand Nil... »

Voici un sonnet de Laurent de Médicis (1.c.XXVII), p. 97), qui semble être une adaptation libre de l'ode d'Horace citée plus haut :

« Abandonne l'île qui t'est si chère, abandonne ton royaume beau et délicat, déesse Chypriote ; et viens vers le ruisseau qui baigne l'herbe verte et menue.

Viens sous cette ombre et sous la douce brise qui fait murmurer chaque buisson par les doux chants de l'amoureux oiseau. Que ce lieu soit élu par toi comme ta patrie.

Et si tu viens à travers ces claires eaux, amène avec toi ton fils bien-aimé, dont personne n'ignore la puissance.

Enlève à Diane ses chastes Nymphes ; que, délivrées, elles viennent sans aucune peur se soucier un peu de la vertu d'Amour. »

Mais pour Laurent aussi, Zéphyr et Flore font partie de ce royaume ; ainsi, dans les *Silve d'Amore*⁷⁰ :

« Tu ne verras plus dans son royaume Flore tourner en errant avec ses nymphes. Son cher amant Zéphyr l'a prise dans ses bras, et ils jouent tous les deux ensemble. »

De même, dans l'*Ambra*⁷¹ :

« Zéphyr s'en est enfui à Chypre, et, oisif au milieu des fleurs, il danse parmi l'herbe joyeuse. »

Comparons avec le sonnet XV⁷² :

« Là où Zéphyr ne danse pas, Flore ne danse pas non plus. »

Il n'y a plus de doute que *La Naissance de Vénus* et *Le Printemps* se complètent :

La Naissance de Vénus représentait l'histoire de Vénus, sortant de la mer et poussée par les zéphirs vers les rivages de Chypre, et le tableau ordinairement intitulé *Le Printemps* figurait l'épisode suivant : Vénus dans ses atours royaux, apparaissant dans son royaume ; au-dessus de sa tête, dans les cimes des arbres, et sur le sol, sous ses pieds, se déploie la parure nouvelle de la terre, dans une splendeur florale infinie ; et tout autour d'elle, fidèles serviteurs de leur maîtresse qui règne sur tout ce qui se rapporte à la floraison, sont réunis : Hermès, qui dissipe les nuages, les Grâces, symbole de la beauté juvénile, l'Amour, la déesse du printemps et le vent d'Ouest, dont l'amour fait de Flore la dispensatrice des fleurs.

ABY WARBURG

ESSAIS FLORENTINS

Présentation par
EVELINE PINTO



BIBLIOTHEQUE MICHELET



D

060 019301 6

L'ESPRIT ET LES FORMES

K

klincksieck