



# Arcimboldo, les secrets du monde

PALAZZO BARBERINI

« Toute notre peinture passée s'est trouvée assujettie à une rationalité répressive », écrivait Roland Barthes. Toute sauf celle d'Arcimboldo, ajoutait-il. Rassemblant une vingtaine de chefs-d'œuvre venus du monde entier, et les entourant de monstrueuses curiosités, le Palazzo Barberini recrée l'alchimie de la distance de ce rhétoricien et magicien oublié, capable de faire du fantastique avec du très connu.

■ PAR EMMANUEL DAYDÉ



---

**Arcimboldo.** Palazzo Barberini, Rome  
Du 20 octobre 2017 au 11 février 2018  
Commissariat : Sylvia Ferino-Pagden

---

Giuseppe Arcimboldo. *L'Été*.  
1572, huile sur toile, 91,4 x 70,5 cm.  
Denver Art Museum, Denver.

Giuseppe Arcimboldo. *L'Automne*.  
1572, huile sur toile, 91,4 x 70,2 cm.  
Denver Art Museum, Denver.

Le nez en aubergine, l'oreille en épi de maïs et le sourire fait de petits pois : à force de chercher le naturel derrière l'anthropomorphe, on se contente le plus souvent d'assimiler l'art de Giuseppe Arcimboldo à un simple jeu de l'œil de lynx. Portraitiste à la fois classique et fantastique tout autant que metteur en scène ébouriffant ou philosophe mélancolique – comme il se présente dans son *Autoportrait* en homme de lettres de 1587 –, Arcimboldo demeure pourtant



Lavinia Fontana.  
Portrait d'Antonietta Gonzalez.  
Vers 1595, huile sur toile, 57 x 46 cm.  
Musée du Château de Blois, Blois.

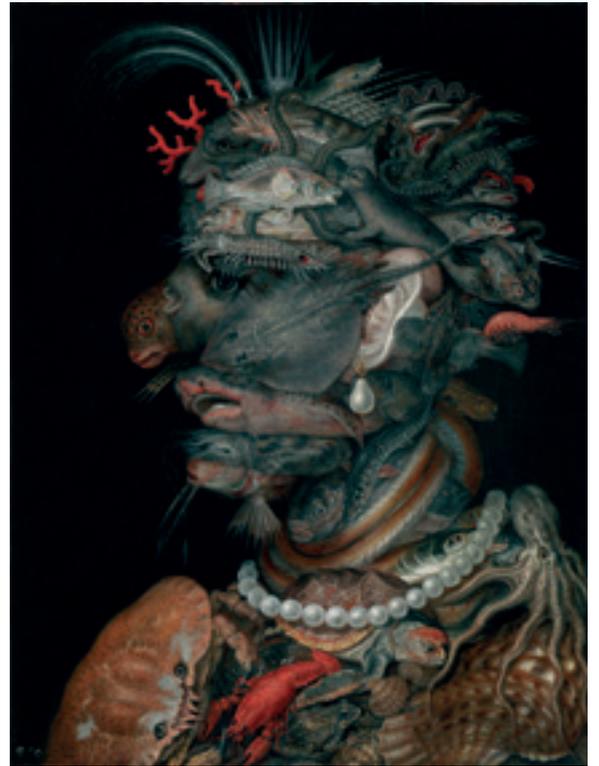
le « Léonard de Vinci » des Habsbourg, celui qui annonce un véritable malaise dans la civilisation. Si le Milanais a bien été formé comme peintre dans l'atelier de son père – et s'il a réalisé avec lui des cartons de vitraux, dans le style maniériste, pour la cathédrale de sa ville –, il se veut avant tout poète, savant et philosophe – tout comme Léonard de Vinci. L'influence du maître florentin – qui a vécu à Milan, au service de Ludovic le More, entre 1482 et 1499 – s'exerce de manière posthume sur le jeune homme, via les carnets et dessins qu'il a laissés à Bernardino Luini et à son fils, que fréquente la famille Arcimboldo. Alors que les artistes du milieu milanais, tel Francesco Melzi, se contentent de copier les caricatures difformes de Léonard, Giuseppe préfère s'inspirer de ses caprices informes. Il retient surtout la leçon que l'on peut créer des êtres fantastiques à partir d'éléments présents dans la nature. Vasari racontait déjà : « Dans une pièce, Léonard rassemblait lézards, tritons, criquets, asticots, serpents, chauves-souris et autres animaux étranges. En combinant toute cette multitude, il en tirait un petit monstre horrible et épouvantable. » Nommé portraitiste de cour par Ferdinand I<sup>er</sup> de Habsbourg, frère de Charles Quint – qui l'accueille à Vienne « avec tous les honneurs et le traite avec beaucoup d'affection » –, il exécute pour lui différentes figures de la famille impériale (dont d'hypnotiques portraits, dignes de Bronzino, de l'archiduchesse Anna). À la mort de l'empereur, son fils Maximilien II dit l'aimer à son tour « pour ses talents et l'élévation de son âme ». Adaptant son propre goût à celui de cet esprit inventif, le (saint) empereur des Romains (germaniques) se réfère tout entier à son jugement, demandant même à pouvoir le voir à toute heure du jour et de la nuit. Superbe et généreux, Maximilien confie à son *buffone aristocratico* le soin de le conseiller dans ses achats d'œuvres d'art, d'ordonner ses fêtes splendides, d'organiser ses défilés triomphaux (avec des éléphants ou des chevaux déguisés en dragons), d'inventer des jeux d'eau et de mettre en scène de somptueux tournois. Rodolphe II, qui succède à Maximilien, attire Arcimboldo dans son encyclopédique cabinet de curiosités à Prague, la nouvelle résidence impériale, où se côtoient joyaux



précieux, armes compliquées, instruments scientifiques bizarres, automates étranges, animaux exotiques, mandibules de requin et corne de rhinocéros ou encore délicates peintures de monstres de la nature – comme ce *Portrait d'Antonietta Gonzalez*, une femme au visage recouvert de poils, dû à Lavinia Fontana, la protégée des Papes. Dépressif et introverti, aimant à s'entourer de mages et d'artistes, cet « empereur insolite » – qui se prenait volontiers pour la réincarnation d'Hermès Trismégiste – avait pris goût à l'ésotérisme à Madrid auprès de son oncle Philippe II d'Espagne, qui vivait secrètement entouré de Christ sanglants et de

Giuseppe Arcimboldo. *La Terre*.  
1566, huile sur toile, 70,2 x 48,7 cm.  
Collections des princes de Liechtenstein, Vienne.

Giuseppe Arcimboldo. *L'Eau*.  
1566, huile sur panneau de bois, 66,5 x 50,5 cm.  
Kunsthistorisches Museum, Vienne.



Bosch rutilants. Confronté à des alchimistes – qui cherchent à transformer le plomb en or –, à des astrologues, des astronomes, des savants de l'occulte – tels Johannes Kepler, John Dee, Giordano Bruno ou Tycho Brahé, qui étudient la course des étoiles et l'infinité des mondes – et bien entendu à des charlatans, Arcimboldo trouve dans ce milieu subversif un territoire propice à ses propres expérimentations. C'est à Prague qu'il pourrait avoir exécuté des tableaux réversibles comme *Le Jardinier* ou *Le Cuisinier*, ces effarantes natures mortes qui se transforment en têtes humaines lorsqu'on les retourne. Participant activement à l'illustration d'ou-

vrages scientifiques – comme le prouvent les 62 poissons et crustacés décomptés dans son effigie de *L'Eau* (tous issus de la Méditerranée hormis un Pegasus, originaire du Pacifique) –, on pense aujourd'hui qu'Arcimboldo aurait pu contribuer à l'illustration de la faune et de la flore des ouvrages du grand botaniste bolognais Ulisse Aldrovandi. Après avoir acquis pour la *Wunderkammer* de l'empereur des objets d'art, des oiseaux et des animaux exotiques (et lui avoir encore organisé de nouveaux cortèges et tournois), l'artiste de l'inquiétante ressemblance dédie au fantasque souverain un portefeuille de maroquin rouge contenant 150 dessins à la plume, projets de costumes et de fêtes (telle une *Allégorie de la musique* ou un *Traîneau de satires*, tous deux exposés à Rome) aussi bien qu'études d'après nature, coiffures féminines ou

*capricci*, *scherzi* et autres *grilli* (lubies), avant de lui demander son congé. Après maintes requêtes et maints refus, Rodolphe accorde enfin en 1587 à son artiste préféré le droit de retourner chez lui à Milan, en récompense de ses « longs, fidèles et zélés services » – à la condition expresse cependant qu'il continue à travailler pour lui. Couvert d'or et de titre (Rodolphe le fait comte palatin), Arcimboldo honore sa promesse en expédiant à Prague deux dernières *Têtes composées*, une *Flore* et un *Vertumne* (à l'effigie de l'empereur), avant de s'éteindre en 1593, juste avant la fin d'un siècle entamé avec l'élargissement du monde.

## Fragments d'un discours allégorique

De la même manière que la modernité des danseuses de Degas a été saisie au plus près par Paul Valéry, l'énigme entêtante des allégories alimentaires et élémentaires proposées par Arcimboldo n'a jamais été aussi bien percée que par Roland Barthes. Dans un essai commandé par Franco Maria Ricci sur l'art du « magicien et rhétoricien » italien, le subtil sémiologue prend le parti d'étudier la vie des signes au sein de ses déroutants et mystérieux portraits phytomorphes, qui transgressent la séparation du règne végétal et animal avec le règne humain. De l'art anthropocène avant la lettre, qui rappelle que l'homme n'est qu'une forme vivante parmi d'autres. Pour Barthes, la peinture d'Arcimboldo « ne crée pas les signes, elle les combine, les permute, les dévoie ». Formé à l'école structuraliste, l'empereur des signes commence par lire ces assemblages de végétaux, d'objets ou d'animaux d'apparence surréaliste à la manière d'un texte, avec ses figures de style et sa rhétorique, où le sens naît d'une combinatoire d'éléments peu ou pas signifiants : « Reculer la perception, écrit-il, c'est engendrer un nouveau sens. » Devant le portrait de *L'Eau* (ici dans sa version première de 1566), il remarque : « Un coquillage vaut pour une oreille, c'est une *Métaphore*. Un amas de poissons vaut pour l'eau, dans laquelle ils habitent, c'est une *Métonymie*. » Continuant avec le portrait du *Feu* (dans une version cette fois-ci postérieure à 1566 « attribuée »



Giuseppe Arcimboldo. *L'Hiver*.  
Vers 1555-60, huile sur toile, 67,8 x 56,2 cm.  
Bayerische Staatsgemälde Sammlungen, Munich.

au peintre), celui-ci se métamorphose en hommage au feu guerrier de Maximilien, comme le montrent la chaîne de la Toison d'or et l'aigle bicéphale du Saint Empire suspendus au cou de la figure embrasée : « le Feu devient une tête flamboyante, c'est une *Allégorie*. » Décelant une double articulation dans notre perception des figures-puzzles de l'artiste, il sépare la signification symbolique voulue de ses images – qu'il appelle *l'obvie* – de leur signifiante têtue, celle qui viendrait « en plus, en trop » – qu'il nomme *l'obtus* (et qui nous parle encore au-delà des siècles). « Il faut comprendre ces mathématiques bizarres : ce sont des mathématiques de l'analogie, remarque-t-il. La somme est d'un autre effet que l'addition des parties : on dirait qu'elle en est le reste. » Tout à sa « traduction » en langage des signes, le critique littéraire ne dédaigne pas pour autant de se référer à son œil et note la « dépravation optique » de toutes ces choses disparates qui se fondent l'une dans l'autre dans une alchimie de la distance : « Si vous regardez l'image de près, vous ne voyez que des fruits et des légumes ; si vous vous éloignez, vous ne voyez plus qu'un homme à l'œil terrible, au pourpoint côtelé, à la fraise hérissée (*L'Été*, dans son extraordinaire version "précavagesque" de 1572, aujourd'hui conservée à Denver) : l'éloignement, la proximité sont fondateurs de sens. » En cours d'enquête, Barthes change de point de vue, troquant le code du langage pour celui de l'espace : « Arcimboldo passe virtuellement d'une peinture newtonienne, fondée sur la fixité des objets représentés, à un art einsteinien, selon lequel le déplacement de l'observateur fait partie du statut de l'œuvre. » Au lieu de blâmer la reproduction systématique des *Quatre Saisons* et des *Quatre Éléments*, à laquelle Arcimboldo, en bon courtisan, s'est livré plusieurs fois dans sa vie à la demande des trois empereurs, l'écrivain voit au contraire dans cette répétition un gain de signification. « Arcimboldo est animé d'une énergie de déplacement si grande que, lorsqu'il donne plusieurs versions d'une même tête, il produit encore là des changements signifiants : de version en version la tête prend des sens différents. » Au-delà de ces variations en forme de glissements progressifs du plaisir, Barthes voit dans les amas recomposés d'Arcimboldo une décomposition – on a presque envie de dire une déposition – du monstrueux en merveilleux. « Tout se passe comme si, à chaque fois, la tête tremblait entre la vie merveilleuse et la mort horrible. Ces têtes composées sont des têtes qui se décomposent. Les têtes d'Arcimboldo sont monstrueuses parce qu'elles renvoient toutes, quelle que soit la grâce du sujet allé-



Giuseppe Arcimboldo. *Le Marchand de légumes (Priape) / Bol de légumes*. Vers 1590-93, huile sur toile, 35,8 x 24,2 cm. Museo Civico Ala Ponzone, Crémone.

gorique, à un malaise de substance : le *grouillement*. » Rien ne convient mieux à cette analyse que *L'Hiver* de Vienne daté de 1563 : « Les effets remués en nous par l'art d'Arcimboldo sont souvent répulsifs. Voyez *L'Hiver*. Ce champignon entre les lèvres semble un organe hypertrophié, cancéreux, hideux : je vois le visage

#### À lire

*Arcimboldo ou Rhétoricien et magicien* de Roland Barthes, in *L'Obvie et l'Obtus*, Essais critiques III, Seuil

d'un homme qui vient de mourir, une poire d'angoisse enfoncée jusqu'à l'asphyxie dans la bouche. » À l'expiration de la Renaissance, à la fin de ce siècle pour qui « le monstre est une merveille », les monstrueux tableaux vivants d'Arcimboldo sont de merveilleuses promesses de mort. Si le sommeil de la raison engendre des monstres, le réveil de la déraison en a fait naître de nouveaux. ■