XIII

PEINTURE, RHÉTORIQUE ET PHILOSOPHIE : LA LECTURE DE CICÉRON DANS LE *DE PICTURA VETERUM* DE FRANCISCUS JUNIUS

par Colette NATIVEL

17, rue Pavée, 75004 Paris

SOMMAIRE. — *Franciscus Junius est tombé dans l'oubli. Pourtant son traité* De pictura ueterum libri tres *(Amsterdam, 1637; Rotterdam, 1694) dont un des paradoxes est de s'appuyer non sur des peintures, mais sur la* **pensée poétique, rhétorique** *et* **philosophique** *des anciens, eut une influence considérable sur l'***esthétique classique**. *Nous étudierons sa* **source cicéronienne** *à partir de trois centres d'intérêt : une théorie de l'***imitation** fondée sur l'éclectisme du De inuentione *et de l'*Orator *qui souligne le rôle de l'***imagination** *et de l'***idée** *dans la production artistique; une théorie des effets de la peinture qui combine* **euidentia** *et* **stupor** *pour promouvoir un langage pictural issu de la rhétorique; une* **pédagogie** *qui vise à faire un* doctus pictor *dont les talents naturels sont cultivés par un art.*

EPITOME. — *Franciscus Junius paene ignotus est; Amstelaedami tamen anno 1637* De pictura libros tres *publicauit et magnam gratiam apud classicos, ut ita dicam, de arte pingendi auctores habuit. Mirabile est quod ad suam doctrinam texendam nullam picturarum mentionem faciat, sed* poeticis rhetoricisque artibus et philosophia *utatur. Ita fit ut magnam fontem in* Cicerone *inueniat. Cuius auctoris* De inuentione *libro et* Oratore *utens, ostendit quomodo* uisio *et* idea *magnam partem in pictura producenda agant. Tunc* De oratore *libro adiuuante, monstrat quo pacto pictura* euidentiam *et* stuporem *suscitat. Ita fit ut pictura quasi oratio sit quae non solum easdem uirtutes uel pulchritudinem uel decorum praebet, sed etiam easdem leges et partitiones obseruat. Ut rhetor et poeta, pictor naturae semina sequitur et diuino afflatu excitatur,* ars *autem doctum pictorem facit.*

La pensée Cicéronienne a nourri la réflexion humaniste sur la peinture. A l'aube des temps modernes, en 1436, Alberti appuie sur sa rhétorique son *De pictura*[1]. Ce texte dont est attendu une nouvelle édition est bien connu. Il n'en va pas de même du *De pictura ueterum* de Franciscus Junius, publié presque exactement deux siècles plus tard, en 1637, au crépuscule de la Renaissance[2]. L'auteur de cette somme n'est pas un artiste, mais un

1. Leo Battista ALBERTI, *De pictura libri II*, Basileae : B. Westheimer, 1540. Édition de Florence VILLEUMIER, à paraître aux Belles Lettres.

2. *De pictura ueterum libri tres*, Amstelaedami : apud J. Blaev, 1637. Version anglaise : *The painting of the ancients in three books...* Written first in Latine by Franciscus Junius F. F. and now by him Englished, with some additions and alterations. London : Richard Hodgkinsonne, 1638. — Version hollandaise : *De schilder-konst der oude begrepen in drie boecken*, door Franciscus Iunius. Middelburgh : voor Z. Roman, 1641. Réémissions : *Francisci Iunii schilder-boeck behelsende de schilder-konst der oude begrepen in dry boecken...* Tot Middelburgh : Zacharias Roman, 1659; *Begin heerlijcke voortgangh, en grootdadigh verniogen der wijdberoemde schilderkonst der antycken...* Middelburgh : W. Gooree, Amsterdam : J. van Waesberge, 1675. — Éd. latine posthume : *De pictura libri tres, tot in locis emen-*

des derniers grands érudits humanistes d'Europe du Nord. Ses origines, ni sa formation ne le destinaient à de telles études. Né à Heidelberg en 1591, français par son père, le théologien protestant François Du Jon, il fut éduqué à Leyde sous la tutelle de l'humaniste Gérard Vossius, son oncle par alliance, puis son beau-frère, et du théologien Gomarus. Il étudia les mathématiques et la philologie avant de se consacrer à la théologie. Prédicant, il fut destitué pour ses sympathies arminiennes et s'installa en 1621 en Angleterre. C'est là, grâce à l'appui de hauts dignitaires anglicans — les frères Wren, Andrewes, Laud —, qu'il rencontra l'Earl Marshall, Thomas Howard of Arundel. Cet illustre mécène, fervent admirateur de l'Italie, collectionneur passionné et avisé d'antiquités, protecteur des artistes, fit de lui le précepteur de ses fils, puis son bibliothécaire [3]. Junius fut alors en relation avec les plus éminents humanistes anglais, philologues ou antiquaires, comme Selden, Cotton, Dugdale, Spelman, Méric Casaubon, mais aussi avec de nombreux artistes — Hollar, van Voerst, van Dyck, Rubens... Dès 1628, il entreprit pour Arundel des recherches sur l'art antique d'où est issu le *De pictura ueterum libri tres* qui parut à Amsterdam. Pendant l'interrègne, il revint en Hollande. Tout en poursuivant ses travaux sur les artistes de l'Antiquité, il se consacra à la philologie anglo-saxonne. Sa théorie comparatiste ouvrit la voie à la linguistique moderne. Ces études le ramenèrent en 1675 en Angleterre, où il mourut chez son neveu Isaac Vossius en 1677. En 1694, parut une seconde édition augmentée du *De pictura*, complétée d'un *Catalogue* des artistes de l'Antiquité qui devance ceux de Sillig, d'Overbeck ou de Milliet. Cette multiplicité d'intérêts se manifeste dans le *De pictura*, œuvre paradoxale puisque Junius n'avait sous les yeux, aucun exemple de cette peinture, œuvre de philologue, à tous les sens du terme, mais aussi d'amateur d'art et d'esthéticien avant la lettre. La préparation de l'édition du texte de 1694 a permis d'établir que la majeure partie de l'ouvrage était un centon d'auteurs anciens — trois cents environ sont répertoriés dans l'*index nominum*, d'ailleurs lacunaire [4]. Parmi eux, Cicéron occupe une place privilégiée. Cela s'explique. Ainsi qu'Alain MICHEL l'a montré, la réflexion cicéronienne sur l'éloquence se fonde dans une méditation philosophique sur la beauté [5]. Or, si l'argument annonce qu'il va exposer « les débuts de la peinture, ses progrès et son accomplissement » [6], le *De pictura* n'est pourtant pas une histoire chronologique de la peinture antique. C'est une synthèse qui étudie, à l'usage des modernes, les conditions de la création artistique telles que les conçurent les anciens et la nature des arts d'imitation (*artium imitatricium naturam* [7]). Les commencements de la peinture sont les facultés psychologiques qui instaurent la créa-

dati, et tam multis accessionibus aucti, ut plane noui possint uideri : accedit Catalogus, adhuc ineditus, ... artificum, et operum quae fecerunt, secundum seriem litterarum digestus. Roterodami : typis Regneri Leers, 1694. Nous y renvoyons.

3. David HOWARTH, *Lord Arundel and his circle*, New-Haven/London, 1985.

4. *Cf.* mon article : « Le *De pictura ueterum* de Franciscus Junius (livre I) : une compilation », *XVII^e Siècle* 150 (janv.-mars 1986), p. 331-342.

5. Alain MICHEL, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron...*, Paris, P. U. F., 1962.

6. *De pict.*, 1, *argumentum*.

7. *De pict.*, p. [19].

tion et la contemplation — *mimésis* et *phantasia*; ses progrès reposent sur des facteurs pédagogiques et sociologiques; son accomplissement sur des vertus qui contribuent à la perfection du tableau. Junius est donc amené à réfléchir sur le beau et à élaborer une esthétique avec cette caution du *Pro Archia* : « Tous les arts qui concernent l'humanité ont un lien commun et sont unis par une sorte de parenté » [8]. Cicéron dans ses œuvres rhétoriques illustre cette théorie des *artes sorores* par de fréquentes comparaisons entre les arts. Junius va plus loin : il applique à la peinture et au peintre ce que les anciens disent des autres arts par la simple substitution des mots *pictor* ou *pictura* à *eloquentia* ou *poesis*, *orator* ou *poeta*. L'Arpinate donc justifie d'abord cette méthode. Mais Junius s'appuie aussi sur lui pour promouvoir une théorie de la beauté, un langage pictural et une pédagogie de l'art.

* * *

La théorie de la beauté qu'adopte Junius semble paradoxale. Le *De pictura* s'ouvre avec des accents platonico-stoïciens sur un éloge de la beauté de l'univers, du *kosmos*. Créé à l'image de Dieu, *optimus maximus uniuersi fabricator*, l'homme est lui-même créateur [9]. Une citation du *De natura deorum* rappelle qu'il a deux fonctions, contempler et imiter le monde [10]. La beauté et l'art s'inscrivent dans le dessein divin. Mais dès la page suivante, Junius établit une hiérarchie entre deux formes d'imitation : « C'est une grande chose de conserver dans son esprit les formes vivantes d'objets animés et inanimés; mais une plus grande encore de produire une réplique indiscernable de ces mêmes objets. Surtout si l'artiste, non content de s'attacher à reproduire fidèlement les œuvres singulières de la nature, imprime dans son esprit, après avoir attentivement examiné les corps les plus beaux, un modèle parfait et, en s'y conformant comme au canon absolument sans défauts de Polyclète, trace des images d'une admirable beauté » [11]. Imiter la nature ne suffit pas. Or, Junius prône l'*imitatio naturae* et l'*imitatio ueritatis*. Deux textes bien connus de Cicéron expliquent cette apparente contradiction. Le premier est extrait du *De inuentione*. Selon Cicéron, Zeuxis à qui les Crotoniates avaient commandé un portrait d'Hélène, désespérant de trouver dans la nature une beauté achevée, avait réuni les cinq plus belles jeunes filles de la ville à qui il avait emprunté ce que chacune avait de plus beau pour constituer l'image d'une beauté achevée [12]. L'anecdote qui témoigne d'une pratique des artistes grecs déjà

8. *De pict.*, 1, 4, *prooemion*; Cic., *Arch.*, 2.

9. *De pict.*, 1, 1, 1.

10. *De pict.*, 1, 1, 1; Cic., *nat.*, 2, 37-38.

11. *De pict.*, 1, 1, 3 : *Magnum quidem est animatarum inanimatarumque rerum uiuas quasdam imagines animo capere; maius tamen earumdem imaginum indiscretam similitudinem exhibere : praesertim si non satis habeat artifex inhaerere singularium naturae operum similitudini, sed potius ex diligenti speciosissimorum corporum inspectione perfectum aliquod exemplar animo inscribat, atque ad hoc, tanquam ad emendatissimum Polycleti canonem, conspicuae pulchritudinis imagines referat.*

12. *De pict.*, 1, 1, 3; Cic., *inu.*, 2, 1-3.

attestée par l'entretien entre Socrate et Parrhasios relaté par Xénophon [13], pose que la beauté accomplie n'est pas d'ordre naturel. Les productions de la nature naturante, « mère féconde de tout ce qui est bon et mauvais » [14], écrit Junius, ne sont pas sans imperfections. Et il cite Cicéron : « La nature n'a rien façonné de parfait en tout point dans un seul genre. Elle gratifie chacun d'un avantage différent, mais en y associant un inconvénient » [15]. Cette tradition d'origine platonicienne [16] rejoint chez Junius certaine méfiance chrétienne envers la nature corrompue qu'il exprime avec Scaliger : « Depuis le premier homme, l'harmonieux équilibre qui était le sien a été gâté par de nombreux accidents » [17]. L'*ars aemula naturae* imitera donc la nature dans son acte créateur, mais sans reproduire la nature naturée telle qu'elle est. Il corrigera ou dissimulera ses défauts. Il pourra encore retrouver la beauté perdue à partir d'une synthèse d'éléments naturels et procéder à une idéalisation du réel. Mais toujours, même s'il n'imite pas un modèle existant, il conservera la nature pour modèle, puisque son référent sera le modèle constitué à partir de l'observation des corps naturels. Ainsi l'image respectera la vérité : Junius cite le précepte classicisant de Vitruve : *Pictura sit imago eius quod est seu potest esse* [18]. La beauté exprime une vérité possible. Cette analyse est complétée d'une remarque inspirée des *Tusculanes* : « Les hommes capables de tout voir par la pensée ne ramènent pas tout à la vue » [19]; et d'une citation du même ouvrage : « C'est la marque d'un grand esprit que de dégager sa pensée des sens... » [20] L'homme possède un double regard : celui de l'œil et celui de l'esprit. La faculté qui est à la source de cette vision intérieure et sert de relais entre la fonction sensible et la fonction dianoétique est la *phantasia*. Junius souligne l'ambiguïté de cette notion, puisqu'à la fois représentation et imagination, elle est à la fois tributaire des sens et autonome. La source de son exposé sur la représentation est la paraphrase du *De anima* d'Aristote par Thémistios. Impression sur l'âme qui tire son origine des sens, sensation affaiblie, la représentation procède d'images perçues que l'esprit retient grâce à la mémoire [21]. Au second type d'imagination est associée une autre imitation dont Cicéron traitait dans l'*Orator*. Elle concerne « ce qui ne tombe pas sous les yeux » (*Quae sub oculos ipsa non cadunt* [22]) : l'art peut être *mimésis* de l'Idée. Junius inscrit ce texte dans la tradition néoplatonicienne. Dans le *Sophiste*, Platon distinguait deux imitations. L'une, *eikastiké*, à laquelle il donne sa préférence, reproduit exactement un

13. *De pict.*, 1, 1, 3; Xén., *mem.*, 3, 10, 2.

14. *De pict.*, 2, 1, 3 : *omnis bonae malaeque rei foecunda nutrix.*

15. *De pict.*, 1, 1, 3; Cic., *inu.*, 2, 1-3.

16. Cf A. MICHEL, *op. cit.*, p. 302.

17. *De pict.*, 1, 1, 3; J. C. SCALIGER, *De subtilitate*, 307, 11 : *multis euentis a primo homine symmetria deprauata fuit.*

18. *De pict.*, 3, 1, 12 et 1, 3, 12; Vit., 7, 5, 1.

19. *De pict.*, 1, 1, 3 : *Non omnia referunt ad oculos qui animo uidere quiduis possunt* (cf. Cic., *Tusc.*, 1, 37).

20. *De pict.*, 1, 1, 3; Cic., *Tusc.*, 1, 38.

21. *De pict.*, 1, 2, 1; Them., *in Arstt. de an.*, 3, 3, 86-87.

22. *De pict.*, 1, 2, 2; Cic., *orat.*, 8.

modèle naturel en respectant ses proportions et ses couleurs. Dans l'autre, *phantastiké*, l'artiste « ne se souciant pas des vraies proportions donne aux images non pas les proportions qui existent réellement, mais celles qui vont sembler belles »[23]. Junius, après les néo-platoniciens de la Renaissance, interprète d'une façon originale l'opposition *eikastiké / phantastiké* : elle ne porte plus sur le mode d'imitation dans l'œuvre, mais sur l'objet de l'imitation : dans le premier cas, l'image se fonde sur des choses vues (*uiuas rerum formas intuens*) — formule déjà utilisée à propos de Zeuxis —, dans le second, sur des choses qui se présentent en imagination seulement (*res imaginatione tantum repraesentatas*). Junius conjuge à cette lecture le *Commentaire du Timée* par Proclos, précisément les pages où le démiurge est dit avoir créé le monde selon un paradigme mental. Et il en cite la conclusion : « Ce qui est fait d'après une conception de l'esprit est beau. Ce qui est fait d'après un modèle existant n'est pas beau »[24]. Ainsi, l'imitation *phantastiké*, envisagée non plus comme une reproduction illusionniste, mais comme celle d'une image mentale est réhabilitée, quand Platon la condamnait. Vient alors le rappel de ce paragraphe fameux de l'*Orator* où Cicéron met en évidence le rôle de l'Idée dans la création : « A mon avis, rien n'est si beau dans aucun genre qu'il n'existe quelque chose dont c'est la copie, comme un portrait l'est d'un visage, que les yeux, les oreilles, ni aucun sens ne peuvent percevoir et que nous n'embrassons que par la pensée et l'esprit. C'est pourquoi, bien que nous ne voyions rien de plus achevé dans leur genre que les statues de Phidias, nous pouvons pourtant en concevoir de plus belles. Et cet artiste, lorsqu'il créait son type de Jupiter ou de Minerve, ne contemplait personne qui pût lui servir de modèle, mais dans son propre esprit se trouvait une image particulière de la beauté et, en la considérant, en fixant sur elle son attention, il dirigeait son art et sa main pour en obtenir la réplique. Donc, dans les formes et dans les figures, il y a quelque chose d'excellent et de parfait et c'est à ces types trouvés par la réflexion que nous rapportons les choses qui ne tombent pas d'elles-mêmes sous les yeux. Ces formes, Platon... les appelle les Idées »[25]. La vérité n'est plus ici dans un modèle naturel idéalisé, mais dans l'Idée. La beauté possède une réalité qui échappe aux sens et que l'art doit tenter de retrouver. Pourtant une question demeure car l'*Orator* ne précise pas comment se constitue cette image mentale. Est-ce par le même procès que décrit le *De inuentione* ou par la révélation transcendante de l'Idée, comme le dit le *Banquet*? Junius semble opter pour la seconde solution. Il a rapproché ce texte du *Commentaire du Timée* qui évoque le processus purement mental de la création démiurgique, l'explicitant justement grâce à la même comparaison avec Phidias. Enfin, il développe ensuite une doctrine de l'enthousiasme qui suggère une telle interprétation[26]. Comme le poète, le peintre, dans sa création, exprime une vision. Junius donc envisage avec Cicéron

23. *De pict.*, 1, 2, 2 ; Plat., *Soph.*, 235 b-236 c.
24. *De pict.*, 1, 2, 2 ; Procl., *in Plat. Tim.*, 2, 320, 5-10.
25. *De pict.*, 1, 2, 2 ; *Cic., orat.*, 8-10.
26. *De pict.*, 1, 4, I.

deux démarches picturales possibles et concilie l'immanence aristotélicienne — l'art puise dans la nature les éléments de la beauté — et la transcendance platonicienne — l'artiste crée selon une idée de la Beauté. L'art est « chose mentale » et procède de l'Idée. Cette conception souligne vivement l'importance de l'image mentale : avant d'être matérialisée par des traits et des couleurs, une peinture est une image dans l'âme du créateur puisque c'est une représentation imagée qui lui permet de voir mentalement « comme si cela était sous ses yeux » [27] ce qu'il va peindre.

Intervient alors une notion que Cicéron abordait dans les *Académiques* [28] et que développe Quintilien, l'*euidentia* : « Ce que les Grecs appellent *phantasias*, nous pouvons le nommer *uisiones*. Par leur intermédiaire, l'âme se représente les images des choses absentes de telle sorte que nous croyons les voir de nos yeux et les avoir présentes devant nous. » Quintilien souligne leur efficacité dans le pathétique : « Celui qui les aura bien conçues sera tout puissant sur les émotions... Il en découlera l'*enargeia* que Cicéron appelle *illustratio* et *euidentia* et qui semble montrer les choses et les sentiments suivront comme si nous y participions » [29]. *Euidentia* ne désigne pas ici la *sapheneia* des rhéteurs grecs (*perspicuitas*) qui donne à l'exposé sa clarté logique et s'adresse à la raison, mais l'hypotypose (*repraesentatio*) qui parle à l'imagination [30]. La transposition à la peinture de cette qualité oratoire se fait tout naturellement puisqu'elle concerne la description qui est une sorte de tableau par les mots. D'autre part, les *phantasiai* apparaissent comme les médiatrices entre deux imaginations : celle du créateur et celle du spectateur. L'*euidentia* est d'abord claire vision de l'artiste. Seul celui « qui contemple la matière dont il va traiter comme si elle était présente à ses yeux peut être... efficace et fidèle à son sujet » [31]. Il « veille à emplir profondément son âme de la vivante image des actions à peindre jusqu'au moment où, conduit en présence des choses après un long et pénétrant travail de son imagination ardente, il peut transvaser certaine évidence qu'il puise dans sa matière même non seulement dans toutes les parties de l'œuvre, mais aussi dans l'âme des spectateurs » [32]. L'*euidentia* exige donc du peintre, comme de l'orateur, une bonne aptitude à se représenter les choses. Pour décrire ses effets sur le spectateur, Junius compare la poésie et la peinture — lieu commun que la Renaissance avait répété à l'envi en s'appuyant sur le mot de Simonide : « La poésie est une peinture éloquente, la peinture une poésie muette » [33]. Sa source première

27. Lgn., *sub.*, 15, 1.

28. Cic., *Ac.*, 2, 17.

29. *De pict.*, 3, 4, 4 ; Quint., *inst.*, 6, 2, 29-32.

30. Quint., *inst.*, 8, 3, 61-62.

31. *De pict.*, 1, 4, 6 : *Liquet ergo quod is tantum Artifex, qui res de quibus acturus est, quasi praesentes contuetur, efficax esse possit, et naturae rerum, quas sibi proponit, haud dissimilis.*

32. *De pict.*, 3, 5, 12 : *Artifex... animum suum usque adeo uiua delineandarum actionum specie implere studet, ut post multam acremque studiosae imaginationis curam uelut in rem praesentem perductus, euidentiam quandam ex re ipsa non modo in omnes totius operis partes, uerum etiam in animum spectatoris paulo attentioris transfundat.*

33. Plut., *M. 346 f ; De pict.*, 1, 4, II. Sur ces questions : mon article : « La comparaison entre la peinture et la poésie dans le *De pictura Veterum* (1, 4) de Franciscus Junius », *Word and Image* (4), 1988, p. 323-330.

est ici le traité *Du sublime* du pseudo Longin. Assimilant la peinture au discours, il distingue avec lui les fins assignées aux deux arts : si tous deux procèdent de l'imagination et visent l'imitation, celle de la peinture n'est pas de susciter chez le spectateur l'étonnement (*stupor*), comme le fait la poésie, mais, l'*euidentia*, comme le discours [34]. Pourtant, Junius décrira ensuite les effets d'un beau tableau sur le spectateur en montrant, dans une sorte de phénoménologie de la perception artistique, leurs aspects paroxystiques : il l'attire (*trahere*), saisit et retient son regard [35]. Ce transport de la vue provoque le *stupor*. Junius cite Damascios paralysé devant un chef-d'œuvre : « J'ai sué de stupeur et d'étonnement » [36]. Et il conclut : « Enfin, empli de cette stupeur que provoque une si juste admiration, le spectateur ne doit plus être capable de se contrôler » [37]. Au ravissement de l'œil répond le silence de la bouche — *non habent incredibilia nomen* : « l'incroyable n'a pas de nom ». « Nous restons muets » [38]. L'image en s'imposant abolit la parole. Son efficacité réside d'abord dans cette aptitude à étonner, dans l'effet produit sur les sens. Et avant tout sur la vue à laquelle Junius consacre un long développement ainsi qu'aux conditions optiques favorables à la bonne contemplation du tableau. Mais ce *stupor* ne provient pas d'une simple illusion d'optique, d'un trompe-l'œil. L'*enargeia* présentifie l'image en abolissant les notions d'espace et de temps par l'émotion qu'elle provoque. Junius accumule les exemples. Le spectateur n'est plus devant le tableau, mais comme transporté à l'intérieur; il peut revivre une action passée, comme devant *La piété de Pérus*, « parce qu'il croit voir dans les linéaments de ces membres muets respirer des corps vivants » [39]. « Devant un tableau, on peut croire entendre mugir des bœufs, gronder un fleuve » [40]. Nous semblons nous éloigner de Cicéron. Pourtant Junius appuie cette rhétorique de l'effet sur le *De oratore* : un discours doit avant tout exciter l'admiration. Ce que Junius applique à la peinture : « Un tableau qu'on n'admire pas ne vaut rien et les plus sages tiendront pour un authentique artiste celui-là seul devant lequel les hommes tremblent, devant lequel ils s'exclament, qu'ils regardent stupéfaits » [41]. Antoine voulait que l'orateur, au-delà de l'émotion, conduisît son public au *stupor* — ainsi le peintre doit « faire tourner le spectateur en tous sens, l'amener tantôt à la sévérité, tantôt à la clémence, tantôt à la tristesse, tantôt à la joie, toujours enfin à la stupeur » [42]. Junius transpose enfin à l'art un passage du

34. *De pict.*, 1, 4, VI; ps. Lgn., *sub.*, 15, 2.

35. *De pict.*, 3, 6, 5. *mouere oculos*; *oculos... capit, tenet.*

36. *De pict.*, 3, 6, 5; Damascios, *Ex Isidori Philosophi uita, in* : Phot., *bibl.* 342 a, P. G. 103, col. 1272 c : *sudaui prae stupore et admiratione.*

37. *De pict.*, 3, 6, 5 : *Tandem tamen expleto tam iustae admirationis stupore, temperare sibi non ualeat spectator.*

38. *De pict.*, 3, 6, 5 : Quint., *decl.*, 19, 12 : *Non habent incredibilia nomen*; Callistr., *descrip.*, 2, K.423, 13 : *muti consistimus.*

39. *De pict.*, 1, 4, 4; Val. Max., 5, 4, ext. 1.

40. *De pict.*, 3, 4, 4; Philstr. iun., *Im.*, 10, 409K24-27.

41. *De pict.*, 3, 6, 5 : *Pictura itaque quae admirationem non habet, nullo merito iudicatur : atque is demum prudentioribus uerus uidebitur Artifex, in quo homines exhorrescunt, in quo exclamant, quem stupefacti intuentur...* (La fin du texte est de Cic., *de orat.*, 3, 53).

42. *De pict.*, 3, 8, 5 (adaptation de Cic., *de orat*, 2, 72).

Brutus : « Toi, artiste, que demandes-tu de plus ? La foule éprouve du plaisir à regarder, se laisse mener par ta peinture, se réjouit, souffre, rit, admire et, la peinture lui inspirant toute sorte de sentiments, elle est induite à la pitié ou à la haine » [43]. L'émotion est le critère de son efficace. Cette analyse du *stupor* en peinture ne contredit pas la distinction établie entre les fins de la peinture et celles de la poésie. Le *stupor* en poésie provient d'inventions qui, parce qu'elles ne visent pas la vérité, « contiennent des éléments trop fabuleux et dépassent toute probabilité et mesure », tandis qu'en peinture ces inventions comportent toujours « une possibilité de mise en œuvre et une vérité profonde » [44]. Ce qui donc oppose peinture et poésie, c'est que celle-ci s'égare hors du vrai, tandis que celle-là, comme le discours, tire son efficacité de sa vérité : le *stupor* n'y provient pas de l'exhibition de *portenta*, de monstres dont Junius blâme avec Horace le ridicule [45]. La peinture conjugue donc les vertus de la poésie et de l'éloquence : elle procède d'une vision et produit le même *stupor* que celle-là, mais elle s'exprime en obéissant aux mêmes lois que le discours : elle est *imitatio ueritatis* — ce qui était le premier critère de la beauté que nous avons rencontré.

Cette théorie de la beauté intimement liée à la pensée cicéronienne se traduit par un langage pictural qui fait intervenir des catégories esthétiques empruntées à la rhétorique et s'ordonne selon les lois du discours. Cicéron fait de l'*aptum* une des vertus cardinales du discours. Junius applique cette notion à tout instant : la matière doit être adaptée aux forces de l'artiste, les parties du dessin au tout, la couleur au dessin, le mouvement à l'expression des sentiments, chaque figure à l'ensemble de la composition... Nous nous bornerons à deux exemples. A propos de l'invention, c'est l'évocation de ce tableau de Timanthe, le sacrifice d'Iphigénie qu'admirait l'Arpinate, parce que, dans sa *prudentia*, le peintre avait peint voilé le visage d'Agamemnon de peur d'en mal exprimer l'inexprimable douleur [46]. Dans l'*ornatus*, l'*aptum* se manifeste par le refus de la recherche gratuite de la *concinnitas* que Cicéron, et avant lui, les stoïciens blâmaient [47]. Deux citations de Cicéron marquent son rapport à la *pulchritudo*. La première est extraite du *De officiis* : « La beauté d'un corps attire le regard à cause de la disposition appropriée de ses membres et plaît pour cette raison précise que toutes ses parties s'accordent entre elles avec une certaine grâce » [48] ; la seconde, qui introduit la couleur, des *Tusculanes* : « Pour un corps, il existe certaine configuration appropriée des membres, liée à certaine douceur du coloris : c'est cela qu'on appelle beauté » [49].

Le beau a quelque chose d'indéfinissable, « certaine douceur du colo-

43. *De pict.*, 1, 5, 4 ; Cic., *Brut.*, 183-189.
44. *De pict.*, 1, 4, 6 ; ps. Lgn., *sub.*, 15, 8.
45. *De pict.*, 1, 3, 12 ; Hor., *ars*, 1-30.
46. *De pict.*, 3, 1, 13 ; Quint., *inst.*, 2, 13, 13 ; Cic., *orat.*, 70-74.
47. *De pict.*, 3, 3, 11.
48. *De pict.*, 3, 2, 1 ; Cic., *off.*, 1, 98.
49. *De pict.*, 3, 3, 11 ; Cic., *Tusc.*, 4, 31.

ris », « certain agrément » qui le font échapper aux lois d'un art trop strict [50]. Ainsi Junius ne donne pas de règles précises pour l'emploi des couleurs, pas plus qu'il n'étudie en mathématicien les proportions. On a vu souvent en lui le champion des règles, parce que les académies lirent le *De pictura* comme un florilège de préceptes. Mais il est remarquable qu'au contraire, se défiant des *artes*, il laisse au domaine de la *prudentia* de l'artiste cette part de flou, ce *nescio quid plus est* [51] qui n'est pas autre chose que la grâce, vertu suprême de l'œuvre à qui elle donne son éclat. Et il associe la grâce au *decorum* — « ce qui est conforme à l'excellence de l'art jointe à un certain air de liberté » [52]. Née tantôt d'un choix judicieux (*elegantia*), libre et sans heurts, tantôt d'un certain air de négligence (*negligentia*) [53], elle est fille de la mesure, de la *prudentia*, d'un sens inné de la convenance qu'on ne peut enseigner. Le grand artiste est celui qui sait s'affranchir de l'art. La grâce est enfin liée à la santé, la beauté à l'utilité. C'est la doctrine que développait dans le *De officiis* Cicéron qui, comme les stoïciens, voyait dans la beauté, qu'elle fût la virile *dignitas* ou la *uenustas* féminine [54], un tout organique inséparable de la santé dont chaque élément accomplit une fonction indispensable. « De même qu'on ne peut en aucune façon distinguer le charme et la beauté d'un corps de sa bonne santé, ainsi, cette grâce dont nous parlons est tout entière mêlée à la perfection de l'art et peut être isolée par une opération de l'esprit et de la réflexion plus que dans la réalité » [55]. Ces notions que Cicéron mettait en œuvre dans sa rhétorique, Junius peut les appliquer à la peinture non pas seulement parce qu'elles sont d'ordre esthétique, mais encore parce qu'il aborde cet art comme un langage : un tableau, discours muet, *mutum alloquium* [56], se lit comme un texte [57]. « L'artiste... fait une sorte de narration... De même que l'on tient pour un bon narrateur celui-là seul qui rappelle tout dans l'ordre, du début jusqu'à la fin », il « doit clairement (*perspicue*) exposer élément après élément le début, le milieu et la fin de l'action » pour que le spectateur puisse « la lire des yeux » [58]. Ce langage obéit aux mêmes lois que le discours. Junius calque sur les *partes orationis* la partition picturale qui guide la démarche de l'artiste. Le peintre considérera cinq parties [59] : l'invention ou l'histoire; la proportion ou la symétrie (Junius y étudie le

50. *De pict.*, 3, 8, 2 (sommaire) : *quod tacito perspicacioris animi iudicio magis, quam sollicita inanium praeceptorum obseruatione assequimur.*

51. *De pict.*, 3, 6, 1 ; Mart., 6, 61 (Éd. Izaac, Paris, 1965).

52. *De pict.*, 3, 6, 2 (sommaire) : *quidquid artis excellentiae cum quadam specie liberali consentaneum est* (Cf. Cic., *off.*, 1, 96).

53. *De pict.*, 3, 6, 4 ; Cic., *orat.*, 78.

54. *De pict.*, 3, 2, 4 ; Cic., *off.*, 130. Cf. A. MICHEL, *op. cit.*, p. 308-309.

55. *De pict.*, 3, 6, 1 ; Cic., *off.*, 1, 9, 5.

56. *De pict.*, 3, 5, 7.

57. *De pict.*, 1, 4, II et 3, 5, 6 ; Vir., *Aen.*, 6, 34.

58. *De pict.*, 3, 5, 6 : *Artifex numerosam uberis argumenti uarietatem spectatorum oculis repraesentans, quasi narrat... Et quemadmodum is demum recta uia rem aliquam enarrare iudicatur, quia omnia ordine commemorat, ..., ab initio usque ad finem; ita quoque totius rei gestae principium, medium, finem singillatim perspicueque exsequi debet, quisquis molitur nobile aliquod opus et quod spectator non omnino bardus expedite ualeat perlegere oculis...*

59. *De pict.*, III, *argumentum* : *Inuentio siue historia, proportio siue symmetria, color et in eo lux et umbra, candor et tenebrae, motus et in eo actio et passio, collocatio denique siue oeconomica totius operis dispositio.*

dessin) et la couleur, les lumières et les ombres — cela correspond à l'*elocutio* (Cicéron parlait de *uarietas colorum* et de *color orationis* à propos des figures de pensée et de mots [60]); les mouvements où s'expriment les actions et les passions — c'est l'action oratoire; et enfin, la collocation ou disposition régulière des figures. A quoi s'ajoute la grâce. Seule donc manque la mémoire dont le rôle dans la formation du peintre est relevé ailleurs [61]. Les *officia pingendi* sont les mêmes que les *officia dicendi* fixés par le *De optimo genere dicendi* [62] : *docere, delectare, permouere.* Si Junius n'est pas l'initiateur de cette division répétée, avec quelques variantes, d'Alberti à Zuccaro, c'est lui qui en a fait l'instrument sur lequel s'appuiera la critique classique. L'invention, fruit d'une solide culture générale, mettra en œuvre une matière « surabondante, débordante, plus déployée qu'il ne faut » [63]. Ce choix de l'abondance, de la grandeur, de la nouveauté, de l'originalité était celui d'Antoine dans le *De Oratore* [64]. Ainsi, avec l'Arpinate, Junius propose, à la différence du pseudo Longin une théorie du sublime qui associe grandeur et abondance. La théorie des styles cicéronienne privilégiait le tempérament, chacun devant être adapté à la personnalité de l'orateur. Junius y adhère, mais préfère le grand style, car « le grand artiste cherche une grande matière à la mesure de son esprit pour tirer son élan de sa noble beauté » [65]. Pour lui, comme pour Cicéron ou le pseudo Longin, le sublime est « l'écho d'une grande âme » [66]. Il cite l'*Orator* : « Vraiment, il dira et sentira tout avec plus d'élévation et de grandeur, celui qui, se fondant sur les choses célestes, les rapportera aux choses humaines » [67]. Ainsi l'artiste aura en partage les deux vertus majeures de l'orateur, *sapientia* et *prudentia*. « Car la peinture n'est pas autre chose que l'expression parfaite d'une certaine sagesse (*sapientiae*) qu'on tire de l'ensemble des bons arts » [68], écrit Junius suivant une définition cicéronienne de l'éloquence. C'est elle qui permet au peintre de concevoir cette idée de la Beauté vers laquelle tend son œuvre. Quant à la *prudentia*, la sagesse pratique, nous en avons déjà dit le rôle. La contemplation de l'œuvre s'accompagne de plaisir : un tableau doit charmer — c'est l'office du dessin et la couleur [69]. Loin de considérer la couleur comme un ornement subalterne, reprenant les reproches de Cicéron à Caton dans *Brutus*, Junius voit dans l'absence de « la fleur des pigments » un défaut de l'art des anciens [70]. Sa maîtrise est conçue comme un progrès vers un meilleur rendu de la vérité : « Nous

60. Cic., *orat.*, 65; *de orat.*, 3, 199.
61. *De pict.*, 1, 4, V et 1, 2, *passim.*
62. *De pict.*, 3, 7, 2; *opt. gen.*, 3.
63. *De pict.*, 3, 1, 3; Quint., *inst.*, 2, 4, 7.
64. *De pict.*, 3, 1, 1; Cic., *de orat.*, 2, 347.
65. *De pict.*, 3, 1, 2 : *Magnus artifex magnam atque animo suo parem expetit materiam sumpturus impetum ex ipsa rerum dignitate.*
66. *De pict.*, 3, 1, 3; ps. Lgn, *sub.*, 9, 2.
67. *De pict.*, 1, 1, 18; Cic., *orat.*, 119.
68. *De pict.*, 3, 1, 7 (sommaire) : *... pictura nihil aliud est quam perfectio quaedam sapientiae ex omni bonarum artium orbe mutuatae...*
69. *De pict.*, 3, 7, 2. (Cf. Quint., *inst.*, 2, 5, 8.)
70. *De pict.*, 1, 3, 4; Cic., *Brut.*, 298.

louons Zeuxis, Polygnote, Timanthe, les contours et le dessin de peintres qui n'ont pas utilisé plus de quatre couleurs ; mais chez Aétion, Nicomaque, Protogène, Apelle, tout a déjà été porté à son point d'achèvement »[71]. Junius ajoute que « ses nuances... » permettent « de rendre une image très proche de la vérité »[72]. Si le dessin, capable de tout exprimer, offre d'infinis plaisirs au connaisseur, il ne suffit pas : « Bien que ce dessin au trait aidé des lois de la proportion s'approche de très près par sa ressemblance de la vraie nature, il demande cependant quelque chose de plus et il est comme mutilé tant que la fleur des pigments ne s'ajoute pas à ses premiers linéaments »[73]. En effet, la couleur enlève l'assentiment du spectateur en donnant l'illusion du vrai, « elle émeut plus que le trait, parce qu'elle ressemble à l'homme et trompe aisément »[74]. L'*actio* en rhétorique, véritable éloquence du corps destinée à traduire les mouvements de l'âme, devait émouvoir. Junius analyse longuement ses divers effets dans le tableau. « Les très puissants sentiments de l'action et de la passion, écrit-il, jouent un rôle dominant, font irruption dans nos cœurs et rendent nos âmes semblables à ce que nous contemplons »[75]. Elle doit transporter le spectateur, lui faire éprouver les mêmes passions que celles qu'il voit peintes au point que son âme en soit altérée. Aux vertus affectives de l'*actio* énumérées par Antoine dans le *De oratore* — variété, véhémence, ardeur, souffle, vérité — Junius ajoute celle-ci : elle sera « nuancée par la consonante clarté qui découle d'une belle ordonnance »[76]. La disposition mettra en ordre la matière tout en respectant son abondance. Elle donne à l'œuvre sa puissante cohérence et sa clarté logique : « Une composition congruente et régulière est étonnamment agissante pour la clarté de l'ensemble de l'œuvre »[77]. Il en justifie les vertus en citant la page célèbre du *De Oratore* où Cicéron méditait sur le bel et nécessaire ordre du monde[78]. Et, avec Quintilien, il souligne le rôle de la *perspicuitas* dans le développement narratif. En effet, privé des mots, le discours pictural s'organise selon le système formel des figures dans le cadre restreint de la toile. Il suppose donc une syntaxe spécifique dont sont énoncées les règles à propos des sujets historiques. « L'histoire peinte n'est pas astreinte aux mêmes lois qui enchaînent l'histoire écrite. Alors que l'historien a charge de suivre tout son sujet du début à la fin, en respectant partout l'authentique enchaînement des temps et de toutes les circonstances, les peintres souvent à dessein,

71. *De pict.*, 3, 3, 1 ; Cic., *Brut.*, 70.

72. *De pict.*, 3, 2, 12 : *uariegata diuersissimorum colorum elegantia... quae ueritati proximam imaginem reddit.*

73. *De pict.*, 3, 2, 12 : *Et quamuis linearis haec delineatio symmetriarum rationibus adiuta a uera rerum natura similitudine quam proxime absit, requirit tamen amplius aliquid et ueluti manca est, usque dum ad prima illa lineamenta pigmentorum flos accesserit.*

74. *De pict.*, 3, 3, 12 ; Plut., *M.*, 16 b.

75. *De pict.*, 3, 7, 2 : *Considerandi denique sunt potentissimi actionis et passionis affectus, quemadmodum dominentur atque in pectora irrumpant animosque nostros similes iis quae spectamus efficiant.*

76. *De pict.*, 3, 6, 5 ; Cic., *de orat.*, 2, 73.

77. *De pict.*, 3, 5, 12 : *Congruens et aequabilis collocatio mire facit ad totius operis perspicuitatem* ; cf. aussi : *de pict.*, 3, 5, 12 : *Inter minime postrema tamen aptae dispositionis beneficia reponendum est, quod singularem afferat arti perspicuitatem.*

78. *De pict.*, 3, 5, 2 ; Cic., *de orat.*, 178-180.

selon qu'ils jugent que cela est conforme à leur sujet, font irruption au milieu de l'action pour revenir de là, lorsque cela est opportun, à ce qui la précède ou la suit; puisqu'il leur est très facile de ramasser sur un seul et même tableau les images de choses passées, présentes et à venir »[79]. Deux écueils sont à fuir dans ces tableaux à plusieurs figures : la béance du vide entre les groupes et le trop-plein engendré par la multiplication des figures. Il faut éviter, et Junius suit les conseils du *De oratore* à propos de l'arrangement des mots, « qu'elles ne se rencontrent de façon abrupte et ne soient séparées par de trop larges espaces »[80], « qu'un excès de densité ne produise des protubérances »[81]. Au contraire, leur disposition donnera l'impression « d'une continuité régulière et sans heurts », « leur assemblage parfaitement précis échappera à l'œil le plus perspicace »[82], « tous les éléments de l'histoire... seront liés entre eux par des sortes de liens mutuels »[83]. En un mot — Junius suit l'*Orator* —, la bonne disposition laisse le regard parcourir la toile librement, mais sans se perdre : « Tel l'œil dans la lecture, ainsi l'esprit dans la disposition doit prévoir ce qui suit, afin que la rencontre des extrémités des figures avec les suivantes ne produise pas une composition pleine de vides ou de heurts »[84]. Ces qualités permettent la lecture du tableau : après une première vision intuitive et globale, l'œil peut se promener pour en découvrir le déroulement logique — condition nécessaire à sa compréhension. Un tableau repose sur un *logos*, il est un langage et un langage ordonné que peuvent déchiffrer les yeux et interpréter l'esprit. La démarche du spectateur s'apparente à celle de l'artiste : Son « esprit ne doit pas être attentif à un seul élément, mais à ceux qui se trouvent en même temps dans le même espace, ainsi, lorsque le regard se dirige sur une route droite, il voit tout ce qui est en elle et ce qui l'environne, il n'en voit pas le bout seulement, mais la voit jusqu'au bout »[85]. Son regard compréhensif ira sans cesse du détail à l'ensemble, car on voit « briller l'habileté de l'invention, l'ordre et l'économie de la matière non pas seulement grâce à un ou deux éléments, mais grâce à l'ensemble de la contexture de l'ouvrage »[86]. C'est donc dans la synthèse cicéronienne que

79. *De pict.*, 3, 5, 6 : *Hic tantum in transitu obserua, pictam historiam minime teneri iisdem legibus, quibus obstricta est historia scripta, quum praecipuum sit munus historicorum rem omnem a principio ad finem usque prosequi, obseruata ubique temporis atque omnium circumstantiarum uera serie; pictores uero consulto saepe, prout e re sua esse iudicant, in medios irrumpunt actus, ad antecedentia exinde et consequentia, cum opportunum erit redituri; siquidem perfacile iis est una eademque tabula praeteritarum, praesentium futuramque rerum imagines complecti.*

80. *De pict.*, 3, 5, 10 (sommaire) : *Collocatio apte cohaerens atque aequabiliter fluens, schemata extrema cum sequentibus primis ita iungit, ne aspere concurrant, neue uastius diducantur* (cf. Cic., *de orat.*, 3, 171).

81. *De pict.*, 3, 5, 10; Cic., *orat.*, 149.

82. *De pict.*, 3, 5, 11 (sommaire) : *Ubique nimirum opus est ad ungem exacta et perspicaces etiam oculos fallente commissura.*

83. *De pict.*, 1, 5, 10 : *Omnia certe historiae membra, quoniam lubrica est ac fluit, mutuo quodam nexu inter se constricta debent esse...* (cf. Quint., *inst.*, 9, 4, 130).

84. *De pict.*, 3, 5, 5 : *Utque oculus in legendo, sic animus in disponendo prospiciet quid sequatur; ne extremarum figurarum cum insequentibus concursus, aut hiulcam efficiat collocationem, aut asperam* (cf. Cic., *orat.*, 150).

85. *De pict.*, 3, 5, 5; Quint., *inst.*, 10, 7, 16.

86. *De pict.*, 3, 7, 1 ; ps. Lgn., *sub.*, 1, 4.

cette théorie de la beauté trouve ses fondements et ses applications : la peinture — *negotium plenum sapientiae* [87] —, révélation du Beau et du Vrai dans le langage, exige une pédagogie d'où cette haute conception du peintre érudit (*doctus*), sage (*sapiens*) et accompli (*perfectus*) que nous allons maintenant envisager.

Ce souci pédagogique se manifeste tant à propos de l'artiste que de l'amateur. Après Aristote, Junius affirme l'innéité de la *facultas imitandi* [88]. La peinture — comme l'éloquence — suppose un don de la nature. Le problème des rapports entre la nature et l'art est posé avec cette analyse du *De oratore* adaptée à la peinture : « Les peintres doivent avoir en eux certains mouvements de l'âme et du talent rapides... Et il n'y a pas de raison que ces germes des arts puissent provenir d'un art, car ils sont un don de la nature et... si un art peut les développer et les cultiver, il ne peut les infuser ni les greffer » [89]. Junius introduit dans ce passage l'expression *artium semina* qu'il assimile, suivant la tradition platonicienne que décrit Cicéron dans les *Tusculanes* [90], aux « mouvements de l'âme et du talent » dont parle Crassus, soulignant ainsi leur côté dynamique. De plus, comme le poète, le peintre sera inspiré. Junius trouve dans l'enthousiasme une spécificité de la peinture et de la poésie. Il unit dans le processus de la création deux éléments, l'un immanent — les germes innés —, l'autre transcendant — le souffle divin (*diuinus afflatus*) et caché (*impetus arcanum*) qui vient stimuler les *semina* et entraîne l'artiste, incapable de lui résister. Junius répète les thèses de l'*Ion* [91] de Platon — enthousiasme qui prime la *technè*, talent particulier à chaque artiste. Et il conclut avec ces lignes platonisantes du *Pro Archia* de Cicéron que l'art du poète ne procède pas d'une *téchné* : « toutes les autres études reposent sur un enseignement, des préceptes, un art, mais le poète vaut par sa seule nature, il est animé par les forces de son esprit, inspiré par une sorte de souffle divin » [92]. L'éducation oratoire imprime sa marque à cet enseignement tant dans ses principes que dans sa pratique. L'*ars* doit accomplir le talent, mais en se soumettant à la nature. C'était la voie moyenne de l'Arpinate : on ne peut rien sans la nature ; la nature seule ne suffit pas ; l'art développe la nature. On lit dans *Pro Archia* que la méthode et le soutien de l'enseignement ajoutent à la nature « un je sais quoi d'unique et brillant » [93]. Ce primat de la nature est encore affirmé à partir des leçons des péripatéticiens transmises dans le *De finibus*. Après avoir rappelé le rôle de l'*ormé* pour cette école : « C'est un fait communément admis que le but que nous nous proposons doit être adapté et approprié à notre nature et tel que, par lui-même, il sollicite l'homme et engendre cette tendance de l'âme que les Grecs appellent *ormé* » [94], Cicéron conclut

87. *De pict.*, 3, 1, 11.
88. *De pict.*, 1, 1, 4.
89. *De pict.*, 1, 4, 1 ; Cic., *de orat.*, 1, 113-114.
90. Cic., *Tusc.*, 5, 37.
91. Plat., *Ion*, 534 c.
92. *De pict.*, 1, 4, 1 ; Cic., *Arch.*, 18.
93. *De pict.*, 1, 4, 1 ; Cic., *Arch.*, 15.
94. *De pict.*, 2, 2, 1 ; Cic., *fin.*, 5, 17.

qu'il faut « suivre la nature comme un Dieu » [95]. L'accomplissement du talent exige d'abord la connaissance de soi : « Apollon Pythien nous ordonne donc de nous connaître nous-mêmes » [96]. L'*ars* cultivera chez l'élève ces *artium semina*, mais sans l'accabler de préceptes, car, selon Sénèque, « peu... suffisent pourvu qu'ils soient efficaces » [97]. Comme Crassus, Junius se défie des *artes* et fait sienne sa formule : « Ce ne sont pas les chefs-d'œuvre qui sont nés des arts, mais les arts qui sont nés des chefs-d'œuvre comme accidentellement » [98]. Le *doctus pictor*, évitant la spécialisation, assimilera un vaste programme inspiré de celui de Crassus, car « nul ne pourra être un artiste pourvu de toutes les qualités, s'il ne possède la science de tous les sujets et de tous les arts » [99]. Dans la tradition des grands traités d'art humanistes, le *De pictura* cherche à prouver que la peinture procède moins de la main que de l'esprit. Junius note aussi, avec Quintilien, le rôle de la pratique — « Mieux vaut la pratique sans l'enseignement théorique, que l'enseignement théorique sans la pratique » [100] — que défendait Antoine. Quant à l'imitation des modèles, si Junius l'expose en s'appuyant sur Quintilien, sa conception cicéronienne du progrès qui exclut l'idolâtrie des anciens, l'incite à en fixer à tout instant les limites : imiter les anciens est un exercice profitable, mais il faut les dépasser. L'*aemulatio* est préférable à l'*imitatio* [101]. De plus, celle-ci est impossible du fait de la diversité des talents. Le rôle de l'art est donc restreint et l'accent mis sur l'*ingenium*, d'où la variété des œuvres qui en sont l'expression, même si l'art est un [102]. A partir de cette doctrine Junius donne une lecture originale de Pline. Cet auteur classe en effet, suivant Xénocrate, les artistes en fonction des innovations qu'ils ont apportées. Mais pour Junius des progrès comme la minutie de Lysippe, l'invention de statues qui tenaient sur une seule jambe par Polyclète ou la grâce d'Apelle ne s'expliquent pas par des conquêtes techniques, elles sont l'expression du talent propre à chaque artiste. Car « les plus remarquables sont ceux qui font passer dans leurs œuvres la marque qui leur est personnelle de leur talent caché » [103], qui savent exprimer leur nature dans leur art. Cette esthétique du tempérament implique enfin la convenance. Junius expose la notion cicéronienne de *decus* au moyen d'un extrait de l'*Institution oratoire* inspiré du *De officiis* : « Souvent à chacun convient quelque chose de différent » [104]. Quintilien, comme Cicéron, empruntait l'exemple du jeu théâtral : on peut louer deux comédiens malgré leurs qualités opposées; bien plus, ce sont parfois leurs défauts qui plaisent, pourvu qu'il y ait convenance [105]. Ainsi reparaît le débat entre l'art

95. *De pict.*, 2, 2, 1 ; Cic., *fin.*, 5, 43.
96. *De pict.*, 2, 2, 1 ; Cic., *fin.*, 5, 44.
97. *De pict.*, 1, 1, 8 ; Sen., *epist.*, 38, 1.
98. *De pict.*, 1, 1, 6 ; Cic., *de orat.*, 1, 146.
99. *De pict.*, 3, 1, 7 ; Cic., *de orat.*, 1, 20.
100. *De pict.*, 2, 11, 5 ; Quint., *inst.*, 12, 6, 4.
101. *De pict.*, 1, 2, 2-8.
102. *De pict.*, 1, 4, 1 ; Cic., *de orat.*, 3, 25-26.
103. *De pict.*, 1, 4, 1 : *Artificum praestantissimi peculiare aliquod latentis ingenii uestigium in opera sua transfundunt.*
104. *De pict.*, 1, 4, 1 ; Quint., *inst.*, 11, 3, 177.
105. *De pict.*, 3, 6, 2 ; Cic., *de orat.*, 1, 132.

et la nature : la convenance « ne peut exister sans un art, mais ne peut être transmise par un art » [106]. Le *De pictura* se fonde sur l'éclectisme de l'Arpinate. Le *Pictor* qu'il imagine à la manière de l'*Orator* possède le talent (*ingenium*), don de la *natura* que cultivent l'*ars* et la *doctrina*; il est animé par le désir de l'art (*studium*) et le souffle de l'enthousiasme (*impetus*). Ainsi s'opère la synthèse entre la psychologie péripatéticienne et stoïcienne et les données platoniciennes de l'enthousiasme et de l'inspiration.

C'est la notion de *decus* qui permet d'allier les composantes naturelles du talent aux exigences de l'art, la singularité de l'œuvre et la quête de la Beauté, problème qu'avaient soulevé les anciens, puis les théoriciens maniéristes. L'art est un parce que la Beauté est une; une œuvre est belle et singulière parce qu'elle est l'expression singulière d'une belle âme. Comme Cicéron, Junius aboutit à une esthétique du tempérament contrôlée par la contrainte du *decus* et de l'*ars*, l'essentiel étant que chaque artiste réalise la plénitude dans son genre. Ainsi, il se situe à la charnière entre le naturalisme maniériste et le formalisme classique. Les mêmes questions reviennent à propos du spectateur. Nous avons vu que le premier hommage rendu à la beauté repose sur « un sentiment dont on ne peut rendre raison par la parole » [107] — l'expression est de Denys d'Halicarnasse. Junius l'étudie en suivant la théorie du goût cicéronienne : le plaisir esthétique naît d'une sorte de sentiment instinctif du beau, d'un goût de l'harmonie inné et que seul l'homme ressent [108], « d'une sorte de sentiment naturel » [109], « tacite, sans avoir besoin d'aucun art, d'aucun raisonnement... parce que cela est imprimé dans des sens communs à tous les hommes et que la nature a voulu que nul n'en fût totalement dépourvu » [110]. Ainsi s'explique qu'il souscrive à la doctrine d'un *consensus* entre *imperiti* et *docti* : « Ce qu'approuve la multitude, les doctes doivent aussi l'approuver. En un mot, c'est la marque du jugement populaire que jamais il n'y eut dissension à propos d'un bon peintre ou d'un mauvais entre les doctes et le peuple » [111].

Dans un second temps pourtant le connaisseur ira au-delà de ce premier mouvement muet et irrationnel pour en rendre raison par le langage. En effet, et Junius suit encore Cicéron : « Les hommes du vulgaire, en regardant les œuvres hors du commun des plus grands maîtres, ressentent leurs effets, les connaisseurs comprennent en plus la raison de ces effets » [112]. L'examen approfondi des œuvres d'art nécessitera une double préparation. D'abord, un exercice du regard qu'on éduquera tant par la fréquente et pénétrante observation d'objets naturels que par celle des peintures pour composer dans sa mémoire un trésor d'images. Ainsi s'acquiert la *consuetudo oculorum*. Mais l'œil, même « érudit » — l'expres-

106. *De pict.*, 3, 6, 2; Cic., *de orat.*, 1, 132.
107. *De pict.*, 3, 7, 9; D. H., *Dem.*, 24, 10.
108. *De pict.*, 3, 2, 1; Cic., *off.*, 14.
109. *De pict.*, 3, 7, 9; Cic., *de orat.*, 3, 151.
110. *De pict.*, 1, 5, 5; Cic., *de orat.*, 3, 195.
111. *De pict.*, 1, 5, 4; Cic., *Brut.*, 188.
112. *De pict.*, 1, 5, 4 : *Vulgo homines egregia summorum artificum opera intuentes, quid efficiatur sentiunt; docti uero insuper etiam, cur id efficiatur intellegunt* (cf. Cic., *Brut.*, 187).

sion est de Cicéron [113] — ne voit pas tout et n'est pas le seul qui voie; on voit aussi avec l'esprit, nous l'avons dit. De plus, le jugement critique ne saurait se satisfaire des sens puisque, selon les platoniciens, « bien que le jugement naisse des sens, le jugement de la vérité ne réside pas dans les sens », que l'esprit doit être juge de tout, « qu'il est le seul juge convenable à qui ils puissent se fier, parce que lui seul est capable de voir... l'Idée » [114]. L'observation de l'œuvre est ainsi intimement liée à l'imagination puisqu'en termes aristotéliciens, le plaisir qu'elle suscite suppose une mise en rapport implicite entre l'image peinte et l'image réelle et qu'en termes platoniciens, le jugement esthétique confronte l'image peinte et l'Idée. Outre une pédagogie du regard, Junius propose donc à l'amateur une culture de l'imagination qu'il développera non seulement grâce à la lecture des poètes [115], mais encore grâce à un exercice mental qui consiste à mettre en forme, « à peindre par la pensée » toute sorte de tableaux mentaux qui serviront de référents [116]. Junius parle de *conformatio imaginum* et fonde son analyse sur une expression des *Académiques* — *cogitatione aliquid depingere* [117].

Cette étude appelle plusieurs conclusions. D'abord, le constat de la haute conception que Junius se fait de la peinture : comme la grande éloquence cicéronienne, elle doit répondre aux exigences de l'esprit, du sens esthétique et des passions. La formule est d'Alain Michel [118]. Le *De oratore*, lui fournit une pédagogie « qui adapte les éléments de l'art aristotélicien aux exigences de la sagesse : les préceptes (*doctrina*) doivent être confirmés par l'usage, appuyés sur les dons naturels (*ingenium*; *memoria*) et sur le zèle de l'esprit (*studium*) » [119]. Certains ont compris qu'il proposait les anciens comme modèles. Mais s'il prône leurs principes, il condamne aussi leur imitation stérile et proclamant sa foi dans le progrès [120], à l'instar de Cicéron, il privilégie les facteurs spontanés de la création — talent, enthousiasme, imagination, originalité. L'essentiel en art est ce qui ne s'apprend pas, la grâce.

Bien plus, il trouve matière dans la synthèse cicéronienne à une esthétique originale et moderne. En effet, il inscrit sa théorie de l'image non seulement dans la tradition philosophique, mais aussi dans une réflexion sur le langage — qu'il soit verbal ou pictural. Il en souligne la double articulation : la vision du peintre s'ordonne dans un discours dont les vertus sont encore cicéroniennes — abondance, grandeur, clarté et pathétique; dans ce discours, est mise en évidence la fonction icônique de l'image : médiatrice entre le sensible et l'Idée — c'est l'étude du rôle de l'imagination dans la

113. *De pict.*, 1, 5, 3; Cic., *parad.*, 38.
114. *De pict.*, 3, 7, 5; Cic., *Ac.*, 1, 30.
115. *De pict.*, 3, 1, 19; Quint., *inst.*, 10, 5, 14.
116. *De pict.*, 3, 7, 7.
117. *De pict.*, 1, 5, 2; Cic., *Ac.*, 2, 48.
118. Cf. A. MICHEL, *op. cit.*, p. 153-157.
119. A. MICHEL, *op. cit.*, p. 130.
120. *De pict.*, p. [19] : *Non est itaque quod antiquitatem, foecundissimam bonarum artium nutricem, saeculo huic nostro quidquam inuidisse putemus.*

création, elle est lieu de rencontre entre deux imaginations, celle de l'artiste et celle du spectateur.

Cette réflexion sur le discours fait du *De pictura* une des sources majeures de la critique classique. Je pense en particulier à Lebrun et à sa lecture du tableau de Poussin, *Les Israélites recueillant la Manne*, lequel — on le sait — avait lu Junius, à Fréart de Chambray, Roger de Piles et Félibien. Quant à l'analyse du signe, elle nous renverrait à des recherches bien plus récentes — celles d'un Peirce ou d'un Eco... Ce qui suffit à montrer la vitalité de la pensée cicéronienne.