

Une allégorie de la mémoire du monde ? « Le Bibliothécaire » d’Arcimboldo et la culture artistique du *Cinquecento*¹

Renato Menezes Ramos²

Fragment 1 – Homo universalis

C’est d’un commun accord que les historiens de l’art et de la culture, depuis le XIX^e siècle, pensent la Renaissance comme un phénomène fondamentalement italien, répandu à plusieurs régions de l’Europe après 1527, suite au Sac de Rome. Si elle se définit comme style, d’après Wölfflin³, ou comme mouvement, ce que Gombrich⁴ a essayé de montrer, cela n’est pas tant la question, puisque dans tous les cas, elle se configurerait de manière cohérente pendant un temps bien défini. C’est aussi selon un présupposé optimiste dix-neuviémiste que cette période est perçue comme le moment d’exaltation de l’humain par rapport aux contingences de son temps. L’idée alors d’une « découverte de l’homme et du monde », créée par Jules Michelet et reprise par Jacob Burckhardt, selon Huizinga⁵, est tout à fait envisageable. Néanmoins, toutes ces conceptions assez figées ne sont que les produits d’une fabrication lente et sélective réalisée au fil du temps. Cela coïncide — et affirme — une conception du temps pendant longtemps hégémonique, qui comprend l’histoire en tant succession d’événements d’influences et déclin dont le

¹ Ce texte a été d’abord présenté lors des Sixièmes Rencontres de la Galerie Colbert, légèrement modifié pour cette publication.

² Doctorant en Arts et Langues au sein du Centre d’Histoire et Théorie des Arts (CEHTA) de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Doctorant contractuel à temps plein à l’étranger de la Fondation Capes, Brésil. Maître en Histoire (Histoire de l’Art) à l’Université de Campinas (Unicamp). Licence en Histoire de l’Art à l’Université de l’État de Rio de Janeiro (Uerj).

³ Wölfflin développe ce principe dans « Renaissance et Baroque », de 1888.

⁴ Gombrich, pour sa part, développe cette théorie dans un des chapitres de son essai « Pour une histoire culturelle », de 1994.

⁵ HUIZINGA. « El problema del Renascimento » (1946). In.: *El concepto de la historia y otros ensayos*. Ciudad del Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1980, p. 115.

trajet serait traduit par l'image d'une ligne serpentine, de sommets dépassants des dépressions⁶. De cette façon, le renouvellement solaire de la Renaissance expulsait les imprécisions ombragées des temps précédents.

En effet, la découverte de l'Amérique par Colomb (1492) exigea du « vieux monde » la création de nouvelles catégories mentales pour saisir ce nouveau genre humain qui n'était pas encore bien compris. La révolution copernicienne, d'autre part, constitue le processus qu'on peut comprendre comme « la découverte du ciel », dont Gallilé a été aussi un acteur malheureux. La centralité de Dieu remplacée par la centralité de l'homme signifie, autrement dit, le dépassement du *nec plus ultra* par le *plus ultra* déjà consolidé par l'iconographie de Charles V avant le Sac de Rome⁷. L'utopie de l'universalisme moderne dont la Renaissance est un symbole concordera, non avec la grandeur *in natura* de Dieu, mais avec la puissance du mouvement expansif de l'homme.

Le maniérisme, terme utilisé pour inclure certaines façons de comprendre la dernière crise de la Renaissance⁸, selon Chastel, ou son « Automne »⁹, selon Ossola, attaché justement à son expansion après le Sac de Rome, est loin de manifester la cohérence que la critique a attribué à la soi-disant « Haute Renaissance ».

Toutefois, il faut reconnaître le caractère universaliste qui dessine les

⁶ Eugenio Battisti conçoit l'apogée de la Renaissance, c'est-à-dire, l'art produit dans les cours de Jules II et Léon X, par la figure métaphorique du pic entre deux plateaux. Voir : BATTISTI, Eugenio. *L'antirinascimento*, con una appendice di manoscritti inediti. Milano, Giangiaco­mo Feltrinelli Editore, p. 25.

⁷ Luiz Marques développe cette question de manière magistrale. Voir : MARQUES, Luiz. « Vasari e a superação da Antiguidade: do nec plus ultra ao plus ultra ». In: *Ensaio­s interdisciplina­res sobre o Renascimento italiano*. São Paulo, UNIFESP, 2017 (*à paraître*) ; texte gentiment offert par l'auteur.

⁸ CHASTEL, André. *La crise de la Renaissance, 1520-1600*. Genève, Skira, 1968.

⁹ OSSOLA, Carlo. *Autunno del Rinascimento*. « Idea del Tempio » dell'arte nell'ultimo Cinquecento, Florence, Olschki, 1971. Le titre a été repris pour l'exposition « L'Automne de la Renaissance : d'Arcimboldo à Caravaggio », qui a eu lieu dans le Musée de Beaux Arts de Nantes, 2011.

contours de ce temps, à partir de personnages parmi lesquels figure Arcimboldo lui-même. Il ne sera pas question de discuter ici la charge conceptuelle du terme « maniérisme » et je ne présenterai pas non plus le panorama historiographique qui tend à opposer les formalistes (Hocke, Friedlaender, Dvorak, Briganti etc.) aux révisionnistes (Nyholm, Ossola, Arasse, Falguières etc.). Il sera plutôt l'occasion d'admettre que la crise symptomatique de cette période coïncide avec le mouvement de dilatation de l'homme dans le monde, soit du point de vue physique, soit du point de vue spirituel. Pour cette raison, Thomas DaCosta Kaufmann a très justement utilisé l'expression de « maniérisme international »¹⁰.

Gian Paolo Lomazzo reste un des plus intéressants miroirs de la culture de son temps, c'est-à-dire de la fin du XVI^e siècle et grâce à lui sont arrivés à nous des commentaires contemporains du milieu artistique lombard, auquel Arcimboldo appartient. Lomazzo décrit l'artiste comme un homme singulier, du fait de son grand *ingenio* ; en outre, il déclare que l'artiste maîtrisait l'art des masquerades. On sait bien que, lors du déplacement de cet artiste avec la cour germanique, il sera chargé, entre autres, du choix d'œuvres d'art et d'objets particuliers pour la collection de l'Empereur, et de l'organisation des fêtes et événements courtois. Dans l' *Idea del Tempio della Pittura*, un de ses ouvrages les plus célèbres, Lomazzo se rapporte au mariage de l'Archiduc Charles, le frère de l'Empereur Maximilien, pour lequel Arcimboldo convoque les participants de l'évènement dans une mis-en-scène représentant les quatre coins du monde¹¹. Cette description longue et détaillée fait écho à cette tendance globalisatrice de la fin du XVI^e siècle, mentionnée ci-dessus. Les « *Salle*

¹⁰ KAUFFMANN, Thomas DaCosta. *L'École de Prague : la peinture à la cour de Rodolphe II*. Paris, Flammarion, 1985, p. 129. Certes, Kauffman fait une analogie avec le « gothique international », dans lequel W. Friedlaender voit d'autres rapports, toujours en cherchant à donner au maniérisme la place d'un style autonome : « Par son aspect purement subjectif, le courant maniériste rejoint le gothique tardif. Dans l'un et l'autre, on retrouve le même verticalisme, les mêmes contours étirés, qui s'opposent aux proportions régulières de la Renaissance. » FRIEDLAENDER, W. *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne* (1957). Gallimard, Paris, 1991, pp. 28-29.

¹¹ LOMAZZO, G. P. *Idea del Tempio della Pittura* (1590). Edizione commentata e traduzione di Robert Klein. Firenze, Nella Sede dell'Istituto Palazzo Strozzi, 1974. Vol. 1, pp. 378-381.

degli Carti Mappamondi », par exemple, deviennent fameuses et pullulent dans toute la péninsule Italique. Il est vrai que la *Salla del Mappamondo* à Sienne, qui garde dans son nom la référence à la fresque disparue d'Ambrogio Lorenzetti, jouera un rôle fondamental dans la création des autres salles de même fonction en Toscane, parmi lesquelles celle conçue par Giorgio Vasari en collaboration avec le cosmographe Fra Miniato Pitti, dite *Guardaroba* (1560) au *Palazzo della Signoria*. À Venise, la *Salla del Scudo*, dans les appartements du Doge, témoigne du goût que la République portuaire aura pour la cartographie et les voyages, notamment celui de Marco Polo¹², dont le livre est désormais appelé « Le Livre des Merveilles du Monde ». Dans la *Salla del Mappamondo*, à la Villa Farnese à Caprarola, dessinée par Giovanni Antonio da Varese, dit Il Vanosino, les cartes acquièrent des dimensions de l'ordre de la quasi installation¹³. Plus tardive, à Fermo, la *Salla del Mappamondo* sera le noyau initial de l'actuelle Bibliothèque Speziote. Elle sera terminée en 1688, constituant l'un des derniers exemples de cette fièvre. Avant ça, les exemples se sont multipliés mais ceux-ci suffisent pour rendre compte du fait que, désormais, l'appréciation du monde, en toutes ses subtilités et ambiguïtés — et l'espace d'une salle pourra accommoder sans étrangeté le monde et toute son infinitude —, est disponible à l'appréciation demeurée et répétée, réservée à l'expérience privée.

Aussi que les salles de mappes, les cabinets de curiosités, ou cabinets de merveilles, se sont multipliés. L'unité primitive des choses, commune à toute forme d'existence, ne pourrait être atteinte que par l'accumulation et son exposition. C'est seulement par la réunion de toutes sortes des matériaux offerts par la nature qu'est possible la compréhension du principe et de la polarité des choses. D'ailleurs, les choses sont leurs

¹² Pour l'image, regarder < <http://palazzoducale.visitmuve.it/it/il-museo/percorsi-e-collezioni/appartamento-doge/> >, vu le 14 février 2017.

¹³ En 1578, lors d'une fête offerte au Pape Grégoire XIII dans la Salle du Mappemonde de la Villa Farnesina à Caprarola, il décida de commander l'ensemble des fresques de la Salle degli Carte Geografiche, située dans l'actuel parcours touristique vers la Chapelle Sixtine. Différemment de celle à Caprarola, il ne s'agit que de cartes du territoire italique.

essences et le fragment de la chose conserve en soi sa totalité en tant que tel. Ces orientations constituent un des fondements hermétiques les plus partagés dans le milieu néo-platonicien de la Florence du *Quattrocento*, représenté notamment par Marsilio Ficino et Pico della Mirandola, à partir duquel on reconnaît la racine de la philosophie humaniste. Si l'axiome pythagoricien *homo omnis creatura*, à savoir, « l'homme (l'un) est la somme de tout », résista jusqu'à la fin du XVI^e siècle et s'il arriva à Arcimboldo, on ne douterait pas qu'il l'aie accroché en devise peinte sur un des ses possibles paysages anthropomorphes¹⁴ [Fig. 1]. L'image qui l'inscrit est une démonstration, ou simplement « monstration » de la conception selon laquelle le fragment de l'unité est déjà sa totalité.

Arcimboldo semble concevoir l'image de manière comparable au rapport orchestre-instrument, où l'unité de l'ensemble instrumental dépend de la singularité de la résonance de chaque instrument aussi que de l'harmonie entre les classes qui compose le tout. C'est quelque chose proche de la synecdoque. De même, dans la peinture arcimboldesque l'élément comme motif essentiel et singulier de la représentation, métonymiquement, n'est pas dissociable du tout de la représentation, car plus qu'un symbole, il est son essence-même, il est son abrégé. Barthes, pour sa part, a reconnu un autre rapport entre les têtes composées d'Arcimboldo et la musique : il y a, selon lui, un thème de base, mais chaque variation produit un effet différent¹⁵. Cela parce que, dit-il :

Les "unités" d'une langue sont là sur la toile ;
contrairement aux phonèmes du langage articulé, elles
ont déjà un sens : ce sont des choses nommables : des
fruits, des fleurs, des branches, des poissons, des
gerbes, des livres, des enfants, etc. ; combinées, ces
unités produisent un sens unitaire ; mais ce sens second,

¹⁴ Plusieurs paysages anthropomorphiques flamands seraient attribués à Arcimboldo. Dans ce cas, le soin miniaturistique dans la réalisation des figures peut renforcer cette hypothèse, bien que l'axiome ne nous permette pas de la suivre très loin.

¹⁵ BARTHES, Roland. « Arcimboldo ou Rhétoricien et Magicien » (1978). In. : *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III. Paris, Éditions Seuil, 1982, pp. 134-135.

en fait, se dédouble : d'une part, je lis une tête humaine (lecture suffisante puisque je peux nommer la forme que je perçois, lui faire rejoindre le lexique de ma propre langue, où existe le mot "tête"), mais d'autre part, je lis aussi et en même temps un tout autre sens, qui vient d'une région différente du lexique : "Été", "Hiver", "Automne", "Printemps", "Cuisinier", "Calvin", "Eau", "Feu".¹⁶

De la conclusion de Barthes, on tire deux questionnements. Le premier porte sur la renaissance de l'imaginaire métamorphique et onirique d'Arcimboldo pendant les années 1920, où il est alors perçu comme prédécesseur le plus authentique du Surréalisme émergent¹⁷. Le second reprend la demande déjà posée par Gregorio Comanini¹⁸ à propos de la *Flore*, de 1588 :

Son io Flora, o pur fiori?
 Se fior, come di Flora
 Ho col semblante il riso? E s'io son Flora,
 Come Flora è sol fiori?
 Ah non fiori son io, non io son Flora.
 Anzi son Flora e fiori.
 Fior mille, una sol Flora,
 Però che i fior fan Flora, e Flora i fiori.
 Sai come? I fiori in Flora
 Cangio saggio pittore, e Flora in fiori.¹⁹

C'est dans cette clé d'interprétation que *Le Bibliothécaire* [Fig. 2] doit être

¹⁶ Idem, pp. 134-135.

¹⁷ WITTKOWER, Rudolf & Margot. *Les enfants de Saturne*. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution Française. Paris, Macula, 1985, p. 332.

¹⁸ COMANINI, Gregorio. *Il Figino*. 1591. Disponible en : www.memofonte.it.

¹⁹ « Suis-je Flore, ou fleurs ?/ Si fleurs, comment de Flore,/ Comment Flore n'est-elle que fleurs ?/ Ah ! fleurs je ne suis, point ne suis Flore./ Mais je suis Flore et fleurs./ Mille fleurs, une seule Flore,/ Car les fleurs sont Flore et Flore les fleurs/ Sais-tu comment ? Les fleurs en Flore/ Changea le peintre inspiré, et Flore en fleurs ». Traduction française selon Daniel Arasse, dans l'édition française de WITTKOWER, 1985, pp. 333.

compris²⁰. Pour autrement dire, en tant qu'allégorie de la totalité de la composition de l'univers visible et de l'univers subjectif du sujet représenté, le peintre élabore un discours complexe autour de l'unité totalisante du tout : *Le Bibliothécaire* est réciproquement le livre²¹. Par ailleurs, autres compositions arrivent à faire un saute sur ce discours dialectique premier : *Les Saisons*, dont la première version a été réalisée en 1562²²-1563 et puis une deuxième en 1573²³ [Fig. 3], ne sont pas simplement illustration de cette dialectique unité/tout, en comprenant le printemps comme la fleur et ainsi de suite²⁴. À ce propos, Wittkower a bien remarqué que la signification allégorique de la peinture d'Arcimboldo est entièrement perdue pour celui qui n'est pas familier de la tradition de la *physignomia* (dont le *De humana physiognomia* (1586) de Giovan Battista della Porta est la clef de voûte), comme pour ceux qui ignorent l'obsession que l'époque avait pour ce genre de magie analogique²⁵. De surcroît, on sait bien en quel niveau les saisons de l'année se rapprochait des éléments de la nature (qu'il a aussi peint, on le verra ci-dessous), ou encore des âges de l'homme, en tant qu'élaborations cosmiques de la complétude, circularité et infinitude des choses.

Cela étant, *Le Bibliothécaire* établit un dialogue intéressant avec *Le Juriste* [Fig. 4], un possible portrait de l'Empereur Maximilien, défiguré après un accident. S'agit-il de l'opposition ou de la complémentarité des livres d'art

²⁰ L'authenticité du *Bibliothécaire* a été déjà plusieurs fois mise en question, mais il ne sera pas le but de cet article reprendre ce problème.

²¹ Sur la densité allégorique des certaines peintures d'Arcimboldo, voir : KAUFMANN, T. C. *Arcimboldo : Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*. The University of Chicago Press, Chicago & London, 2009, pp. 96-102.

²² 1562 est l'année d'arrivée d'Arcimboldo à la cour de Ferdinand, à Vienne.

²³ Il s'agit de l'ensemble de la collection du Musée du Louvre, commandée par Maximilien II pour être offerte à l'Electeur Auguste de Saxe. Le premier ensemble (l'Hiver et l'Été, du Kunsthistorisches Museum, Vienne) a été lui offert à Maximilien II en 1569, avec la série des Quatre Eléments.

²⁴ On sait bien que les saisons de l'année ont souvent servi de métaphore au cycle fini (en ce qu'il évoque les étapes de la vie toujours close au niveau individuel) et infini (car il se répète infiniment) des âges de l'Homme.

²⁵ Op. Cit. WITTKOWER, 1985, p. 333.

libéraux et ceux de l'art juridique ? Il serait un commentaire à la liberté et à la limitation de l'interprétation du texte ? Ou ce serait encore l'expression de la vision du peintre à propos de l'universalité de la connaissance ? Sauf les dimensions (ce qui ne constitue pas un vrai problème), l'année d'exécution, la composition triangulaire déjà compris comme un « A », en référence à la signature manquante (ou occultée) de l'artiste et le fait de composer le petit ensemble des tableaux transférés en Suède en 1648²⁶, pendant la Bataille de Prague, sont des facteurs qui peuvent renforcer ce lien. Dans cette même année, Arcimboldo réalisa le cycle conservé aujourd'hui à Vienne, sur *Les Éléments* [Fig. 5]. Cet ensemble renforce notre argument : les oeuvres n'ont pas les mêmes dimensions, mais composent entre elles une cohérence indéniable. En tout cas, la perspicacité d'Arcimboldo réside en le fait d'échapper toujours à toutes sortes d'interprétations closes par la brèche qui donne accès à l'infini que lui-même ouvre.

Fragment 2 – Mémoire du monde

En 2001, Jean Paul II déclara Isidoro de Seville le patron de l'internet parce que ce théologien, un des derniers docteurs de l'Église, s'était engagé dans le travail de non seulement compiler des étymologies, mais aussi de recueillir toutes sortes de connaissances héritées des Anciens [Fig. 6]. Il créa donc une expérience de savoir analogue à celle engendré par l'internet : toute la connaissance du monde se met à la disponibilité du regard individuel. Il a été canonisé, néanmoins, en 1598 par Clément VIII, deux ans après la mort d'Arcimboldo et quand la Renaissance, en somme, était déjà enterrée. Au fond, Clément VIII exprimait un acte de synthèse

²⁶ En plus du *Bibliothécaire* et du *Juriste*, le *Vertumnos*, considéré comme le chef-d'œuvre de l'artiste, a composé cet ensemble transféré en Suède, et se trouve encore avec «Le Bibliothécaire » dans la même collection. *Vertumnos* a été réalisé en 1593, lors du retour d'Arcimboldo à Milan, toujours en tant que peintre de la cour germanique.

minutieuse de son temps jusqu'à lui²⁷. Il se positionnait, ainsi, dans le siècle qui a réuni et défini les vulgates, parues en 1592, dès le début de son pontificat, mettant fin ainsi aux discussions autour du texte biblique. Paradoxalement, en 1596 il réédite l'*Index Librorum Prohibitorum* alors que des années après, Giordano Bruno est condamné à être brûlé par l'Inquisition.

Remarquable penseur, Bruno développe dans son livre « *De l'infinito universo e mondi* », de 1584, par exemple, une complexe théorie autour de l'infini, revoyant la place de Dieu et de l'homme dans l'univers. Dans un moment de perte progressive de l'autorité catholique dans toute l'Europe, les théories de Bruno signifiaient une menace potentielle, étant donné la qualité de son argumentation. Par ailleurs, le philosophe napolitain était aussi un grand usager des *Ars Memoriae*, c'est-à-dire, la technique de la mémoire – la mnémotechnique – fondée par Hermes Trimegiste dans le *Corpus Hermeticus*, traduit par Marsile Ficin et très utilisé depuis l'Antiquité. Arasse nous rappelle que l'*Ars Memoriae*, malgré sa nature complexe, consista en le principal système d'orientation des symboles visuels jusqu'à son déclin, au XVII^e siècle, coïncidant d'une part avec l'émergence des instruments privilégiés de mémorisation et, d'autre part, avec le déclin même de l'Humanisme "à l'italienne"²⁸.

Giorgio Vasari est né à Arezzo, mais a été éduqué à Florence dans les cercles du premier maniérisme (celui de Rosso et Pontormo), lorsque la philosophie ficinienne composait le substrat de son patrimoine intellectuel. Mais le passé en soi n'aura pour lui plus valeur d'*exempla* et la pensée autoréflexive (ou centrifuge) antique ne résistera pas devant la puissance de cette nouvelle génération dont les yeux sont maintenant dirigés vers le

²⁷ La canonisation d'Isidore de Seville symbolise aussi le régime de pacification des relations avec la Espagne (ainsi qu'avec la France) établi la même année par un traité de paix (Paz de Vervins).

²⁸ Voir ARASSE, Daniel. « *Ars Memoriae* et symboles visuels : la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance ». In. : *Symboles de la Renaissance*. Vol. 1. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1976, seconde édition, pp. 57-73.

futur²⁹. En 1566, lorsque Arcimboldo peint *Le Bibliothécaire*, à Vienne, Vasari préparait la deuxième édition des « Vies des plus importants artistes », livre paru premièrement en 1550, largement corrigé et amplifié pour reparaître en 1568. À cette époque, déjà quatre ans après sa mort, Michel-Ange restait le terme indépassable de la téléologie artistique que Vasari avait entreprise dans son ouvrage. Georges Didi-Hubermann a bien relevé le caractère mémoriologique de l'histoire conçue par Vasari³⁰, un artiste avant tout. L'affirmation de Didi-Hubermann est renforcé par le billet que Michel-Ange fait envoyer à Vasari par le biais de Giovan Francesco Fattuci suite à la parution de la première édition de son ouvrage, lorsqu'il était le seul artiste encore vivant. Michel-Ange dit à la fin de cette pièce-jointe qu'il ne s'étonne pas, en étant Vasari un « ressuscitateur » (*risucitatore*) des hommes morts, qu'il prolonge la vie des vivants ou encore que les mal vivants s'exaspèrent jusqu'à leurs morts. Et il finit : « Pour abréger, je suis tout à vous comme je suis »³¹. Le livre de Vasari est, ici, la matière même de l'éternité et les mots ouvragées de Michel-Ange pourraient être remplacées tout court par « *scripta manet, verba volans* ».

Au-delà du rapport Michel-Ange / Vasari soulevé par cette lettre, l'important c'est que Vasari consolide l'image de l'artiste de cour, collectionneur et écrivain. Lui, en tant qu'artiste, de même que d'autres historiens italiens de plein droit tels que Nicolas Machiavel, Benedetto Varchi, Pietro Bembo etc. établissent non seulement un modèle du « faire histoire », mais ils représentent aussi un paradigme de posture humaniste répandue dans toute l'Europe.

Arcimboldo, nonobstant sa résidence à Vienne à l'époque de la réalisation

²⁹ Voir MARQUES, op. cit.

³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une Histoire de l'Art*. Paris, Éditions Minuit, 1990, pp. 77-78; 83.

³¹ Voici un fragment du texte original : « Ma io non mi maravigl[i]o, sendo voi risucitatore d'uomini morti, che voi allung[h]iate vita a' vivi, o vero che i mal vivi furiate per infinito tempo alla morte. Per abbreviare, io son tucto vostro com'io sono ». Lettre du 1 août 1550. La plupart de l'œuvre épistolaire de Michel-Ange, dont cette lettre, peut être trouvée sur le site www.memofonte.it.

du Bibliothécaire, n'était pas distant de l'effervescence culturelle et intellectuelle italienne et, surtout, il conservait une connaissance héritée de l'humanisme et du mysticisme lombard. En 1957, l'historien de l'art Sven Alfons a suggéré pour la première fois que *Le Bibliothécaire* serait, en fait, un portrait de Wolfgang Lazius, scientifique et historien de Maximilien II³², et qui a joué un rôle assez important comme cartographe à la cour des Habsbourg, à laquelle Arcimboldo servit [Fig. 7]. C'est en suivant le paradigme de la portraiture humaniste que Lazius sera représenté par Hans Sebald Lautensack, par une gravure reprise des années après dans l'ouverture de son livre sur numismatique³³. Si l'hypothèse d'Alfons est correcte, le tableau est, donc, un portrait dont le processus de réalisation serait marqué par la mort du portraiture ou, à la limite, serait bien un portrait posthume. Dans tous les cas, l'affinité de Lazius avec les livres ainsi que son regard dirigé vers le dehors du tableau produisent des échos dans l'œuvre d'Arcimboldo. Néanmoins, le peintre comprend son œuvre par le biais d'un tel dynamisme d'expression quasi impossible dans la gravure. Le rideau du fond, comme ornement, offre dans la peinture toute l'instabilité d'une pile de livres animée qui transiterait d'un espace à l'autre, laissant le tissu glisser sur son « épaule ». La question qui reste est : en quelle mesure cette peinture est, plutôt qu'un portrait de Lazius, un emblème parodique du paradigme humaniste en tant qu'édifice chancelant de livres ?

Fragment 3 – Funes, le bibliothécaire

Il a été peut-être noté que le titre de cet article se réfère directement au film réalisé par Alain Resnais, lancé en 1956, intitulé « Toute la mémoire du monde » [Fig. 8]. Filmé dans les dépendances de la Bibliothèque Nationale

³² Hypothèse reprise et confirmée par Kaufmann. Pour cela voir : Op. cit. KAUFMANN, T. C. 2009, p. 97et, respectivement, note 19 (page 259).

³³ LAZIUS, Wolfgang. *Commentariorum vetustorum numismatum maximi operis et IV sectionibus [...]* 1558.

de France, lorsqu'elle n'occupait que le quadrilatère Richelieu, le court-métrage discute sur l'universalité de la connaissance que l'espace physique de la bibliothèque symbolise si bien. L'Histoire (avec le grand H) est l'histoire de tout.

En revanche, je souhaite renverser l'impact que le titre du film a sur le titre de cet article, parce que la condamnation à la mémoire à laquelle « *Funes, el memorioso* », de Jorge Luis Borges³⁴, est soumis permet de tracer librement ce parallèle. De manière générale, Borges reprend le même *topos* employé par Arcimboldo, dans *Le Bibliothécaire*. Par sa mémoire extraordinaire, Funes, capable de se rappeler de tout dans ses plus infimes détails, est victime de son prodige : il n'avait pas, pourtant, la capacité de penser, d'oublier les différences, de généraliser, d'abstraire³⁵, pour reprendre les mots de l'écrivain argentin. Funes expire comme un homme décadent et halluciné, dans le fond obscur d'une chambre isolée.

Plus tard, en 1978, déjà aveugle, Borges prononcera la conférence intitulée « *El Libro* »³⁶. À cette occasion, il se souvient que dans « *César et Cléopâtre* » (1945), de Bernard Shaw, les livres sont décrits comme la mémoire de l'Humanité. Il conclut que le livre est imagination, le passé une série de rêves et qu'il n'y a aucune différence entre le souvenir du rêve et le souvenir du passé. Borges suggère, mais ne développe pas, l'idée que le livre peut aussi constituer le symbole maximal de la décadence humaine. Il rappelle les maîtres antiques qui n'ont pas écrit, la Bibliothèque d'Alexandrie, réduite en poussière avec les grands secrets de l'Humanité, mais il n'évoque pas, par exemple, ce que les autodafés ont signifié pour l'Allemagne nazie, brillamment allégorisé par François Truffaut (1966) d'après l'ouvrage de Ray Bradbury (1953).

³⁴ En français : « *Funes et la mémoire* ». La nouvelle de 1942 est parue la première fois en 1944, dans le livre « *Ficciones* ».

³⁵ BORGES, J. L. *Funes, o memorioso*. In: *Ficções (1944) – Obras Completas*. Vol. 1. São Paulo, Editora Globo. 1998, p. 455.

³⁶ La conférence a été prononcée à l'Université de Belgrano, incluse postérieurement dans le volume « *Borges Oral* », de ses *Oeuvres Complètes*.

Il faut tenir en compte que la décadence est aussi un élément qui appartient au vocabulaire d'Arcimboldo, ou plus, c'est une partie intégrante de sa vie. Il est né à Milan, dans la fatidique année 1527, lorsque l'armée du Saint-Empire Romain Germanique, commandée par Charles V, occupe et pille Rome. Il témoigna de la chute des empires locaux européens sous la domination habsbourgique, qui la maintiendra très longtemps sur une partie significative du monde occidental. Arcimboldo connaît comme personne les traits de la décadence humaine et, si *Le Bibliothécaire* est un commentaire à cette question, c'est parce qu'il avait bien compris l'avenir à plusieurs échelles. Le *topos* du *plus ultra*, la marque indélébile du monde moderne, n'a pas rassuré la conquête du monde, mais sa méconnaissance et son effondrement. La nature succombe progressivement tandis que toute la création humaine est condamnée à l'oubli absolu : tous mécanismes d'approvisionnement est obsolète aussitôt après son invention. Nicole Loraux reprend la formule de Marc Bloch, disant qu'il faut comprendre le présent par le passé et le passé par le présent, la complétant « [d'une] méthode qui consiste à aller vers le passé avec des questions du présent pour revenir vers le présent, lesté de ce que l'on a compris du passé »³⁷. Arcimboldo, dont on peut dire qu'il opère de cette manière, est bien un *anachroniste*. Mais Agamben nous fait faire un pas ailleurs. Arcimboldo est, en fait, un « contemporain » : il dépeint son époque à partir de ce qu'il y a de plus atemporel en comprenant dans le présent ce qui est déjà signe du futur³⁸.

³⁷ LORAUX, Nicole. Éloge de l'anachronisme en histoire (1993). Repris dans *Les Voies traversières de Nicole Loraux*. Une helléniste à la croisée des sciences sociales, numéro commun *EspacesTemps Les Cahiers* n°87-88 et CLIO, Histoire Femmes et Sociétés, 2005, p. 131

³⁸ AGAMBEN, Giorgio. « O que é o contemporâneo? » (2008) In.: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, Argos. 2009, pp. 69-73.



Fig. 1
Arcimboldo? École Flamande?
Homo omnis creatura.
106 x 75 cm.
Collection privée, Turin



Fig. 2

Giuseppe Arcimboldo

Le Bibliothécaire (copie?), c. 1566?

97 x 71 cm.

Slott, Stockholm, Suède



Fig. 3
Giuseppe Arcimboldo
Les saisons, 1573
76 x 64 cm.
Musée du Louvre, Paris



Fig. 4

Giuseppe Arcimboldo

Le Juriste, 1566

64 x 51 cm.

Gripsholm Castle, Mariefred, Suède



Fig. 5.1
Giuseppe Arcimboldo
Air, c. 1566
74 x 56 cm.
Collection privée, Vienne



Fig. 5.2
Giuseppe Arcimboldo
Terre, 1566
70 x 49 cm.
Collection privée, Vienne

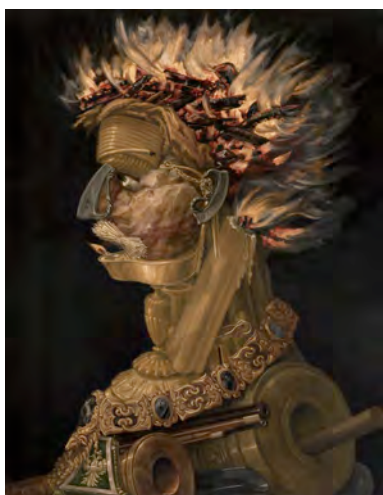


Fig. 5.3
Giuseppe Arcimboldo
Feu, 1566
67 x 51 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne



Fig. 5.4
Giuseppe Arcimboldo
Eau, 1566
67 x 51 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne



Fig. 6
Manuscrit espagnol des Etymologiae
Le mappemonde selon Isidore de Séville, XIIème siècle
British Library, London



Fig. 7
Hans Sebald Lautensack
Portrait de Wolfgang Lazius, 1554



Fig. 8

Alain Resnais

Toute la mémoire du monde, 1956, 21'

