Sibilla Agripa

Autor(en): **Settis, Salvatore**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1985)**

Heft 4

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870587

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

SIBILLA AGRIPA

Un médaillon du Museo Civico de Turin (vers 1520-1530), représentant *Sibilla Agripa*, et qui semble dériver partiellement d'un portrait antique, pose le problème de l'origine de la Sibylle dite «Agrippa» (dont sont identifiées ici les apparitions les plus anciennes, du début du XVe siècle) et du processus de formation du canon des douze Sibylles, tel qu'il se répand vers la fin du XVe siècle. On aboutit à l'hypothèse que la *Sibilla Agripa* de Turin pourrait bien être liée à la figure d'Agrippa de Nettesheim.

Un médaillon (émail sur cuivre, diam. 0,204) du Musée civique de Turin (fig. 1) présente une image énigmatique et insuffisamment expliquée: un visage mâle et vigoureux, encadré d'une ample chevelure contenue par des rubans blancs et un voile marron qui descend jusque sous le menton, est désigné par une inscription en capitales à l'antique comme *Sibilla Agripa*. Une peau de zibeline tombe sur l'épaule droite, un nœud (une épingle?) retient la robe sur la poitrine. L'histoire de la pièce ne peut être reconstituée qu'à partir de 1941, lorsque P. Accorsi l'acquit pour le musée turinois: la mince bibliographie ne comprend que la notice d'acquisition et une fiche de catalogue[1]. Dans les deux cas, l'œuvre est caractérisée comme étant probablement d'origine vénitienne (et en tout cas d'Italie septentrionale) et datée de 1520-1530 environ[2]; aire de production et chronologie attendent d'être vérifiées et précisées bien au-delà de ces indications génériques.

La désignation de *Sibilla Agripa* inciterait, à elle seule, à considérer le médaillon turinois comme représentation de l'une des douze Sibylles selon le «canon» en usage dès la seconde moitié du XVe siècle: c'est-à-dire celle qu'on appelle, avec une légère variante de graphie qui reflète probablement une différence de

prononciation, *Agripa* ou *Agrippa*. Le médaillon pourrait donc être ou le seul survivant d'une série de douze Sibylles (ou d'une série «réduite», par exemple à huit ou à six, dont on ne manque pas d'attestations) ou une représentation isolée d'une Sibylle choisie parmi les douze, mais pensée en fonction de son appartenance à cette série canonique, très largement répandue en Italie et ailleurs[3]. Toutefois, le caractère de portrait du visage, déjà remarqué par les premiers commentateurs[4], suffit à isoler cette figure de toute série, en fait un *unicum* absolu du point de vue iconographique et la détache de façon très nette des représentations habituelles où cette même Sibylle est montrée sous la forme stéréotypée d'une jeune femme au visage non caractérisé (fig. 2 et fig. 3), semblable en tout aux autres de la série, hormis les attributs, le nom et l'inscription qui souvent l'accompagne, sur un livre ou un parchemin. Ce sont ces trois éléments (et non certes les traits du visage) dont l'iconographie coutumière a constamment usé pour distinguer les Sibylles entre elles. Il n'est d'ailleurs pas possible de penser que le visage de la Sibylle turinoise soit conçu pour en montrer la vieillesse: la tradition qui distingue les Sibylles en jeunes et vieilles, en vertu de l'interprétation erronée d'une phrase (*non una aetate Sibyllae*) qui en réalité se référait à leur distribution dans les divers «âges du monde», ne donne jamais à la Sibylle Agrippa plus de trente ans[5].

Que le visage de la Sibylle de Turin soit masculin, ce peut être une impression personnelle que tous ne partageraient pas. Mais que ses traits fortement marqués (du menton aux rides de part et d'autre de la bouche et de l'œil droit au front plissé avec les sourcils tendus et arqués) veuillent suggérer bien plus qu'*une* quelconque Sibylle, voilà qui est moins discutable. Le fait que, parmi toutes les Sibylles dont j'ai pu retrouver images ou descriptions, celle-ci soit *la seule* à travers qui on ait cherché à présenter un véritable portrait, donne une première confirmation de cette impression. Une deuxième, plus importante, pourrait venir de la confrontation avec un portrait romain connu en plusieurs copies; celle des Offices (fig. 4), qu'on peut choisir comme représentative, suffit à montrer un nez semblablement prononcé, avec une petite bosse et la même cambrure; la coupe mince, ample et marquée de la bouche, avec de brèves rides aux côtés et le même pli profond qui parcourt la joue; les oreilles grandes et décollées; le menton rond et charnu, avec la gorge un peu renflée et un pli marqué au cou. Des détails minimes — comme une fossette identique entre le nez et la bouche, la forme semblable du menton, les rides à la racine du nez

— accentuent cette impression de ressemblance. Même si le froncement des sourcils, qui creuse dans la tête florentine de profondes orbites, paraît se traduire sous une autre forme en peinture, où ressortent, vivants et fixes, des yeux que le marbre ne peut colorer, la force expressive d'une intense concentration intérieure reste la même. Enfin, si différentes que puissent être les coiffures, nous pouvons nous essayer à reconnaître dans le médaillon de Turin la même disposition des cheveux sur le front, avec une mèche centrale plus longue, ample et régulière, et une boucle qui descend, pareillement sinueuse, près de l'oreille.

Comme le sait tout archéologue, le portrait des Offices est l'un de ceux (pas très nombreux) que l'on a conservés de Marcus Vipsanius Agrippa (64-12 av. J.-C.), général romain et gendre de l'empereur Auguste[6]: c'est donc à lui que peut remonter cette «expression de force pensive» (Faedo) qui semble avoir atteint (mais pourquoi?) l'émail de Turin.

Il est déjà singulier qu'une représentation de la Sibylle Agrippa soit un portrait. Cela l'est plus encore si vraiment on peut y reconnaître, en définitive, un portrait d'homme. Mais même si l'on essaie de lui restituer un nom, et de surcroît celui du plus célèbre Agrippa de l'Antiquité (et probablement de tous les temps), cela n'apporte pas une solution, mais pose plutôt de nouvelles questions. Quel sens peut avoir le fait de travestir en Sibylle le gendre d'Auguste? L'identité du nom *Agrippa* peut fournir un lien, non une explication. Elle requiert, avant tout, une vérification: le portrait de M. Vipsanius Agrippa était-il connu — et reconnu comme tel — à l'époque de la production de l'émail turinois? La référence, qui vient en premier à l'esprit, aux pièces de monnaie à son effigie (dont l'identité est attestée par l'inscription) est, me semble-t-il, à exclure: la représentation du visage sur le médaillon de Turin réclame, du fait de la pose de trois quarts et de la plasticité accentuée par les hachures (sur le cou et au-dessus de l'œil gauche), un modèle sculptural.

Du portrait sculpté d'Agrippa on connaît de nombreuses répliques qui remontent à l'origine à un prototype unique, un portrait officiel certainement commandé ou «contrôlé» par Agrippa lui-même (peut-être en 37-36 av. J.-C.) et modelé selon les formules en usage pour les portraits dynastiques de la période hellénistique moyenne et tardive. Celui des Offices n'est donc qu'*une* pièce d'une *série*, qui dans la littérature archéologique tire son nom d'une copie plus «fraîche», et plus connue que le même original et provenant de Gabii dans le Latium (Louvre MA 1208)[7].

Suivant une coutume en vigueur à cette époque déjà (et plus encore par la suite), le portrait officiel des empereurs et des membres les plus en vue de la famille impériale était reproduit en de nombreux exemplaires et diffusé dans tout l'*orbis* romain[8]: si aujourd'hui nous n'avons en tout qu'une vingtaine de portraits sûrs d'Agrippa, ce n'est là qu'une infime partie de ceux qui étaient visibles dans l'Antiquité. Il est donc possible, en principe, de s'en tenir là: l'existence d'une *série* de portraits d'Agrippa dont la typologie est relativement cohérente, permet d'imaginer que l'*un* d'eux (peu importe lequel) est à l'origine de l'iconographie de la Sibylle turinoise. Outre la simple existence d'un portrait sculpté auquel faire remonter ce visage, il resterait toutefois à démontrer la conscience aussi de ce que ce portrait était celui d'*Agrippa* et non d'un autre Romain; là aussi, nous pourrions nous limiter à l'hypothèse selon laquelle l'identification a pu avoir lieu, probablement par une méthode très employée déjà au XVe siècle (et du reste jusqu'à aujourd'hui), la confrontation avec les pièces de monnaie.

Toute tentative de repérer une dérivation de l'antique oscille — même si le problème se trouve très rarement posé et discuté en ces termes — entre deux possibilités bien distinctes et presque opposées: la dérivation émanant d'une *série*, ou la déduction ponctuelle d'après une pièce *unique* bien déterminée. La première voie, qui a en soi l'indubitable avantage de miser sur le caractère sériel de la production ancienne, est choisie très souvent pour des raisons bien différentes, parce qu'elle permet, éludant des vérifications plus soignées, de ne pas se poser la question fondamentale: «Cette dérivation est-elle *possible*? *D'où* le peintre du XVe siècle, le sculpteur du XVIe, a-t-il tiré le motif ancien?» C'est ainsi que, par exemple, des reliefs de l'*Ara Pacis* découverts au XVIe siècle ont pu être désignés comme sources de Mantegna[9]; et d'autres, découverts en 1938, comme des modèles de sculptures médiévales[10]. Dans ces cas (très nombreux!) il semble que l'option pour la «série» ne repose ni sur la connaissance ni sur la vraisemblance historique. Car au moins l'existence de la série (de *cette* série) en tant que telle devrait être à chaque fois ponctuellement établie, en retraçant sa diffusion, pour accroître les probabilités statistiques de contact entre un artiste postantique et un modèle antique indéterminable peut-être, mais du moins plausible. Au contraire, la référence générique et indifférenciée ainsi que l'absence de vérification philologique d'une possibilité de rencontre (de l'artiste X ou Y, en l'an X ou Y) avec la sculpture ancienne

indiquée comme «modèle» ou «source», finit par se traduire par une image floue et peu intéressante du rapport à l'Antiquité, d'autant plus privée de sens et de force historique si l'on pense à l'étude assidue et très précise de l'Antiquité (j'entends: d'œuvres précises et concrètes) de la part des artistes[11].

La question: «Le portrait d'Agrippa était-il connu comme tel au début du XVIe siècle?» ne peut donc être éludée. L'origine présumée vénitienne du médaillon met en cause d'abord le colossal Agrippa du Musée archéologique de Venise, qu'une insistante tradition érudite voulait identifier à «quel simulacro appunto che lo stesso Agrippa aveva fatto porre sul Panteon [*sic*] di Roma, poichè da lui eretto o ristorato, come ancor oggi si vede» (Cavaceppi)[12]. Mais l'origine de la statue n'est pas connue: la plus ancienne mention à Venise (au Palazzo Grimani à S. Maria Formosa) est de Montfaucon[13], et la provenance de Rome est on ne peut moins sûre; la possibilité qu'elle vienne d'une ville grecque, peut-être Rhodes, a aussi été suggérée, et la date de son arrivée à Venise reste de toute façon à préciser[14]. Le buste de Gabii, aujourd'hui au Louvre, fut trouvé en 1792 et la plupart des autres portraits ont certainement été découverts encore plus tard. La seule trace d'une connaissance du portrait sculpté d'Agrippa au tout début de la Renaissance réside dans un des *Ricordi* de Laurent le Magnifique:

> Di settembre 1471 fui eletto ambasciatore a Roma per l'incoronazione di papa Sisto [IV], dove fui molto onorato, e di quindi portai le due teste di marmo antiche delle immagini di Augusto e Agrippa, le quali mi donò detto papa Sisto [...].[15]

La signification du couple Auguste/Agrippa, dans la tradition littéraire ancienne, est liée à la fondation de l'Empire romain: et de ce fait le don de Sixte IV à Laurent peut être lu comme une allusion à ses ambitions et projets dynastiques, et chargé de significations politiques. Mais, pour la même raison, et le don et la note de Laurent peuvent paraître suspects. Comme le dit la phrase sobre mais fulgurante de Pline l'Ancien (*N. H.* XXXV, 9), *pariunt desideria non traditos vultus*. Ainsi, l'une de ces deux têtes peut bien avoir été appelée «d'Agrippa» sans aucune base réelle. En vérité Dütschke avait proposé il y a plus d'un siècle d'identifier les deux têtes données par Sixte IV à deux portraits (d'«Octavien» et d'Agrippa) qui se trouvent maintenant aux Offices[16]. Mansuelli lui a objecté que ces portraits n'apparaissent dans les inventaires qu'à partir de 1704 et que les deux têtes (antiques) sont insérées

dans des bustes modernes, certainement bien postérieurs à 1471[17]. Ce n'est que récemment que ce problème a trouvé une solution claire et définitive, dans la brillante étude de Luigi Beschi sur le collectionneur d'antiquités qu'était Laurent le Magnifique[18]: un médaillon de l'atelier des Della Robbia en terre cuite vernissée, provenant du Palazzo Guadagni à Florence (actuellement au Victoria and Albert Museum), datable de 1520 environ, montre côte à côte les deux portraits d'«Octavien» et d'Agrippa, évidemment dérivés de ceux des Offices (fig. 5). Le buste de femme au-dessus d'eux représente probablement, comme l'a supposé Beschi, «Giulia figlia di Augusto e moglie di Agrippa, che con la prole garantisce l'ereditarietà al trono». Le médaillon semble ainsi signifier «l'affermazione del potere dinastico e imperatorio». Que ce visage ne soit pas du tout celui de la Julie antique, mais qu'il imite au contraire une formule courante à Florence aux environs de 1520, est certainement dû au fait que le sculpteur ne disposait pas d'un modèle ancien sûr. Et cela nous fournit *a contrario* la preuve que les deux autres portraits furent repris ponctuellement de modèles anciens conservés à Florence avant 1520: l'identification des deux portraits des Offices (celui d'Agrippa est notre figure 3) avec ceux qui furent donnés à Laurent le Magnifique par Sixte IV peut à ce point être considérée comme acquise.

L'identification correcte du portrait sculpté d'Agrippa peut ainsi être située en 1471, dans la Rome de Sixte IV[19]: les monnaies servirent probablement de point de comparaison, pratique alors courante et qui se poursuivra (l'identification de l'Agrippa de Venise proposée par Montfaucon fut aussi faite sur cette base). Le médaillon du Palazzo Guadagni, grâce à la force démonstrative du rapprochement proposé par Beschi, permet donc d'affirmer que, du moins entre Rome et Florence, le portrait sculpté d'Agrippa était connu comme tel en tout cas dès 1471, c'est-à-dire bien avant l'existence de l'émail de Turin. Nous avons ainsi établi la *possibilité* que le nom de Sibylle Agrippa ait incité quelqu'un (le commanditaire ou le peintre) à chercher le portrait de M. Vipsanius Agrippa et à prêter son visage à la Sibylle. Mais tout reste à éclaircir quant au *pourquoi* de cette très singulière *contaminatio* iconographique.

Certes, Auguste était constamment lié dans la tradition médiévale à la Sibylle Tiburtine par une légende qui a son origine dans le *De natale Domini* attribué à saint Augustin et se diffuse à travers le *Speculum humanae salvationis*, le théâtre sacré et les représentations artistiques[20]: mais Agrippa, à ma connaissance, n'y

paraît jamais, comme il ne paraît pas dans les diverses versions du *Roman d'Octavian*[21], ni dans le *Mistére de Octavien et de Sibille Tiburtine*[22] ou dans la *Festa di Otaviano imperadore* d'un manuscrit florentin (Magliab. 488, f° 3) daté de 1465[23]. Le nom d'Agrippa apparaît bien sûr dans des textes anciens qui étaient connus du Moyen Age et des humanistes, mais il manque (par exemple) dans les *Gesta Romanorum* et n'apparaît que fugacement dans d'autres textes (*Li Fet des Romains*, le *Roman de Dolopathos*)[24] et sans aucune relation avec la légende de la Sibylle, ni aucun rôle un tant soit peu «prophétique». En somme, il n'y a pas à ma connaissance d'Agrippa médiéval qui, comme l'Auguste médiéval, ait une quelconque relation avec une Sibylle. La question reste donc ouverte: pourquoi la Sibylle Agrippa a-t-elle pris le visage de M. Vipsanius Agrippa? Mais, tout d'abord, pourquoi donc la Sibylle Agrippa s'appelle-t-elle ainsi?

Le canon antique des Sibylles, que le Moyen Age connut à travers Isidore (*Etym.* VII, 7) et Lactance (*Inst. Div.* I, 6) — qui se réfère à son tour à l'*auctoritas* de Varron — n'en comptait que dix: *Cimmérienne, Cumane, Delphique, Erythrée, Hellespontique, Libyque, Persique* (parfois *Saba* ou *Sabbe*), *Phrygienne, Samienne* et *Tiburtine* (ou *Albunea*). A cette tradition, où les Sibylles prophétisent la venue du Christ, en parallèle avec des philosophes païens, se rattachent Raban Maur et toute une foule d'auteurs moyenâgeux, de Bède à Vincent de Beauvais[25]. Ce n'est qu'à la fin du XVe siècle que nous trouvons désormais fixé le «nouveau» canon de douze Sibylles: *Europe* et — précisément — *Agrippa* (ou *Agripa, Agrip(p)ina*, etc.) sont venues s'ajouter aux dix premières. Selon E. Mâle, qui étudia le problème dès sa thèse parisienne de 1899[26], le nom *Agrippa* se trouverait pour la première fois dans les *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum* du dominicain Filippo Barbieri (1426-1487), imprimé en 1481, et il s'agirait simplement d'une erreur d'impression: Agrippa pour *Aegyptia*. Pour preuve, Mâle cite un manuscrit parisien (Ars. 78, f° 67), où on lit précisément *Aegyptia* au lieu d'Agrippa.

Si telle était vraiment l'origine de ce nom, il resterait à expliquer comment il se peut qu'une erreur mécanique de transcription ait fini par s'imposer aussi largement. Et, bien que l'opinion de Mâle soit en général répétée et acceptée[27], on peut démontrer qu'elle est tout à fait erronée: avant tout parce que la dénomination *Agrippa* figure aussi dans les manuscrits de l'opuscule de

Barbieri (avant 1481) et dans une édition napolitaine probablement de 1479[28]. La Sibylle Agrippa porte ce nom également dans la célèbre xylographie florentine datant probablement de 1460-70[29] et dans un album xylographique français (1465 env.), dont l'unique copie connue est à Saint-Gall[30]. Mais le témoignage le plus important, qui permet de remonter à une date sûrement antérieure à 1434, est la description du cycle de douze Sibylles dans le palais du cardinal Giordano Orsini à Rome: dans ce texte (nous aurons sous peu à y revenir), «notre» Sibylle s'appelle déjà *Agrippa*[31]. C'est donc bien la forme *Aegyptia*, qui revient aussi d'autres fois[32], qui est à désigner comme une transformation (sans être nécessairement une corruption) de la leçon *Agrippa* originelle et qui a entraîné quelquefois (comme le rappelle Mâle) la représentation de cette Sibylle en négresse.

Mâle avait peut-être raison, en revanche, quand il indiquait dans la symétrie avec la série des *douze* Prophètes, dans la pratique du théâtre sacré et de l'iconographie, la raison finale du «nouveau» canon des *douze* Sibylles, ou du moins de son très large succès[33]. De fait dans les exemples les plus anciens (même si le canon varronien des dix Sibylles était largement connu et cité dans les textes littéraires) ce n'est qu'une seule Sibylle à la fois qui est représentée: spécialement la Tiburtine (précisément parce que la légende voulait qu'elle ait prédit à Auguste l'avènement du Messie) et avant encore l'Erythrée qui, selon saint Augustin (*Civ. Dei* XVIII, 23), avait prophétisé la fin du monde. Déjà dans le sermon pseudo-agostinien *Contra Iudaeos, Paganos et Arianos*[34], qui eut tant d'influence sur le théâtre médiéval, l'Erythrée défile (seule des Sibylles) derrière les Prophètes. Au XIVe siècle, la tendance à représenter les Sibylles non plus isolées, mais en série, est bien affirmée dans l'iconographie religieuse: Giovanni Pisano en plaça six dans sa chaire à Pistoia, et huit (ou dix?) dans celle de la cathédrale de Pise[35]. La série (mutilée) de Cortina d'Ampezzo, en dépit de l'hypothèse giottesque de la première publication[36], est sans doute déjà du XVe siècle.

Comme l'a remarqué il y a longtemps W. L. Schreiber, la tendance à accroître le canon varronien des Sibylles est décelable déjà au XIIIe siècle: une onzième Sibylle sans nom apparaît dans quelques textes (comme Gervais de Tilbury, 1211 env.[37]). Wilhelm Vöge est probablement le seul à avoir indiqué une autre tradition: un texte byzantin du VIIe siècle, le *Chronicon Paschale*, donne déjà le nombre de douze Sibylles et en énumère les noms qui ne coïncident qu'en partie avec ceux de Lactance et de la tradition

occidentale[38]. Selon Vöge, la «croissance» du nombre des Sibylles serait due précisément à la connaissance du *Chronicon*: mais dans ce cas, on ne s'explique pas pourquoi les noms des deux Sibylles supplémentaires sont, dans toute la tradition occidentale, si différentes du texte byzantin. Il est plus probable que le *Chronicon* (s'il était connu au XVe siècle, comme cela reste à prouver) n'ait fait qu'influencer une tendance (indépendante) à augmenter le nombre des Sibylles, très probablement pour favoriser le parallélisme avec les Prophètes: au prophétisme judaïque, on ajoutait ainsi celui des païens, et l'humanité entière était appelée à annoncer l'avènement du Sauveur et la Nouvelle Alliance[39]. Mais les noms des deux nouvelles Sibylles qui, au XVe siècle, se diffusent en Italie, en France, en Allemagne (et ailleurs), *Europa* et *Agrippa*, restent encore à expliquer et à rattacher à quelque milieu précis qui puisse les avoir introduits, les rendant canoniques dans la tradition occidentale.

Il est évident que l'énumération «occidentale» de Lactance tout comme l'«orientale» du *Chronicon Paschale* sont construites sur une *ratio* toute géographique: la distribution des Sibylles auprès des divers peuples de la Terre tendait à suggérer qu'«en tout lieu» la venue du Messie avait été prédite. Nous avons ainsi deux Sibylles «grecques» (Delphique et Samienne), deux «italiennes» (Cumane et Tiburtine) et six «barbares» (Cimmérienne, Erythrée — souvent placée en Egypte — Hellespontique, Libyque, Persique et Phrygienne). S'y ajoutent dans le *Chronicon* la Rhodienne et l'Hébraïque[40]. La distribution reflète évidemment un point de vue tout à fait «antique»: aucune Sibylle n'a de patrie en Occident, à l'exception bien sûr de l'Italie. Des deux «nouvelles» Sibylles du XVe siècle, l'une, par son nom d'*Europa*, répète et prolonge la *ratio* géographique du canon antique et semble vouloir remédier à cette absence, «couvrant» avec la nouvelle prophétesse une autre partie de la carte du monde. Selon Hélin[41], ce nom serait une corruption de *Herophila* qui apparaît dans Isidore (VIII, 8) comme variante du nom de la Sibylle Erythrée. Même s'il en était ainsi, il reste — me semble-t-il — très probable que la fortune du nom soit liée au désir de créer une Sibylle tout occidentale et donc que son origine soit à chercher dans un milieu non seulement «européen», mais spécialement non italien, étant donné que l'Italie était amplement représentée par les Sibylles Tiburtine et Cumane. Le nom d'*Herophila*, privé de toute connotation géographique, se prêtait mal à entrer dans la liste des Sibylles. Et même s'il fallait en faire dériver le nom de la Sibylle

Europa, nous y voyons une déformation intentionnelle et non une altération mécanique.

Et *Agrippa*? Apparemment, c'est la seule Sibylle dont le nom ne contienne aucune *ratio* géographique. De ce fait la forme *Aegyptia*, que Mâle considérait comme originelle, on l'a dit, témoignerait plutôt d'une «hypercorrection» que d'une corruption: elle manifeste une forme de résistance érudite à ce nom incompréhensible qu'on cherche à normaliser en lui donnant une couleur géographique, processus favorisé sans doute par le fait qu'une autre Sibylle, l'Erythrée, se voit fréquemment placée en Egypte. La conjecture de Mâle relève elle aussi d'une semblable optique que nous dirions analogique. Nous devons pourtant tenir compte du fait indéniable que la Sibylle Agrippa s'appelle ainsi non seulement dans la plupart de ses apparitions (textes et images), mais dès le début. L'*origine* du nom doit — comme toujours — être clairement distinguée de sa fortune. Mais en somme le nom d'Agrippa reste (et justement parce que non géographique) entièrement à expliquer.

En décembre 1454, Sagramore Sagramori, chancelier de Sigismondo Pandolfo Malatesta, fut victime d'une mésaventure. Il revenait de Rimini au camp de son seigneur près de Sorano, dans la région de Sienne, quand il fut capturé par les soldats siennois (contre lesquels combattait Malatesta), et les papiers qu'il emportait furent séquestrés. C'est pour cette raison que le mémorial (de la main de Sagramori lui-même), avec tout le détail des missions dont Malatesta l'avait chargé à Rimini, a abouti aux archives de Sienne, où il fut redécouvert en 1928 par Massera. Dans un passage de ce mémorial, il est écrit:

> Item del lavorero dele capelle nove etc. parlare con messere Roberto et Piero di Genari et m° Agostino per modo che intendano, et dirglie che lo acciavatare non me piace etc. sopra el fatto dele Sybille etc.[42]

Comme Massera l'a bien vu, «maître Agostino» est Agostino di Duccio, «Piero di Genari» est le surintendant de la construction du Tempio Malatestiano, «messire Roberto» est Roberto Valturio, concerné lui aussi par «l'affaire des Sibylles» en qualité de conseiller expert en thèmes et iconographie «à l'antique». Nous savons que Valturio s'était à son tour adressé à Poggio Bracciolini, pour avoir des renseignements quant à l'iconographie des

Sibylles. Le lettre de Valturio n'est pas connue, mais en revanche la réponse de Poggio est conservée, datable aussi de 1454[43]:

> De Sybillis quod petis, non est mihi nunc otium talia exquirendi; sed quod re nequeo, consilio adjuvabo. Bonae memoriae Cardinalis de Ursinis ... in aula palatii sui, quae paramenti camera appellatur, *Sybillas omnes* summa cum diligentia pingi fecit cum inscriptione eorum, quae suis temporibus, quaeque de Christo praedixit. Quare scribas Romam licet, ut et formam picturae, et nomina Sybillarum, et epigrammata notentur ab homine erudito, tibique mittantur. Nam nullo loco reperies quod quaeris exquisitius, et simul effugies molestum laborem. Non enim parva cura haec res est aut nunc confici posset, aut tunc confecta est summa cum doctissimorum virorum diligentia.

Nullo loco reperies quod quaeris exquisitius, et *non parva cura haec res est*: les mots de Poggio mettent en évidence de la façon la plus claire la difficulté, encore réelle en 1454, d'énumérer correctement *Sybillas omnes* (avec leurs *forma, nomina* et *epigrammata*); ils montrent par ailleurs l'actualité et la valeur exemplaire du cycle de Palazzo Orsini jusqu'à cette date. C'est ici qu'apparaît déjà pleinement formé (et évidemment *confectum summa cum doctissimorum virorum diligentia*) le nouveau canon des douze Sibylles, qui comprend et *Europa* et *Agrippa*), tandis que persiste tout au long du siècle l'usage du «vieux» canon de Varron et de Lactance: ainsi dans le Dôme de Sienne et dans celui d'Ulm[44], comme aussi à Rimini où, malgré le sévère avertissement de Malatesta et les conseils de Poggio, le programme ne fut (semble-t-il) jamais complété et où la décoration telle que nous la voyons aujourd'hui comprend *dix* Sibylles et *deux* Prophètes[45].

Le palais du cardinal Giordano Orsini (1365-1438 env.), qui correspond (et a donné son nom) à l'actuel Monte Giordano[46], est celui-là même qui abritait la célèbre *sala theatri* et son très vaste cycle de *Uomini famosi*, dont il manque encore aujourd'hui une reconstitution adéquate[47]; mais la série des Sibylles est bien distincte et se trouvait dans une autre pièce que Poggio appelle *paramenti camera*. Le programme décoratif doit être daté non seulement d'avant la mort du cardinal Orsini (1438), mais aussi d'avant sa fuite de Rome à la suite d'Eugène IV (1434); par la suite, le palais sera presque entièrement détruit par les Colonna entre 1482 et 1485[48]. Nous ne savons pas si Valturio envoya vraiment un quelconque *homo eruditus* copier les *epigrammata* des

Sibylles de Monte Giordano ou en relever les noms et la *forma picturae*. Il est certain en tout cas que la renommée et l'actualité du cycle romain durent inciter plus d'un humaniste à en tirer de minutieuses descriptions, dont cinq au moins sont connues, sinon six, qui ont été étudiées et publiées en partie seulement. Dans l'attente d'un travail comparatif ponctuel (qui me semble nécessaire), j'en donne pour l'heure une simple liste[49]:

1. Liège, Grand Séminaire, ms. 6 F[1], f° 245v-248v
2. Tongerloo, Abbaye, ms. H I 16, f° 117r-120r (1450 env.)
3. Olmütz (Olomouc), Bibliothèque de la Ville, ms. I IV 8.
4. Bruxelles, Bibl. Royale, ms. 3553-3567, f° 265v-267r (1440-1470 env.)
5. München, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 19859, f° 87v-88v (écrit en 1478 à Tegernsee en Bavière)

6 (?). Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Cod. Theol. et Philol. 4°, 171, f° 63v-64r (écrit à Salzburg en 1463).

Seule une édition critique pourrait établir si ces textes sont tous *descripti* à partir d'une seule rédaction originaire, ou s'il s'y rencontre des particularités telles qu'il faille faire de l'un d'eux un apographe plus direct du cycle de Rome. En tout cas, la diffusion de cette description au nord des Alpes témoigne de l'autorité du modèle romain et indique quelques voies (pas toutes) par lesquelles il a pu s'imposer graduellement; tandis que la lettre de Poggio à Valturio est un témoignage nouveau de la fortune du modèle «Orsini» (par un mécanisme de diffusion analogue) en Italie.

Le palais de Giordano Orsini était un rendez-vous célèbre d'humanistes dans la Rome de Martin V: Lorenzo Valla, se référant à une situation antérieure à 1431, y situe sa rencontre avec Antonio Loschi, Poggio, Melchiorre Scrivani, Leonardo Bruni, le Panormita et d'autres encore:

> Neque vero hic mons [Iordanus] est unus e septem, multo ille quidem pressior et angustior, sed hoc tamen tempore septem montibus magis et honestus et frequens. Sed cum tam notus et celeber, quid illum conor describere? Notior est mons Iordanus quam «nobile Pallanteum aut Capitoli immobile saxum».[50]

Chacun des humanistes qui fréquentaient la maison et la *camera paramenti* ornée de Sibylles peut avoir contribué (comme Poggio) à sa notoriété: Giordano Orsini lui-même, qui voyagea comme envoyé de Martin V en France, en Allemagne, en Bohême et en Hongrie, et passa en exil (à Florence et en Italie septentrionale) les

quatre dernières années de sa vie, peut naturellement en avoir parlé. Toutefois, le lien *précis* entre la fortune du cycle de Monte Giordano en Italie et les quelques descriptions d'outre-Alpes (toutes postérieures d'environ dix ans à la mort du cardinal) nous échappe jusqu'ici.

La Sibylle *Europa/Europhila* et l'*Agrippa* sont les deux dernières de la liste dans les deux manuscrits de l'édition Hélin:

> Duodecima Sibilla et ultima, annorum triginta, depingitur matura et gravis, romano more induta, colobium habens de veluto rubeo et tenet scriptum: Sibilla Agripa sic ait de Christo: «Invisibile verbum palpabitur et germinabit ut radix, et siccabitur ut folium [...]».[51]

Mais, dans ces deux manuscrits et dans un troisième au moins, celui de Bruxelles[52], apparaît, au début, une indication supplémentaire; le texte des prophéties du Palazzo Orsini a été intégré:

> [...] certis aliis bonis additionibus de eisdem quae non sunt in dicta camera, sed sicut scriptae sunt iuxta sex earundem Sibillis sub brevibus retro chorum ecclesie Coloniensis, et hic ponuntur ad longum pro meliori.[53]

Malheureusement, il est impossible de saisir dans les textes (du moins de la façon dont ils sont publiés) le passage des inscriptions «romaines» à celles de Cologne; et je n'ai pas réussi à trouver trace de cet ancien cycle de Cologne ni même à localiser l'église où il se trouvait. En tout cas, les références concordantes à cette *ecclesia Coloniensis* (serait-ce la cathédrale?), bien que s'exprimant par des formules et des textes à chaque fois différents, induisent provisoirement à grouper au moins ces trois manuscrits en une branche unique de la tradition de ce texte. Dans celui-ci, un humaniste qui devait fréquenter (au moins par des intermédiaires ou par écrit) tant Rome que Cologne, s'efforce manifestement de composer un canon à proposer en exemple à partir de ces deux séries de Sibylles (douze à Rome, six à Cologne) qu'il considérait pour quelque raison comme les plus «à jour», afin que le nombre et les noms des Sibylles, leur aspect et les textes des prophéties s'imposent à l'attention de tous, et spécialement de ceux qui auraient voulu les faire représenter en image. Et en effet, dès le début, on déclare que la première Sibylle «sedet in throno, ac etiam subsequentes, diversimode tandem, quod fieri debet secundum voluntatem pictoris»[54]; on trace donc la frontière entre la norme iconographique (couleur des robes, attributs, textes des

prophéties) et la marge laissée au choix du peintre, qui est limité aux diverses attitudes des Sibylles sur leur trône[55].

Dans la série de Cologne (que nous devons, jusqu'à preuve du contraire, considérer comme perdue), les Sibylles, à ce qu'il semble, n'étaient que six. L'exemplarité de ce cycle, s'il méritait d'être rapproché de celui bien plus ample et prestigieux de Giordano Orsini, devait résider spécialement dans les noms des Sibylles ou dans les textes de leurs prophéties. La «somme» des données tirées de chacun des deux cycles tenus pour exemplaires (Rome et Cologne) se présente comme une étape ultérieure de cette *non parva cura* qui (selon les paroles de Poggio) avait entraîné le *doctissimorum virorum diligentia* à *conficere* la série de Sibylles voulue par Giordano Orsini. Mais si, au milieu du XVe siècle, Cologne apparaît à côté de Rome comme lieu où la représentation des Sibylles assume des caractères particuliers et paradigmatiques, alors une conjecture s'impose: Cologne est le seul lieu où le nom *Agrippa*, donné à une Sibylle, pourrait entrer dans cette *ratio* géographique à laquelle se conforment les noms des autres Sibylles, retrouvant du même coup un sens achevé et «antique». Agrippa est en effet le fondateur en 38 av. J.-C., sur la rive du Rhin, du bourg qui, de sa fille Agrippina qui y naquit, prendra plus tard le nom de *Colonia Claudia Ara Agrippinensium*[56]. Si nous attribuons l'invention (et c'en est une) de la nouvelle Sibylle Agrippa à un milieu culturel de Cologne (que je n'ai pas les moyens de mieux identifier), nous aurons reconquis la *ratio* géographique obligée pour les noms des Sibylles, en équilibre entre une désinvolte manipulation «médiévale» et une ambition «humaniste»: le nom d'*Agrippa* correspond en effet à un déguisement à l'antique de cette Sibylle, qui ne se présente pas pour rien (cf. ci-dessus, p. 101) comme *romano more induta*, ainsi que c'est le cas dans le même texte pour la seule *Tiburtine*, la plus proche de Rome. L'orgueil de Cologne pour ses origines romaines et impériales, qui est un topos dans la tradition de la chronique locale, pourrait bien se refléter dans une telle indication; et avec Cologne, l'Allemagne — fût-ce par la médiation nécessaire de l'Antiquité romaine — aurait elle aussi trouvé sa Sibylle.

La présence fort précoce d'une Sibylle Agrippa, et dans une position très prééminente, parmi les Sibylles de Cortina, à une époque (1400-1420 env.) certainement antérieure au cycle Orsini, peut constituer, lorsqu'on la considère dans le contexte d'autres éléments «nordiques» de l'iconographie de cette fresque, comme l'indice d'une provenance de l'aire culturelle germanique de cette

figure, qui est jusqu'à aujourd'hui la plus ancienne Sibylle Agrippa attestée de manière sûre[57].

Cette solution, qui demeure hypothétique, aurait l'avantage d'établir, par Cologne, un lien entre M. Vipsanius Agrippa et la Sibylle qui finit par prendre son nom, peut-être bien par un effet lointain de sa présence sur les rives du Rhin. Mais il est d'emblée évident que ceci ne peut fournir une explication pour l'émail de Turin: quand il fut produit, l'existence et le nom de la Sibylle Agrippa s'étaient largement répandus en Europe, perdant toute référence directe à Cologne, à son nom antique, à son fondateur romain. Le même M. Agrippa a joui d'une faveur locale considérable dans la Cologne des XVe et XVIe siècles: on le trouve représenté dans une fenêtre de la nef nord du Dôme, en statue dans le Gürzenich (une salle de fêtes publique du XVe siècle) et dans diverses vues de la ville, comme par exemple celle d'Anton Woensam, de 1531 (fig. 6-7)[58]. Mais il s'agit naturellement de portraits d'invention qui n'ont rien à voir avec ceux de l'Antiquité. La somme de trop d'éléments disparates (origine, peut-être à Cologne, du nom de la Sibylle Agrippa; popularité locale d'un Agrippa-fondateur au portrait réinventé; connaissance — mais en Italie — du portrait antique d'Agrippa) rend improbable une tentative d'explication de la Sibylle turinoise par ce biais. En outre, il manque (ou j'ignore) la possibilité d'expliquer cette curieuse «somme», ou crase, ou *contaminatio* d'Agrippa et de Sibylle. Cologne ne suffit pas à la justifier. Nous voudrions peut-être un texte qui attribuerait un quelconque pouvoir divinatoire à l'antique Agrippa et il n'y en a pas. Nous avons ainsi obtenu une hypothèse sur l'origine du nom de cette Sibylle, non sur le médaillon de Turin.

La plus célèbre conséquence, cette fois non plus hypothétique mais absolument certaine, de la présence et du crédit dont jouissait M. Agrippa à Cologne est probablement le prénom même d'Agrippa de Nettesheim (1486-1534/5) qui apparaît ainsi dès 1510 dans les manuscrits, mais pas encore dans les matricules de l'Université de Cologne[59]: ce fut lui-même qui se choisit ce prénom, transformant le sien (Heinrich Cornelis) en Henricus Cornelius Agrippa, en l'honneur du fondateur de sa ville[60]. Cette figure controversée, longtemps assimilée dans la tradition populaire à un mage, devin et maître en sciences occultes, porte ainsi dans son prénom la marque d'un choix de souche humaniste, en même temps que mesuré sur la force de la tradition locale. Pour lui,

Agrippa est donc (comme peut-être — cent ans avant? — pour une Sibylle) un nom antique et teinté de patriotisme local.

Ce n'est naturellement pas ici le lieu de dessiner l'image complexe d'Agrippa de Nettesheim, ni mage ni devin, mais interprète vivant et audacieux d'une *Occulta philosophia* (c'est le titre de son œuvre majeure) où cabale judaïque, science des Anciens, théologie chrétienne et réflexions néo-platoniciennes confluent dans une philosophie de la nature qui n'est pas seulement une mosaïque syncrétique de connaissances, mais une tentative originale et hardie de synthèse[61]. Actif en Allemagne, en France et en Italie (où il résida de 1511 à 1518), Agrippa devint célèbre dans toute l'Europe, et fut certainement l'un des personnages les plus connus et discutés de son temps. Sa mort (peut-être à Grenoble en 1535), tout de suite après son emprisonnement à Lyon sur accusation d'hérésie, ne fit que confirmer sa légende de mage «maudit» bien plus que celle de philosophe, jusqu'à ce que lui échoie le sort singulier d'être pour Goethe l'un des principaux modèles de son Faust[62]. Voici donc enfin un Agrippa que nous pouvons au moins soupçonner de quelque ressemblance avec une Sibylle.

Pour renforcer ce soupçon, il est possible d'en appeler à un passage du *Tiers Livre* de Rabelais (1546)[63], où Agrippa de Nettesheim apparaît sous le nom à peine voilé de *Herr Trippa*. Panurge, aidé de Pantagruel, s'enquiert s'il doit prendre femme: et déjà (sur le conseil de Pantagruel) il s'est rendu «à Panzoust près le Croulay», où «est une Sibylle tresinsigne, laquelle praedict toutes choses futures»; aux résistances de Panurge, inquiet de ce qu'il puisse s'agir de «une phitonisse et sorcière», Pantagruel répond: «Que sçavons nous si c'est une unzième Sibylle [...]?» Rabelais met évidemment en scène le mécanisme de multiplication des Sibylles (par rapport au nombre dix du canon antique), jouant comme d'un sûr ingrédient comique du contraste entre la solennité «antique» du nom de Sibylle et sa situation dans un village obscur. L'épisode de la «Sibylle de Panzoust» se dénoue dans les chapitres XVI à XVIII du *Tiers Livre*: Panurge «prend conseil» de Nazdecabre, sourd-muet de naissance (chap. XIX-XX), puis du vieux poète Raminagrobis (chap. XXI-XXIII), puisque «Aristophanes en quelque comédie appelle les gens vieulx Sibylles» (chap. XXI). C'est à ce point qu'Epistémon lui conseille de se rendre chez Herr Trippa qui, «par art de astrologie, géomantie, chiromantie, métopomantie, et aultres de pareille farine, praedict toutes choses futures». Le chapitre XXV, qui est consacré à cette rencontre, offre, par la bouche de Herr Trippa en per-

sonne, une ample typologie (tournée bien sûr en dérision) des différentes formes de la divination qui, comme cela a été démontré, se fonde sur le *De occulta philosophia* du même Agrippa, le *De sapientia* de Girolamo Cardano et le *Compendium amatoriae magiae* de Celio Calcagnini[64].

Agrippa/Herr Trippa et la Sibylle (fût-elle de Panzoust) recourent donc à la même série de sources divinatoires dont Panurge peut attendre prédictions et conseils quant à son mariage. Selon A. Lefranc[65], Rabelais peut avoir rencontré Agrippa à Grenoble en 1535; en outre, tous deux fréquentèrent certainement les mêmes milieux à Lyon à peu d'années de distance (Agrippa en 1524-29, Rabelais en 1532). Herr Trippa serait ici (selon Lefranc) mis en cause par une mordante allusion à la «querelle des femmes»[66]: Agrippa avait en effet écrit déjà en 1509 un petit traité pour Marguerite d'Autriche, *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*, qui ne sera donné à l'impression qu'en 1529 (Anvers) mais fut diffusé et discuté déjà auparavant. Dans ce texte, parmi les divers arguments en faveur du sexe féminin, on cite entre autres la vertu prophétique:

> Mulieres prophetae semper diviniore spiritu afflatae sunt quam viri: quod testibus Lactantio, Eusebio et Augustino de Sibyllis notum est.[67]

En attribuant des facultés divinatoires d'abord à une *femme* de Panzoust, comiquement promue au rang de «unzième Sibylle», puis aux «gens *vieulx*» (assimilés eux aussi aux Sibylles sur l'autorité d'Aristophane) et ensuite seulement à Agrippa/Herr Trippa (qui par ailleurs théorise sur la divination et en classifie les formes), Rabelais déplace graduellement la capacité de vaticination du versant de l'inspiration divine à celui de la faiblesse d'esprit: des femmes et des vieux. Quand finalement Herr Trippa entre en scène, il a beau énumérer ses propres aptitudes et étaler devant Panurge la liste interminable de ses méthodes divinatoires: il n'en récoltera que malédictions et insultes («fol enraigé, sorcier au diable, mat de cathene, vieux fol, sot, mal plaisant...»). La cible de la dérision de Rabelais est donc l'Agrippa «mage et devin» et *en même temps* l'Agrippa défenseur du sexe féminin et de son *divinior spiritus*.

Ce passage de Rabelais dénonce ainsi la proximité entre Agrippa de Nettesheim et une tradition divinatoire qui reconnaissait dans les Sibylles un modèle insurpassable de vaticination «naturelle», bien sûr exercé parmi les Gentils, mais capable égale-

ment de saisir dans le monde le présage de la Rédemption et du Jugement, et de ce fait consacré par l'autorité d'un saint Augustin. C'est pourquoi les Sibylles (bien que païennes, bien que femmes) pouvaient se ranger au côté des Prophètes. S'identifier à un Prophète de l'Ancien Testament aurait paru blasphématoire à quiconque; l'affirmation de la *possibilité* de voir dans le futur par les seuls moyens naturels (et cependant non contraires à la volonté de Dieu) pouvait en revanche être médiatisée par les Sibylles de façon opportune. La date du *Tiers Livre* (1546) et le caractère violemment polémique du texte affaibliraient de beaucoup cette affirmation, si nous ne pouvions aussitôt l'étayer d'une citation d'Agrippa tirée de la préface à l'édition de Cologne (1533) du *De occulta philosophia sive de magia libri tres*[68]. Il s'agit d'une adresse *ad lectorem* qui manque dans la première rédaction de l'œuvre (1510)[69], dans laquelle Agrippa se défend de pratiquer des formes de magie perverses et «noires»:

> Non dubito, quin titulus libri nostri [...] quamplurimos alliciat ad legendum, inter quos [...] multi [...] maligni qui temeraria sua ignorantia magiae nomen in deteriorem partem accipientes, vix conspecto titulo clamabunt nos vetitas artes docere, haeresium semina iacere, piis auribus offendiculo, praeclaris ingeniis scandalo esse, superstitiosum esse, demoniacum esse, *magus qui sim*. Quibus si respondeam magum apud literatos viros non maleficum, non superstitiosum, non demoniacum sonare, sed sapientem, sed sacerdotem, sed prophetam: *Sibyllas magas fuisse*, proinde de Christo tam apertissime prophetasse, [...], ipsumque magiae nomen acceptum philosophis, laudatum a theologis, etiam ipsi evangelio non ignotum. Credo ego istos tam pertinacis supercilii censores *Sibyllis* et sanctis magis, et vel ipso evangelio prius sibi interdicturos, quam ipsum magiae nomen recepturi sint in gratiam [...] (nous soulignons).

Agrippa avoue donc ouvertement pratiquer une forme de magie, mais en la distinguant, dans la suite de la lettre au lecteur, de toute superstition. Sa magie est celle des Sibylles, une forme de connaissance (ou maîtrise) de la nature confirmée par la prophétie de l'Incarnation: «clamabunt [...] magus qui sim: quibus respondeam [...] Sibyllas magas fuisse, proinde de Christo tam apertissime prophetasse». Il est significatif, me semble-t-il, que dans ce texte Agrippa de Nettesheim invoque premièrement l'autorité des Sibylles (et par deux fois), comme justification de sa propre magie, et qu'il ne cite les Mages qu'ensuite et presque à la sau-

vette, fait d'autant plus remarquable pour un citoyen de Cologne, ville qui gardait et garde, à la place d'honneur dans la cathédrale, les reliques des Rois mages.

Il est peut-être oiseux de se demander si une telle identification d'Agrippa avec les Sibylles aurait été possible sans sa prise de position, antérieure de quelques années, sur la noblesse et l'excellence du sexe féminin. Une autre question serait plus pertinente: Agrippa de Nettesheim pouvait-il, en écrivant ce passage, avoir à l'esprit la Sibylle Agrippa? Encore une fois, nous ne sommes pas en mesure de répondre. Au regard de l'émail de Turin aussi, les voix que nous avons évoquées, de Rabelais à Agrippa de Nettesheim, offrent des suggestions mais pas encore d'explications ni de preuves. Le visage de la *Sibilla Agripa* de Turin peut-il être celui du «mage» de Nettesheim? Même si, à ma connaissance, son portrait n'a jamais été étudié ponctuellement, on en connaît au moins deux versions: l'une, plus tardive et mieux connue, serait (selon Prost[70]) plus proche d'un portrait authentique, mais elle est naturellement hors de cause; l'autre version, sans barbe, se trouve déjà dans l'édition citée (1533) du *De occulta philosophia*, mais (toujours selon Prost) elle serait d'imagination (fig. 8). De toute façon, ce visage glabre n'a aucun point de contact avec celui du médaillon turinois. Il semble donc que nous devions laisser hors champ le visage «vrai» ou «supposé» d'Agrippa de Nettesheim.

Si l'identification d'Agrippa de Nettesheim avec les Sibylles dans le passage cité ci-dessus nous pousse à explorer jusqu'au bout cette voie d'exégèse, deux possibilités distinctes se présentent ici. La première (où le hasard occupe une place importante) est que l'auteur du médaillon de Turin, dans l'intention de représenter Agrippa de Nettesheim en Sibylle, soit tombé sur le dessin d'un portrait sculpté (probablement celui qui se trouve maintenant aux Offices) de M. Agrippa, accompagné d'une simple indication (pas beaucoup plus que «Agrip(p)a»), qu'il l'ait pris pour un portrait du savant «mage» de Cologne et qu'il l'ait ensuite réutilisé comme tel dans son montage-*contaminatio*. La seconde possibilité (où, en revanche, rien n'est dû au hasard) est que l'auteur du médaillon de Turin (et ici j'entends naturellement par «auteur» le mélange et la somme du commanditaire et du peintre) connaissait aussi bien Agrippa de Nettesheim, et la raison du nom antique qu'il avait emprunté à celui qui passait pour le fondateur de Cologne, que le portrait de M. Vipsanius Agrippa. Le docte auteur du *De occulta philosophia* serait en ce cas présenté sous un double travestissement: comme Agrippa (M. Vipsanius), c'est-

à-dire sous le nom que *lui-même* s'était choisi; et comme Sibylle, c'est-à-dire professant et déclarant cette foi dans la magie naturelle qui, comme il l'écrit *lui-même*, l'associait aux antiques Sibylles. L'existence d'une Sibylle Agrippa dans le «nouveau» canon (qui n'était déjà plus si neuf à l'époque) des douze Sibylles est la condition indispensable à une *contaminatio* aussi audacieuse que celle-ci. Seul celui qui en avait une pleine connaissance pouvait la comprendre pleinement. Le fait que cette Sibylle Agrippa soit née de cette même ville de Cologne (si notre conjecture est juste) n'intervient pas dans cette hypothèse.

Même pour qui accepterait cette explication, les intentions du commanditaire et du peintre du médaillon de Turin ne sont pas tout à fait éclaircies. Rabelais ne fut pas le seul à écrire des invectives contre Agrippa de Nettesheim. Paola Zambelli en a étudié une (Venise, 1538) où le nom est estropié en *Arpia*[71]: donc, ici aussi, transposé au féminin. Sa position en faveur des femmes, contre la tendance dominante, pourrait avoir favorisé un travestissement féminin, en dérision de celui qui avait écrit sur le *divinior spiritus* des femmes; mais la préciosité de la technique (émail) et l'absolu sérieux du portrait me semblent exclure toute intention ironique dans le médaillon de Turin. Après tout, le travestissement en Agrippa était bien naturel pour qui s'était choisi ce nom; le travestissement en Sibylle était bien possible pour qui se reconnaissait dans le même type de magie que celle des antiques Sibylles, et n'avait pas craint de défier l'opinion générale, en proclamant la *praecellentia* du sexe féminin sur le sien propre.

En histoire de l'art (et ailleurs), les questions les plus importantes sont souvent les plus élémentaires, celles de la belle comptine de R. Kipling:

> *I keep six honest serving men*
> *(they taught me all I knew):*
> *their names are What, and Why, and When,*
> *and How, and Where, and Who.*
>
> (In *The Elephant's Child, They Just-So Stories*, 1902)

Aux questions fondamentales relatives au médaillon de Turin auxquelles nous voudrions répondre — qui l'a fait, où, quand, pour qui, pourquoi, et pourquoi ainsi — je n'ai pas su fournir de réponses définitives. A la fin d'un rude parcours qui, plus d'une fois, nous a contraint à franchir les Alpes, je n'ai sur le sujet que quelques conjectures plus ou moins acceptables, qui néanmoins

ont nécessité l'évocation de champs d'étude insuffisamment explorés, comme l'histoire de la représentation des Sibylles, ou pour lesquels me manquait l'instrumentation spécifique, comme pour la carrière de M. Agrippa à Cologne. Mais il ne déplaira pas, je l'espère, à Enrico Castelnuovo, maître d'une histoire de l'art qui ne se contente jamais de solutions préfabriquées ni de réponses trop faciles, que je lui dédie ce problème qui reste *ouvert*.

Salvatore SETTIS.

(Traduction Martine Soncini-Viguet)

NOTES

[1] Inv. SM 86. Voir V. Viale, «I principali incrementi del Museo Civico d'arte antica, I», in *Boll. Soc. Piemont. Archeol. e Belle Arti*, II, 1948, p. 141 et fig. 6. L. Mallé, *Museo Civico di Torino. Smalti-Avori del Museo d'arte antica*, catalogue, Turin, 1969, p. 101.

[2] V. Viale, art. cit. note 1: «primi anni del XVI secolo»; L. Mallé, *op. cit.* note 1: «primo quarto del sec. XVI»; légende de la planche 44: «secondo quarto del secolo XVI».

[3] L'abondante bibliographie pourra être retrouvée dans les études récentes (documentées mais toujours incomplètes) de C. De Clercq, «Contribution à l'iconographie des Sibylles, I» in *Jaarb. van het konink. Museum voor schoene Kunsten, Antwerpen*, 1979, pp. 7-65, et II, *ibid.*, 1980, pp. 7-35; «Quelques séries italiennes de Sibylles», in *Bull. Inst. Hist. Belge de Rome*, XLVIII/XLIX, 1978-1979, pp. 105-127; «Les Sibylles dans les livres des XVe et XVIe siècles en Allemagne et en France», in *Gutenberg Jahrb.*, 1979, pp. 98-119; «Quelques séries de Sibylles hors d'Italie», in *Bull. Inst. Hist. Belge de Rome*, LI, 1981, pp. 87-116.

[4] Références citées à la note 1 (en particulier dans le catalogue, où le médaillon est qualifié d'«eccezionale [...] per il tema che, sebbene allegorico, assume il tono di vero e proprio ritratto».

[5] M. Hélin, «Un texte inédit sur l'iconographie des Sibylles», in *Rev. Belge Philol. Hist.*, XV, 1936, pp. 349-366, en particulier p. 366. Pour le nom de la Sibylle Agrippa, j'adopterai désormais dans le texte la forme avec 2 p, forme la plus courante et normale. La Sibylle Agrippa d'une tapisserie publiée par J. Destrée dans l'article «La Sibylle Agrippa, fragment de tapisserie française, XV-XVIe siècles», in *Ann. Soc. Roy. d'archéologie de Bruxelles*, XXXV, 1930, pp. 131 sq., fait manifestement partie d'une série.

[6] Sur le personnage historique d'Agrippa, cf. J.M. Roddaz, *Marcus Agrippa*, Paris, 1984; sur ses portraits, après l'effort de synthèse de S. Johansen, «Ritratti marmorei e bronzei di M. Vispanio Agrippa», in *Anal. Rom. Inst.*

Danici, VI, 1971, pp. 17 sq., le meilleur commentaire est celui de L. Faedo, *Camposanto Monumentale di Pisa. Le Antichità*, II, éd. S. Settis, Modène, 1984, pp. 138 sq.

[7] Cf. J. Johansen, art. cit. note 6, pp. 26 sq., 45 sq., note 48 et la fig. 9 de la page 27.

[8] Cf. P. Zanker, in *Abhandl. d. Akad. d. Wissensch. in Göttingen*, LXXXV, 1978, pp. 10 sq.

[9] E. Vickers, «Mantegna and the Ara Pacis», in *Getty Museum Journal*, II, 1974, pp. 109-120.

[10] A. Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Baltimore, 1959, p. 45.

[11] Le dilemme dérivation d'une série / dérivation d'une pièce unique a été formulé très clairement dans un article de O. J. Brendel, «A Kneeling Persian. Migrations of a Motif», in *Essays R. Wittkower*, Londres, 1967, pp. 62 sq. Voir aussi mes propres observations in O. J. Brendel, *Introduzione all'arte romana*, éd. S. Settis, Turin, 1983, pp. 166 sq. Les pages de G. Agosti et V. Farinella, «Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni dall'antico», in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, éd. S. Settis, pp. 373 sq. sont partiellement consacrées au problème des dérivations de l'antique et à leurs possibilités de vérification.

[12] *Raccolta di antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi, scultore romano*, Roma, 1768, II, p. 2. L'auteur poursuit:

> «Per accertarmi di quanto io dico, io mi diedi a fare vari osservazioni, confrontando la misura del piedistallo che è al Panteon colla pianta di quella Statua, e sin riscontrando i buchi dei perni, che l'uno all'altra congiungeano, e tutto trovai corrispondente a meraviglia. Tuttavia non ardirei asserir ciò, se non si fosse alla mia opinione unito l'erudito compagno [c'est-à-dire Winckelmann] con altre ragioni ancora da suo pari, ch'egli dicea voler co' suoi scritti far pubbliche.»

Sur Cavaceppi, voir S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth Century Restorer*, New York / London, 1982; C. A. Picon, *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth Century Restaurations of Marble Sculptures from English Private Collections*, London, 1983.

[13] J'ai consulté l'édition anglaise (*The Travels of the Learned Father Montfaucon from Paris thro' Italy*, Londres, 1712, p. 52). Les renseignements les plus anciens et les discussions sont, de manière utile, rassemblés dans l'opuscule *Della statua di Marco Agrippa nel cortile Grimani a Santa Maria Formosa. Cenni di storia e di arte pubblicati nelle nozze Manin-Grimani*, Venise, 1829 (le frontispice ne porte pas de nom d'auteur, tandis que la dédicace «alla contessa Paolina Manin sposa del conte Marc'Antonio Grimani» est signée par le «cugino Giuseppe conte Boldù». Cependant l'opuscule est souvent cité comme œuvre de G. M. Moschini). On y trouve une gravure de la statue, différente de celle fournie, en premier, par R. Pococke, *A Description of the East and Some Others Countries*, II, Londres, 1745, pl. XCVII, face à la p. 212 (et texte y relatif). J'ai pu voir une copie de l'opuscule de 1829 grâce à l'amabilité de Mme Bianca Candida. La statue ne saurait en aucun cas appartenir au noyau antique de la collection Grimani; sur celle-ci, cf. M. Perry, «Cardinal Domenico Grimani's legacy of ancient art to Venice», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*,

LXI, 1978, pp. 215-244; pour la collection Grimani à S. Maria Formosa, cf. id., in *Apollo*, 1981, avril, pp. 215-221.

[14] Cf. en général G. Traversari, *Museo archeologico di Venezia. I ritratti*, Rome, 1968, pp. 29 sq., n° 13 (avec bibliographie).

[15] Textes et indications sur le collectionnisme de Lorenzo dans *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, I, Florence, 1973, pp. 85 sq. (publié par U. Panutti); II, Florence, 1974, pp. 3 sq. (publié par A. Grote). Pour ce passage, cf. I, pp. 119 sq.

[16] H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, III, Leipzig, 1879, p. 32, n° 66.

[17] G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Rome, 1961, II, pp. 52 sq., n° 41 et planche 41, a, b.

[18] L. Beschi, *Le antichità di Lorenzo il Magnifico: caratteri e vicende in Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Florence, 1983, I, pp. 161-170 et en particulier pp. 166 sq. D'autres preuves et renseignements chez K. Fittschen, «Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana», in S. Settis (éd.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Turin, 1985, pp. 409 sq. et surtout p. 424.

[19] Sur la Rome de cette époque s'est tenu récemment un congrès, *La Roma di Sisto IV*, Rome, 1984, dont les actes ne sont pas encore publiés.

[20] M. Sepet, «Les prophètes du Christ. Etude sur les origines du théâtre au moyen âge», in *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, XXXVIII, 1867, pp. 1 sq.; E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1949, pp. 254 sq.; A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, I, Turin, 1882, pp. 308 sq.; C. Hülsen, «The legend of Ara Coeli», in *Journal of the British and American Archeological Society of Roma*, IV, 1907, pp. 43 sq.; E. von Frauenholz, «Imperator Octavianus in der Geschichte und Sage des Mittelalters», in *Historisches Jahrbuch der Görres Gesellschaft*, XLVI, 1926, pp. 86-122; J. Bolten, «Augustus», in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, I, 1937, col. 1268 sq.; A. Monteverdi, «Augusto nella tradizione medievale», in *Augustus. Studi in occasione del bimillenario augusteo*, Rome, 1938, pp. 415-444; A. Cutler, «The 'Mulier amicta sole' and her Attendants. An episode in late medieval finnish art», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIX, 1966, pp. 117-134, en particulier pp. 124 sq. Pour les exemples plus tardifs, cf. Pigler, *Barockthemen*, I, 1956, pp. 471 sq. Sur les plus anciennes représentations du thème, voir la bibliographie que j'ai donnée dans «Le Sibille di Cortina», in *Studies presented to Craig Hugh Smyth*, II, Florence, 1985, pp. 652-672.

[21] K. Vollmöller, *Octavian. Altfranzösischer Roman*, Heilbrunn, 1883; P. Streve, *Die Octavian-Sage*, Erlangen, 1884; W. Kośny, *Das Deutsche Volksbuch vom Kaiser Octavian in Polen und Russland*, Diss. Berlin, 1967; F. Mc Sparran, *Octavian Imperator*, Heidelberg, 1979. Sur la reprise du thème dans le *Kaiser Octavian* de Ludwig von Thieck (1804), cf. E. Halter, *Kaiser Octavian. Eine Studie über Thiecks Subjektivität*, Diss. Zürich, 1967.

Sur Florent, cf. *Romania*, LXXIII, 1952, pp. 289-331.

[22] Dans *Le Mistère du Vieil Testament*, publié par le baron James de Rothschild, IV, Paris, 1891, pp. 180-229 (et cf. E. Picot, *ibid.*, pp. LXIII-LXXVI). Voir le même texte pour les versions du *Dit des douze Sibylles*. Pour les mystères dans lesquels apparaissent les sibylles, on trouve des indications pertinentes dans A. Cornagliotti, *La Passione di Revello. Sacra rappresentazione quattrocentesca*

di ignoto piemontese, Turin, 1976, en particulier pp. XXXVII sq.: «I vaticinia Sibyllarum e le profezie».

[23] E. Picot, *op. cit.* note 22, en particulier, p. LXVII. A. Cioni, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Florence, 1961, pp. 247 sq.

[24] *Li Fet des Romains*, éd. L.-F. Flutre / K. Sneyders de Vogel, Paris, 1938, I, p. 495, ligne 23 (p. 670, ligne 31, un autre *Agripa*, médecin égyptien); *Roman de Dolopathos*, v. 263 (cf. L.-F. Flutre, *Table des noms propres ... figurant dans les romans du moyen âge*, Poitiers, 1962, s. v.).

[25] En plus de la littérature déjà citée (supra, note 3) et de celle qui sera mentionnée au fur et à mesure, cf. les notices générales établies par G. Seib, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV, 1972, pp. 150 sq.

[26] *Quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint*, Diss. Parisiis, 1899, p. 34; cf. aussi E. Mâle, *op. cit.* note 20, en particulier p. 262 et la note 1.

[27] En plus bien sûr de Hélin (art. cit. note 5), comme on verra ci-dessous, l'exception la plus remarquable est A. Cornagliotti, *op. cit.* note 22, p. XXXVIII.

[28] Le titre est *Opusculum de his in quibus Augustinus et Hieronymus dissentire videntur in divinis litteris*; une première édition, imprimée à Rome vers 1479, est introuvable. Cf. S. Zamboni, à l'article «Barbieri, Filippo», in *Diz. Biogr. degli Italiani*, VI, 1964, pp. 217 sq. D'autres indications sur les manuscrits se trouvent chez Cornagliotti, *op. cit.* note 22, pp. XXXVII sq.

[29] C. De Clercq, «Quelques séries...», art. cit. note 3, fig. 12; E. Borsook/ J. Offerhaus, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence. History and legend in a Renaissance Chapel,* Doornspijk, 1981, pp. 29 sq. et en particulier la note 97 qui donne des indications sur les différentes éditions illustrées de l'opuscule de Barbieri.

[30] W.L. Schreiber/P. Heitz, *Oracula Sibylla (Weissagungen der zwölf Sibyllen) nach dem einzigen, in der Stiftsbibliothek von Sankt-Gallen aufbewahrtem Exemplare*, Strasbourg, 1903; cf. C. De Clercq, «Les Sibylles dans les livres ...», art. cit. note 3, pp. 106 sq.

[31] M. Hélin, art. cit. note 5, en particulier pp. 352 et 366.

[32] Par exemple dans des peintures à Crevoladossola, 1518 (cf. C. De Clercq, «Contribution ...», art. cit. note 3); à Piani dans les environs d'Imperia (cf. C. De Clercq, «Quelques séries ...», art. cit. note 3, p. 125).

[33] E. Mâle, *op. cit.* note 20, p. 276. Cf. l'article très utile de K. Prümm, «Das Prophetenamt der Sibyllen in kirchlichen Literatur», in *Scholastik*, IV, 1929, pp. 54 sq., 221 sq., 498 sq. et W.L. Kinter/J.R. Keller, *The Sibyl: prophetess of antiquity and medieval fay*, Philadelphie, Pa., 1967.

[34] Le passage dans Migne, *P.L.*, XLII, col. 1117. Cf. E. Mâle, *op. cit.* note 20, p. 163.

[35] Photographies et schémas in M. Ayrton/H. Moore/I. Bessi, *Giovanni Pisano scultore*, Londres, 1969, pl. 125-126, 144-146, 149-151 pour Pistoia et pl. 179 et pp. 224-225 pour Pise. La série des Sibylles comme illustration de manuscrits présente évidemment d'autres caractères; on trouve un exemple précoce dans le Raban Maur de Montecassino (vers 1022), planche CII, dans le facsimilé publié par M. Amelli en 1896.

[36] S. Settis, art. cit. note 20.

[37] W.L. Schreiber/P. Heitz, *op. cit.* note 30.

[38] *Chronicon Paschale*, I, pp. 201 sq., éd. Dindorf, in *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, Bonn, 1832. Des noms de Sibylles utilisés dans ce texte, neuf (*Eritrea, Persica, Delfica, Cimmerica, Samia, Cumana, Libica, Frigia* et *Tiburtina*) correspondent à ceux de Lactance et de la tradition occidentale; les trois autres (*Ebrea, Rodia* ou *Rofia, Troiana*) portent des noms divers. Si, comme cela semble probable, la Troyenne correspond à l'Hellespontique dans le canon occidental, la divergence entre les deux traditions se limite aux deux dernières Sibylles: *Ebrea* et *Rodia* dans le *Chronicon, Europa* et *Agrippa* en Occident; il faut tout de suite ajouter qu'on ne devait pas ressentir le besoin d'une *Sibilla Ebrea* qui accompagnât les douze prophètes hébraïques.

Les renseignements de Vöge, dans son livre, *Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke*, II, Berlin, 1950, pp. 15 sq., en particulier p. 18, n° 12, se trouvent dans un chapitre très instructif sur le thème des Sibylles. La mention (que Vöge reprend de l'article de Frauenholz, *op. cit.* note 20, pp. 121 sq.) d'un Jeu de Sibylles représenté à Paris en 1385, pour l'entrée d'Elisabeth de Bavière, et où les Sibylles sont au nombre de douze, n'est pas confirmée par les sources citées par Frauenholz. Il faudrait cependant poursuivre la recherche (ce que je n'ai pas fait).

[39] Le traité de David Blondel, *Des Sibylles célébrées tant par l'Antiquité que par les Saints Pères*, Charenton, 1649, relève de la même dérivation traditionnelle.

[40] Sur ce point et sur la Sibylle Troyenne, cf. les remarques faites à la note 38.

[41] Cf. *op. cit.* note 5, pp. 352 sq.

[42] A.F. Massera, «Il sequestro di un corriere diplomatico malatestiano nel 1454», in *La Romagna*, 1928, fasc. 1, pp. 23 estr. (avec l'édition complète du mémorial); idem, «Le Sibille del tempio malatestiano», in *Ariminum*, 1, 1928, pp. 28-30.

[43] *Epistolae*, XL, 41 (éd. Th. de Tonellis, III, Florentiae, 1861, reproduction anastatique, Turin, 1964, pp. 117 sq.). Dans la *Tabula Epistularum* ajoutée par R. Fubini à la fin du volume II de l'édition anastatique des *Opere di Poggio*, Turin, 1969, cette lettre est datée de 1454 (p. 744). P. Castelli, *Un toscano del Quattrocento. Poggio Bracciolini 1380-1459*, Terranova Bracciolini, 1980, pp. 186 sq. cite la lettre, mais malheureusement avec de nombreuses et fâcheuses inexactitudes; la lettre y est datée, sans explications, de 1450. Le mémoire de Sagramori et les études de Massera lui sont apparemment inconnus. Dans la description du cycle du Palais Orsini, dont nous avons parlé plus haut, il confond la série des Sibylles avec celle des Hommes Fameux. Enfin, elle cite trois descriptions des Sibylles du Palais Orsini, dont deux (celle d'Arezzo et celle, apparemment inventée par Castelli, de Cancellieri) n'existent tout simplement pas.

[44] Indications dans l'article de Seib, *op. cit.* note 25; pour Ulm, voir naturellement Vöge, *op. cit.* note 38, et pour Sienne, E. Carli, *Il duomo di Siena*, 1979, pp. 143 sq.

[45] Ch. Mitchell, «Il tempio malatestiano», in *Studi malatestiani* (Studi storici dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, n°s 110-111), Roma, 1978, pp. 71 sq., en particulier pp. 100 sq.; voir aussi M. Shapiro, *Studies in the Iconology of the Sculptures in the Tempio Malatestiano*, Diss., New York University, 1958, pp. 34 sq. — L. Freund, dans sa thèse inédite de Hambourg (préparée avec

F. Saxl), *Studien zur Bildgeschichte des Sibyllen in der Neueren Kunst*, Hambourg, probablement 1932 (mais l'exemplaire de l'Institut Warburg est daté de 1936), pp. 25 sq., a cherché à identifier les Sibylles de Rimini sur la base des descriptions qu'il connaissait de celles du cycle Orsini (cf. infra dans notre texte); mais les différences entre les deux séries sont plus nombreuses que les ressemblances: avant tout, le nombre (10 à Rimini, 12 à Rome) et les prophéties inscrites sur les phylactères, qui à Rimini sont toutes empruntées à Lactance.

[46] E. König, *Kardinal Giordano Orsini († 1438). Ein Lebensbild aus der Zeit der grossen Konzilien und des Humanismus*, Freiburg i. Br., 1906. Sur le palais, voir P. Pecchiai, *Palazzo Taverna a Monte Giordano*, Rome, 1963. Des renseignements nouveaux et utiles se trouvent dans le travail de S. Eiche, à paraître dans les *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.*

[47] R. L. Mode, *The Monte Giordano Famous Men Cycle of Cardinal Giordano Orsini*, Diss., 1970; idem, «Uccello and the Orsini 'Uomini Famosi'», in *The Burlington Magazine*, CXIV, 1972, pp. 389-378; idem, «The Orsini Sala Theatri at Monte Giordano in Rome», in *Renaissance Quart.*, XXVI, 1973, pp. 167-172. Cf. en général M.M. Donato, «Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi», in *Memoria dell'antico..., op. cit.* note 18, II, pp. 95-152.

[48] R.L. Mode, «The Orsini Sala Theatri ...», art. cit. note 47, p. 172.

[49] L. Freund fut le premier à citer quelques manuscrits de ce texte (ceux de Munich et ceux de Bruxelles), dans la thèse citée à la note 45; les manuscrits de Liège, Tongerloo et Olmütz furent rassemblés par M. Hélin, dans l'article cité à la note 5, qui ignorait cependant les deux cités par Freund. Le manuscrit de Stuttgart est cité par W.A. Simpson, «Cardinal Giordano Orsini († 1438) as a prince of the Church and a patron of the arts. A contemporary panegyric and two descriptions of the lost frescoes in Monte Giordano», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIX, 1966, pp. 134-159, en particulier p. 138 et note 13, qui cite uniquement les manuscrits mentionnés par Hélin. La seule édition disponible du texte est celle de Hélin, qui a consulté seulement les manuscrits de Liège et de Tongerloo. Enfin, Freund (in *op. cit.* note 45, p. 29, note 4) cite encore un manuscrit de la Marciana, mais sans fournir d'autres indications.

La pièce dans laquelle se trouve le cycle des Sibylles est mentionnée avec de légères variantes: *in camera* (Liège et Tongerloo); *in studio R. mi d.d. de Ursinis in camera pavimenti* [qu'il faut évidemment corriger en *paramenti*] (Olmütz); *in camera paramenti* (Munich). *Camera paramenti* semble être la désignation la plus usuelle et c'est celle qui est utilisée dans la lettre de Poggio.

[50] L. Valla, *De vero falsoque bono,* éd. M. de Panizza Lorch, Bari, 1970, p. 144, lignes 5 sq. Cf. L. Valla, *On pleasure* [De voluptate], traduit par A.K. Hieatt et M. de Panizza Lorch, New York, 1977, pp. 16 sq., «The genesis of the dialogue: a study of the roman and lombard environment»; cf. en outre C. Cecchi, «Roma e il pensiero della Rinascita: il castello degli Orsini e un dialogo celebre», in *L'Urbe*, VI, 1941, pp. 2-10.

[51] Cf. l'édition de Hélin, art. cit. note 5, p. 22.

[52] L. Freund, *op. cit.* note 45, p. 22.

[53] Ainsi le manuscrit de Tongerloo (Hélin, art. cit. note 5, p. 359); celui de Liège donne de même:

> adiunctis illis [scil prophetiis] quibusdam aliis que Colonia inveniunt rethro chorum ecclesie Coloniensis iuxta sex earundem Sybillarum.

De celui de Bruxelles, L. Freund (*op. cit.* note 45, p. 22) rapporte que

> er fügt nun gewisse Ergänzungen aus den Sprüchen con sechs Sibyllen hinzu, die hinter dem Chor einer Kölner Kirche dargestellt gewesen sein sollten.

Je n'ai trouvé aucune indication utile pour l'identification de cette église chez B. von Tieschowitz, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Leipzig, 1930, ni chez H. Reiner, *Die Rheinische Chorgestühle der Frühgothik*, Strasbourg, 1906.

[54] Hélin, art. cit. note 5, p. 359 (Liège); le manuscrit de Tongerloo comporte la variante suivante: «quod debet fieri ad voluntatem depingentis».

[55] *Pro voluntate pictoris*: cf. S. Settis, in *Storia dell'arte italiana Einaudi*, III, Turin, 1979, p. 223.

[56] Ihm, *RE* I, 1, 1894, col. 900 sq.

[57] Cf. S. Settis, «Le Sibille di Cortina», *op. cit.* note 20. Cette tentative d'explication n'implique pas forcément (vaut-il la peine de le dire?) l'«invention» et le nom de la Sibylle Europe: dans ce cas, il s'agit aussi d'un nom géographique et d'un nom antique. La signification du mot *Agrippa*, selon des sources antiques, serait *aegre partum*, et en particulier né par les pieds (Pline, *N. H.*, VII, 45; cf. Gell., *N. A.*, XVI, 16, 1 et Quint., *Inst.*, I, 4, 25). Ce qui ne peut avoir eu aucun effet sur le problème qui nous intéresse ici.

[58] Pour la statue de Gürzenich, cf. A. Stelzmann, *Illustrierte Geschichte der Stadt Köln*, Cologne, 1958, p. 26. Je dois d'autres informations à l'amabilité du professeur Peter Noelke (Röm.-Germ. Museum, Cologne) qui m'apprit aussi que le professeur Reiner Dieckhoff (Köln. Stadtmuseum) préparait un travail sur ce sujet. Je n'ai pu approfondir les recherches, pour le moment, comme je le désirais, en ce qui concerne tous les aspects du problème en relation avec Cologne (localisation, d'autres éventuelles indications sur l'«ecclesia coloniensis», la fortune d'Agrippa et son iconographie); je ne disposais pas d'instruments de travail adéquats dans les lieux où j'ai rédigé cet article (Pise, Londres et Florence).

[59] Ed. H. Keussen, Bonn, 1892-1931, II, p. 473. Je dois d'autres informations sur Agrippa de Nettesheim à la compétence et l'amabilité de Paola Zambelli.

[60] Nettesheim est un village aux alentours de Cologne. Sur l'origine du nom, voir A. Prost, *Les sciences et les arts occultes au XVIe siècle: Cornelius Agrippa*, Paris, 1881-1882 (éd. anastatique, 1965), I, p. 121; II, pp. 432 sq.; H. Grim, *Neue Deutsche Biographie*, I, 1963, p. 105.

[61] Cf. encore, dans la très vaste littérature, au moins C.G. Nauert, jr., *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought*, Urbana, Ill., 1965; et les diverses études de P. Zambelli, en particulier «Agrippa von Nettesheim in der neueren kritischen Studien und in den MSS», in *Archiv f. Kulturgesch,*, LI, 1964, pp. 264 sq.; Eadem, «Magical and radical reformation in Agrippa of Nettesheim», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIX, 1976, pp. 69 sq.; K. Goldammer, «Agrippa von Nettesheim», in *Theologische Realenzyklopädie*, II, 1978, pp. 118 sq.

[62] Pour la légende d'Agrippa, voir A. Reghini, in *E. C. Agrippa*, «La Filosofia occulta o la magia», Rome, 1972 (rééd. d'une édition précédente sans date), pp. IX sq., et Nauert, *op. cit.* note 61, pp. 222 sq. et pp. 322 sq.; d'Agrippa à Faust, voir F. Yates, *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*, trad. italienne, Turin, 1982, pp. 48 sq. (sur Agrippa) et 146 sq. (Agrippa et le *Doctor Faustus* de

C. Marlowe); cf. aussi P. Zambelli, «Magical and radical reformation ...», art. cit. note 61.

[63] *Gargantua et Pantagruel*, III, 25. Cf. l'édition critique du *Tiers Livre* (avec commentaires) établie par M.A. Screech, Genève, 1964, en particulier p. XII et *ad loc.* Cf. en outre surtout A. Lefranc, «Rabelais et Cornelius Agrippa», in *Mélanges Emile Picot*, Paris, 1913, II, pp. 477-486, et aussi G. Mallary-Masters, *Rabelaisian dialectic and the platonic-hermetic tradition*, Albany, New York, en particulier pp. 9 sq.; j'ai trouvé moins convaincant l'ouvrage de V.L. Saulnier, *Le Destin de Rabelais*, Paris, 1957, en particulier pp. 37 sq., 188 sq.

[64] Comme l'a démontré M.A. Screech, «G. Cardano's De sapientia and the Tiers Livre», in *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XXV, 1963, pp. 97-110.

[65] Cf. note 63.

[66] Sur ce point, voir le même Lefranc, in *Revue des Et. Rabelais*, II, 1904, pp. 1-10, 78-109. Cf. aussi A. Miller Guinsburg, «The counterthrust to sixteenth century misogyny: the work of Agrippa and Paracelsus», in *Historical reflections*, VIII, 1981, pp. 3-28.

[67] *Opera*, Lugduni, 1630, p. 534. Je cite la réimpression anastatique, avec commentaires, préparée par K.A. Nowotny, Graz, 1967 (où se trouve, pp. 460 sq., une riche bibliographie). Le passage du *De occulta philosophia* cité *infra* figure au f° aa.ij (il manque dans le manuscrit de Würzburg, qui date de 1510).

[68] Cf. note 67.

[69] Nauert, *op. cit.* note 61, p. 263.

[70] Prost, *op. cit.* note 60, II, p. 522; cf. H.W. Singer, *Allgem. Bildniskatalog*, I, Leipzig, 1930, p. 19, n° 212.

[71] In *Quinto convegno internazionale di studi umanistici*, Padoue, 1960, pp. 172 sq.

S. S.

Fig. 1 — *Sibilla Agrippa, émail sur cuivre. Turin, Musée civique. Photographie du Musée.*

Fig. 2 — *Sibilla Agrippa, détail d'une série de Sibylles. Tivoli, église Saint-Jean l'Evangéliste (attribuée à Antoniazzo Romano?). Photographie Argenti.*

Fig. 3 — *Sibilla Agrippa, de la voûte de la chapelle Sassetti (D. Ghirlandaio). Florence, église de la Sainte-Trinité. Photographie Giust.*

Fig. 4 — *Portrait de M. Vipsanius Agrippa. Florence, Musée des Offices. Photographie du Musée.*

Fig. 5 — *Auguste, Agrippa et peut-être Livie, dans un médaillon attribué à Giovanni Della Robbia, en provenance du Palazzo Guadagni à Florence. Londres, Victoria and Albert Museum. Photographie du Musée.*

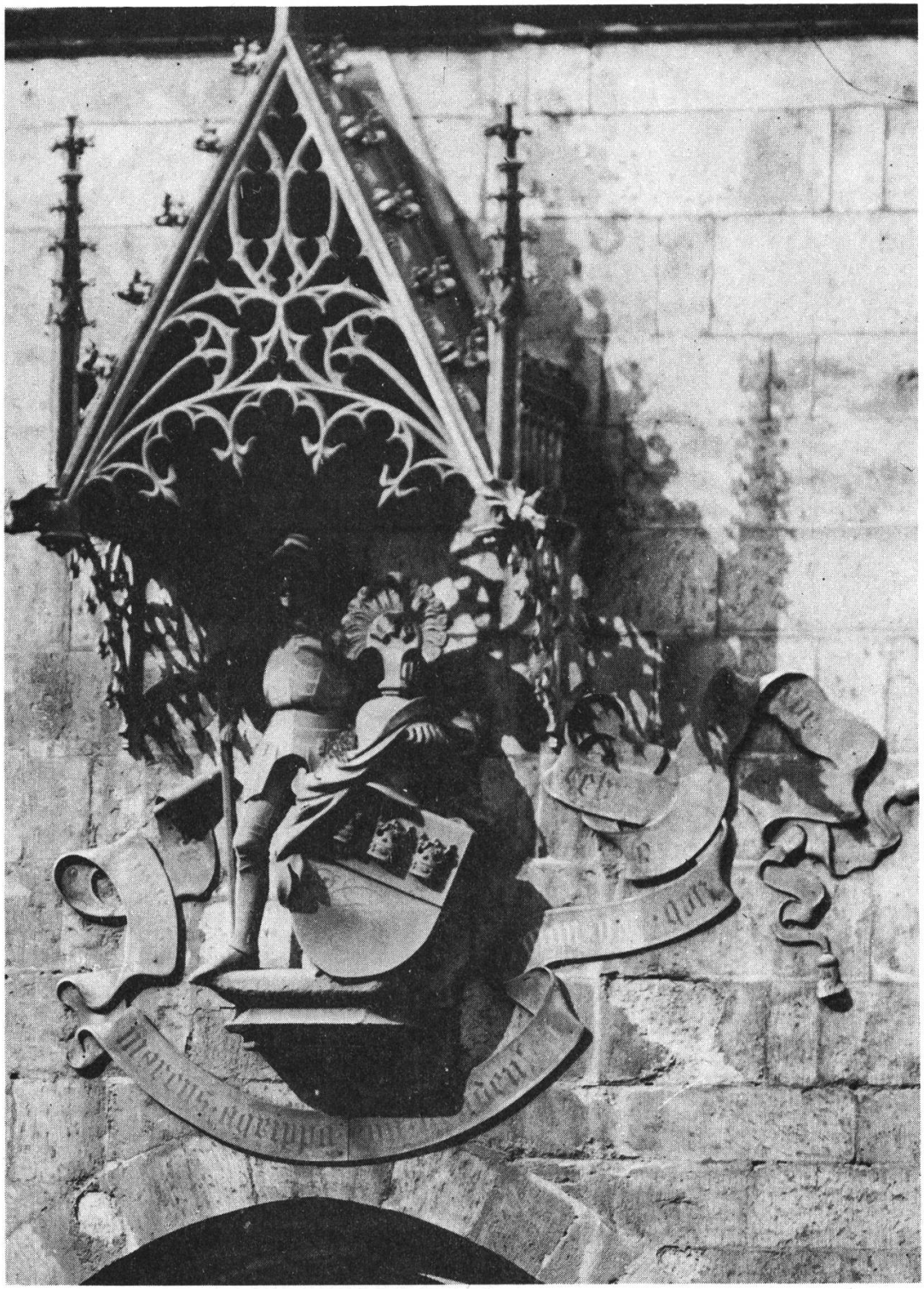

Fig. 6 — *M. Vipsanius Agrippa. Cologne, cathédrale. Photographie Rheinisches Bildarchiv.*

Fig. 7 — *M. Vipsanius Agrippa. Cologne, cathédrale.*
Photographie Rheinisches Bildarchiv.

Fig. 8 — *Agrippa de Nettesheim. De l'édition de 1533 du* De occulta philosophia.