

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
Objet et corpus 1-2; Les différentes voies possibles: influences poétiques et rhétoriques 2-3; Evolution de l'image sociale du corps 4; Les modes de description 4-5; La «syntaxe» du portrait 5-6; <i>L'ut pictura poesis</i> 6-7; Plan de l'ouvrage 8.	
CHAPITRE PREMIER: UT PICTURA POESIS	9
I. <i>La généalogie rhétorique de la théorie picturale</i>	9
Evolution de la théorie picturale avec Alberti 10; Double facteur favorisant la rencontre des théories picturale et poétique: formation rhétorique de théoriciens polyvalents et origine picturale du vocabulaire théorique 10-11; Emprunts rhétoriques de la théorie picturale: généralités, le peintre docte, structure argumentative des traités 11-12; Les divisions de la peinture 12-14; La notion d' <i>historia</i> 14-15; L'analogie et l'induction 15-18; La métaphore picturale 18-19.	
II. <i>Les sources historiques de l'ut pictura poesis</i>	19
La confrontation pratique des deux domaines, l'ekphrasis 19-22 et la vogue des hiéroglyphes et des emblèmes 22; La confrontation théorique: une tradition humaniste 23 et la réactivation par la Réforme de la question des images 23-24.	
III. <i>Une histoire spéculaire</i>	25
Une double chronologie, orientée et hiérarchisée 25-28; L'opposition Antiquité/Modernité 28-29; Les deux versions, mécaniste et substantialiste, de cette histoire 29-30.	
IV. <i>Les modèles analogiques</i>	31
L'imitation 31-32; « <i>Colori</i> » et « <i>parole</i> » 32; « <i>Occhi</i> » et « <i>animo</i> » 32-34; Les autres oppositions: intérieur et extérieur, corps et âme 34-36.	
V. <i>Le modèle hiérarchique</i>	36
Supériorité de la poésie fondée sur celle de l'esprit 36; fondée sur sa pérennité et son immatérialité 37-38; Vinci et la supériorité de la peinture 38-44; Renversement de la hiérarchie âme/corps 38-39; L'éloge de la vue 39-40; La poésie prisonnière du langage 40-42; L'élargissement de la confrontation à la musique et le nouveau terrain de la rivalité poético-picturale: le portrait féminin 42-44; Tableau récapitulatif 44.	

VI. <i>La comparaison en œuvre</i>	45
Une analogie ponctuelle: <i>discrezione</i> et litote 45; Varchi et la comparaison de la fresque du <i>Jugement</i> avec la <i>Divine Comédie</i> : rapprochement global 46, découpage des unités 46—47, lieu de cette confrontation: l'esprit du spectateur et la mémoire 48, les rapports de l'œuvre plastique et du poème 48—49; Description et expression 49—50.	
CHAPITRE SECONDE: LE PEINTRE ET SES MODELES	51
I. <i>L'âge du portrait</i>	51
Naissance et développement du portrait peint 51—52; Elargissement de ses fonctions 52; Apparition des collections de portraits 52; Sécularisation de la peinture et diffusion de l'humanisme 52—53; Deux «sources» du portrait: la fresque et le tableau de dévotion 53—54; Parallélisme des développements picturaux et poétiques 54; Le «genre» du portrait littéraire et l'évolution de la sociabilité 54—55; Équivalents littéraires de la collection 55.	
II. <i>La chimère de Zeuxis</i>	56
L'anecdote 56—57; Sa fonction: renforcer le parallélisme rhétorico-pictural 57—59; Le corps et le texte 59—60; Trissino et la fragmentation du portrait 60—61; La question de l'agencement 61—62.	
III. <i>La fabrique du corps</i>	62
Le <i>Dialogo delle bellezze delle donne</i> de Firenzuola 62—65, la tendance à la métaphorisation 65; Le <i>Libro della bella donna</i> de Luigini da Udine 66—67, le corps citationnel 67; Les trois lexiques: découpage anatomique, épithète et métaphore 67—68; Le symbole, apapage du discours théologique sur le corps 68—69; Olimpo da Sassoferrato et le «puzzle» poétique 69—70.	
IV. <i>La syntaxe du portrait</i>	70
Cinq exemples 70; <i>L'Aretino</i> de Dolce: espace du poème et espace du corps 71—72; Les <i>Azolani</i> de Bembo: description d'un regard 72—73; Le <i>Dialogo di Pittura</i> de Pino: articulation anatomique et articulation syntaxique 73—74; Le <i>De Pulchro</i> de Nifo: les ressources du latin 74—75; Les <i>Ritratti</i> de Trissino: le portrait défait 75—77, Trissino et Lucien 77.	
CHAPITRE TROISIEME: LE PORTRAIT POETIQUE	79
L'hypothèque de la liste: le <i>Chant à son Luth</i> de Tyard 79—80.	
I. <i>Les accidents de la syntaxe</i>	80
L'énumération brute et le lyrisme syncopé 80—82; Le portrait exclamatif: le suspens du sens 82—83; Le portrait invocatif: la parataxe 83—85; Le portrait interrogatif: une fragmentation accrue et revendiquée 85—89; Le suspens syntaxique 89—98, l'énumération en fonc-	

tion de sujet 91–94, la coordination: un «rythme» syntaxique 94–96, l'énumération en fonction de complément indirect 96–98; La faillite du portrait 98.

- II. *Le portrait impossible* 99
Le corps-objet: esquisse d'un schéma spatial 99–100; Le corps-récit: l'*innamoramento* et la justification de la fragmentation par la mémoire 100–101, un équivalent pictural: le corps frémissant maniériste 102; La généalogie du corps: reformulation narrative de la métaphore 103–107, naissance d'une dame ou formation d'un poème? 107–109.
- III. *Le portrait imaginaire* 109
Le corps allégorique: un jeu de cache-cache entre termes anatomiques, métaphoriques et allégoriques 109–110; Le corps métaphorique 111–114, fonction organisatrice de la métaphore 113, dérèglement de la métaphore: la prolifération aveugle 113–114; Les jeux de déchiffrement: les systèmes d'écho 114–116, jeux littéraires et habitudes mondaines 115; La métaphore pictrale 117–120, la *Ginevra d'Este* de Pisanello, la *Laura* de Giorgione, la *Battista Sforza* de Piero 117, l'*Elizabeth d'Autriche* de Clouet 118, le *Double portrait de Gabrielle d'Estrées et de la Duchesse de Villars* de l'École de Fontainebleau 118–119, un «emprunt» pictural: Arcimboldo et le portrait pétrarquiste 119–120; Erotisme de la métaphore: le «surplus» métaphorique 120–122; Le corps imaginaire: la compulsion descriptive et la combinatoire du portrait 122–124; Le corps impossible: l'adynaton, instrument d'une célébration de la poésie par elle-même 124–126.
- IV. *Le corps secret* 126
Le corps et son négatif: le *Chant à son Luth* de Tyard et l'exclusion du sexe 126–127; Un voyeurisme sublimé: les *Azolani* et la théorie du regard amoureux 127–129; Les équivoques de la vue: détournement par Ronsard du «*Chi vuol veder*» pétrarquien 129–131, la fonction de la veine érotique dans le recueil pétrarquiste 131–132; Le corps indicible 132; Rhétorique de l'érotisme: opposition du positif et du négatif, de l'éloge et de la vitupération, de la partie et du tout, du corps social et du corps secret 133; Le secret de la peinture 134–138, Giorgione peintre du caché 134, le déshabillage du corps en peinture: le *Concert champêtre* de Giorgione, la *Vénus et le joueur de luth* du Titien 134, *L'amour sacré et l'amour profane* du Titien 135, la *Vénus d'Urbino* du Titien, la *Dame à sa toilette* de l'École de Fontainebleau 136, la mise en scène du *Double portrait de Gabrielle d'Estrées et de la Duchesse de Villars* 136–138.
- V. *Le portrait défait* 139
Le portrait préférentiel: une forme d'*excusatio*, l'humilité devant un modèle incomparable 139–145; Le portrait évanoui: description

d'une absence 145–146, le deuxième double négatif du corps de la dame: le corps de l'amant 146–147; Le portrait négatif: l'équivoque du «ce n'est pas» et le paradoxe de l'énumération négative 147–150; Le portrait fétichiste: un détournement ironique 150–152, le troisième double négatif: le fétiche 152–154; Le portrait vitupératif: métaphore et métamorphose 154–155, le quatrième double négatif: le corps de l'ennemi 155–156; Le portrait défait: la métaphore inversée 156–159, Arcimboldo et la métaphore défaite 159–160; Le corps défait 160–163, l'attraction des pétrarquistes pour la dégradation physique 163–164, le cinquième double négatif: le corps vieilli ou flétri 164–165.

CONCLUSION 166

Déséquilibre quantitatif entre portraits français et portraits italiens 166–167; Les possibilités offertes par l'importation d'un modèle italien: cinq imitations du *Madonna sete bella* de l'Arioste 167–171; Modalités du *paragone* 172–173; Convergence du portrait peint et du portrait poétique: l'auto-célébration de l'art 174–175.

APPENDICES 177

- A. Leonardo da Vinci, *Codex Urbinas Latinus* 1270, f. 10 177
 B. Pietro Bembo, *Les Azolains*, trad. J. Martin, ff. 89v–90v. 178
 C. Giovanni Giorgio Trissino, *I Ritratti*, ff. Bii r–Biiii v 179
 D. Agostino Nifo, *De Pulchro*, cap. V, pp. 8–10 180
 E. Paolo Pino, *Dialogo di Pittura*, éd. P. Barocchi, pp. 102–103 181
 F. Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, éd. P. Barocchi, pp. 172–174 182

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE 184

INDEX NOMINUM 195

ILLUSTRATIONS 199