

## Vice-Versa. Regard sur les figures couchées dans les couvercles des forzieri

*Vice-versa. A Look at the Lying Figures on the Lids of the Forzieri*

**Delphine Lesbros**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/191>

DOI : [10.4000/imagesrevues.191](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.191)

ISSN : 1778-3801

### Éditeur :

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

### Référence électronique

Delphine Lesbros, « Vice-Versa. Regard sur les figures couchées dans les couvercles des forzieri », *Images Re-vues* [En ligne], 3 | 2006, document 3, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/191> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.191>

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Vice-Versa. Regard sur les figures couchées dans les couvercles des forzieri

*Vice-versa. A Look at the Lying Figures on the Lids of the Forzieri*

**Delphine Lesbros**

---

*Je tiens à remercier Irène Aghion, conservatrice du musée du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale de France et Anna-Rita Pariente, chercheur associée au CNRS, de m'avoir fait connaître certains ouvrages utilisés ici.*

- 1 Comment rendre hommage à Daniel Arasse sans évoquer la stimulation intellectuelle que toute discussion avec lui ou que chacun de ses séminaires suscitait en moi ? Aussi ce texte témoigne-t-il d'une des formes que cette dynamique a prise. Je souhaiterais partir de l'interprétation de la *Vénus d'Urbino* de Titien (Florence, Offices (fig. 1)) par Daniel Arasse<sup>1</sup>. Il analyse le dispositif du tableau qui met en jeu la relation du spectateur avec la femme peinte au premier plan. Ce dispositif est fondé sur la perspective et l'articulation forcée des deux lieux qui composent l'espace : face au tableau, le spectateur est censé avoir la posture de la servante qui ouvre le coffre de mariage à l'arrière-plan. L'observateur se trouve donc théoriquement très rapproché et agenouillé devant la Vénus, ayant sous les yeux le nu - placé habituellement à l'intérieur du couvercle du coffre - surgi de l'arrière vers le premier plan.

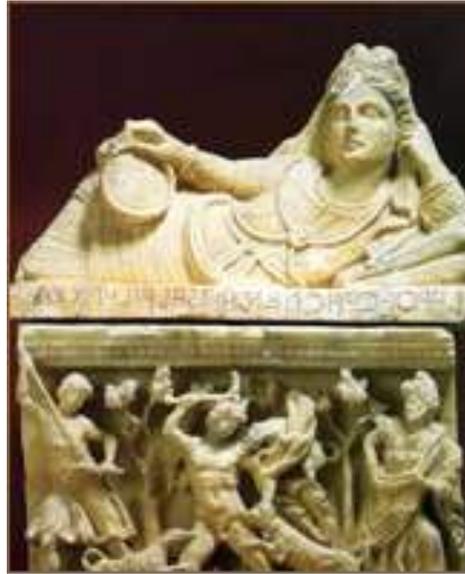


Fig.1.



Titien, *Vénus d'Urbino*, huile sur toile, 119 x 165 cm, Florence, Offices, vers 1538.  
<http://www.uffizi.firenze.it>

- 2 Cette analyse incite à marquer un temps d'arrêt sur le surgissement du nu dès lors qu'on ouvre le coffre et à porter le regard sur le corps étendu, peint dans le meuble réel, le *forziere* ou *cassone*<sup>2</sup>. Alors que ces coffres nuptiaux existent depuis plus d'un siècle sans représentation dans leur couvercle, le personnage nu ou vêtu allongé y

apparaît dans la seconde moitié du *Quattrocento*, parfois remplacé par des imitations de soieries très précieuses (la décoration externe a aussi sensiblement changé quelques décennies auparavant). Les huit exemples qui nous sont parvenus sont attribués à des artistes florentins et datés entre 1460 et la fin du siècle (fig. 2 à 7).

- 3 La figure du couvercle a surtout été abordée dans le cadre de l'étude du nu féminin couché, genre qui naît avec le *Cinquecento* (et dont Daniel Arasse a d'ailleurs nourri la recherche). Servant couramment de point de départ à la généalogie de cette série qui lui emprunte son format horizontal et adopte son attitude, elle reste toutefois assez peu examinée pour elle-même<sup>3</sup>.
- 4 La position des nus féminins couchés du XVI<sup>e</sup> siècle - de Giorgione et Titien précisément - a beaucoup éveillé l'intérêt, à travers sa référence à la Vénus pudique ou la nymphe endormie antiques notamment. Il n'a toutefois pas été souligné qu'il s'agit d'une attitude particulière. Parmi les personnages allongés, elle se distingue de celle du mort - sur le dos, par exemple, ou de certains dormeurs. En outre, elle se compose d'une structure fixe paradoxale, très visible dans les *forzieri*, camouflée par la suite : le corps est étendu sur le côté, en appui sur un coude, dans une attitude combinant la stature assise (le buste relevé) et la position allongée des membres inférieurs. Le mouvement du second bras et des jambes constitue une légère variable. Toute dévolue qu'elle soit au repos, cette pose dénote une tension résultant du poids du torse supporté par un seul bras. Du fond des coffres nuptiaux aux tableaux de nus isolés établis comme genre à part entière, cette position semble associée de manière constante au nu couché.
- 5 La récurrence d'une position si spécifique dans la représentation du nu couché invite à s'interroger sur le choix d'une telle association. C'est le « *problème artistique* » dont je voudrais tenter ici de « (re)construire » l'histoire selon les (mots et) outils méthodologiques de Daniel Arasse, c'est-à-dire la « rencontre entre une question touchant la théorie de l'art » (comment émerge le nu couché ?) « et l'histoire des œuvres » (quelles sont les principales variations de la position à demi couchée de l'Antiquité à la Renaissance ?). Un deuxième élément capital pour lui est l'attention portée à l'observation de la « mise en œuvre », la formulation plastique de l'œuvre elle-même puisque « les œuvres sont les documents propres de leur travail »<sup>4</sup>. Une bonne part de sa méthodologie est également basée sur la transparence de la démarche, menant pas à pas son lecteur ou son auditeur à franchir avec lui chaque étape, clairement nommée, aux enjeux ouvertement énoncés, dans un effet visant davantage à donner de la distance qu'à être pédagogique.
- 6 J'aimerais utiliser une armature du parcours de la pensée peut-être moins explicite et emprunter la méthodologie que Daniel Arasse emploie dans *l'Annonciation italienne* par exemple, à travers l'étude d'une Forme au sens où Pierre Francastel l'entendait<sup>5</sup>.
- 7 Il s'agit ainsi d'analyser la structure de la position à demi couchée en tant que Forme et d'opérer une sorte de plan rapproché de l'attitude des figures de *forzieri*, point d'articulation entre son origine et ses emplois postérieurs. L'enquête portera sur ses conditions d'apparition dans les *forzieri*, son lieu, ainsi que la manière dont ses sources sont perçues, interprétées et adaptées au *Quattrocento*. Cette enquête poursuit dans une voie différente les travaux de Daniel Arasse sur la Vénus allongée.
- 8 Elle le poursuit notamment dans la mesure où l'analyse du lieu dans lequel sont peints les personnages des *forzieri* suppose de s'interroger sur le dispositif du coffre lui-même. Daniel Arasse s'est intéressé au dispositif du tableau où entrait en ligne de compte le

coffre puisqu'il base son interprétation de la *Vénus d'Urbino* sur le lieu où est peint le nu dans le *cassone*. Il est plutôt ici question de se pencher sur le coffre lui-même afin de l'appréhender globalement.

- 9 Cette analyse mènera d'ailleurs à réaliser qu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, le dispositif des *forzieri* travaille aussi d'autres objets dans un contexte différent - qui n'est toutefois pas sans lien avec les coffres. Ce dispositif constitue peut-être une autre Forme. Il s'agit donc d'examiner comment la Forme de la position à demi couchée (sa structure) s'insère dans une autre Forme spécifique (le dispositif des *cassoni*) et de voir comment chacune de ces Formes investit de fonctions et de sens neufs les formes qu'elle engendre, en les « informant », pour paraphraser Daniel Arasse<sup>6</sup>.
- 10 La difficulté majeure à laquelle se heurte cette investigation est que les huit figures que nous connaissons, jadis situées dans des couvercles de *cassoni*, ne sont plus dans leur coffre d'origine et ont subi de nombreux repeints. Si cette lacune entrave un approfondissement de l'étude, elle n'empêche cependant pas d'observer ces personnages, ni de s'interroger sur leur identité.

## Les figures couchées dans les couvercles de *forzieri* qui nous sont parvenues

Fig.2.

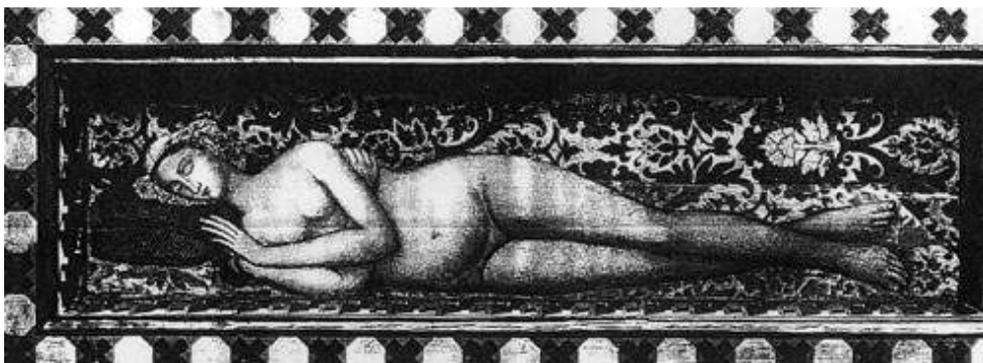


Revers de couvercle de forziere avec Pâris, bois peint, 58 x 177 cm, Florence, Museo della Fondazione Horne.

<http://www.zoomedia.it/MuseoHorne/Welcome.html>

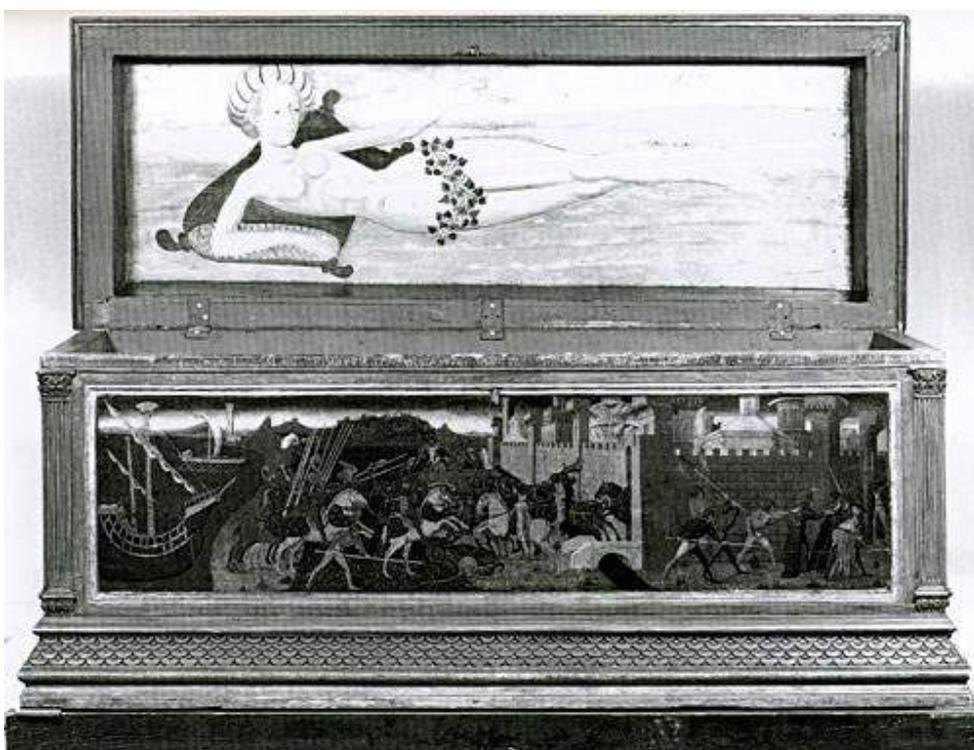
- 11 Quatre figures de chaque sexe sont arrivées jusqu'à nous. Chacune est allongée sur le côté, presque entièrement de face à part la tête. L'ondulation de la silhouette est accentuée par l'inflexion du torse plus ou moins prononcée. Les jambes se superposent pour finalement se croiser au niveau des chevilles ou des genoux, sauf pour le seul homme étendu dans la nature, vêtu et nommé Pâris par une inscription dont on ne sait si elle est authentique (panneau isolé de la Casa Horn à Florence) : il s'appuie sur la jambe de derrière fléchie (fig. 2).

Fig.3.



Revers de couvercle de coffre, École florentine, seconde moitié du XVe s., bois peint, Victoria and Albert Museum de Londres.  
<http://www.vam.ac.uk>

Fig.4.



Forziere ouvert, École florentine, seconde moitié du XVe s., bois peint, (revers de couvercle 52,8 x 170,5 cm), New Haven, Yale University Art Galle.  
<http://www.artgallery.yale.edu>

- 12 Au-delà de la récurrence de la structure de la position, toute figure adopte un type qui lui est propre. La direction des corps est l'une des premières variables. Il ne semble pas exister de règle absolue en fonction du sexe dans ce domaine car six des huit personnages ont la tête dirigée vers la gauche du spectateur : tous les hommes et deux femmes (la dormeuse de Londres (fig. 3)<sup>7</sup> et la *Femme nue* de Yale (fig. 4))<sup>8</sup>.

Fig.5.



Paire de forzieri attribués à Giovanni di Ser Giovanni (Lo Scheggia), bois peint, Statens Museum for Kunst à Copenhague.  
<http://www.smk.dk>

Fig.6.



Revers de couvercles des forzieri aujourd'hui perdus, attribués à Apollonio di Giovanni, bois peint, ex Collection du comte de Crawford à Londres.

Fig.7.



Revers de couvercle attribué à Giovanni di Ser Giovanni (Lo Scheggia), bois peint, 58 x 190 cm, dépôt du Louvre au Musée du Petit Palais d'Avignon.  
<http://www.mairie-avignon.fr/fr/culture/musees/petipal.php>

- 13 D'autre part, toutes les femmes sont nues, soit en train de dormir (celle de Londres et l'épouse du couple de Copenhague (fig. 5)<sup>9</sup>), soit pensive (la compagne du couple donné à Apollonio di Giovanni (fig. 6)<sup>10</sup>), ou même plus vivement animée (celle de Yale). Les

hommes sont soit habillés avec une gestuelle active (*Pâris* et l'époux de l'ex-collection Crawford (fig. 6), soit dévêtus et absorbés dans une attitude réflexive (le partenaire de Copenhague (fig. 5) et l'*Homme nu* d'Avignon (fig. 7)<sup>11</sup>). L'alliance masculine du vêtement au mouvement et celle de la nudité à la méditation sont certainement significatives, mais leur sens pose question.

- 14 Les deux hommes habillés (fig. 2 et 6) portent des chausses bipartites et un pourpoint uni ou à motif végétal. La nudité s'exprime aussi dans des modalités diverses. Les deux dormeuses (fig. 3 et 5) sont les seules figures au pubis dévoilé (leurs bras se croisent sur la poitrine de manière différente). En revanche, une guirlande de feuillage couvre le sexe de l'homme d'Avignon et de la femme de Yale, tandis que le rêveur de Copenhague est doté de l'équivalent d'un slip. Enfin, un léger voile sinue autour du corps de l'épouse de l'ex-collection Crawford, préservant au passage sa pudeur.
- 15 Sur l'ensemble, autant de personnages ont une attitude repliée qu'une gestuelle active. Les hommes se classent davantage dans cette dernière catégorie. Ils font des gestes plus amples que les femmes, notamment pour le couple peint par Apollonio di Giovanni où l'épouse semble réservée (les yeux baissés) mais mobile par son index pointé. Les partenaires de Copenhague suivent également ce principe propre à la mentalité de l'époque, bien qu'ils soient tous deux recueillis de manière solitaire et réflexive : le mari est pensif alors que sa compagne dort.
- 16 La femme de Yale se pose en exception notable car elle adopte une attitude quasi virile : orientée dans le même sens que tous les hommes, elle esquisse le geste des plus actifs d'entre eux : le bras tendu en direction des pieds, suivi du regard. Ce geste déictique pourrait suggérer la présentation du conjoint s'il se trouvait en face. Le partenaire de l'ex-collection Crawford lève son avant-bras accoudé peut-être d'ailleurs en signe d'accueil. L'époux d'Avignon, seul homme entièrement nu, constitue un autre hapax. Il songe les yeux ouverts, la joue en appui sur la main dans une attitude mélancolique. L'absorbement<sup>12</sup> de certaines de ces figures dans une occupation solitaire pose question dans ce contexte matrimonial. L'accent semble mis sur la méditation que doit mener le chef de famille et l'état passif requis pour sa femme.
- 17 Les deux couples laissent supposer que les personnages étaient créés en duos, à l'instar des *cassoni* qui les recélaient. Le nom du Troyen incite à penser qu'ils ont été conçus comme des figures mythologiques<sup>13</sup>. Ils auraient pu composer des tandems célèbres et idéaux issus des légendes gréco-romaines et peut-être de la littérature moderne vu que ces sources servent aux narrations des faces externes des coffres. Toutefois, leur identité n'est pas lisiblement signifiée par des actions ou des attributs. Les personnages des couvercles ne sont pas non plus des portraits d'époux puisque leurs traits sont peu singularisés. Ils semblent plutôt constituer des types génériques de couples étant donné la fonction matrimoniale des *forzieri*. Cependant, les termes d'époux ou de couples sont peut-être impropres car les deux figures n'appartiennent pas forcément au même registre symbolique<sup>14</sup>. Edgar Wind a vu dans l'association des partenaires de l'ex-collection Crawford une épiphanie de Vénus où la déesse apparaîtrait nue à un homme, vêtu<sup>15</sup>.
- 18 Dans tous les cas, la figure peinte dans le couvercle est dérobée au regard quand le coffre est fermé. Elle surgit d'un mouvement à quatre-vingt-dix degrés de son support. Elle a des volumes modelés avec douceur et paraît insaisissable. Un coussin ou la position d'un membre devant l'autre permet toutefois d'accentuer la profondeur en offrant un échelonnement des parties du corps. Le personnage loge dans un espace

feint qui simule l'aménagement de l'intérieur même du couvercle. Bien que la présence du corps peint suggère un habitacle tridimensionnel susceptible de l'abriter, il n'est pas un panneau dont l'espace n'hésite pas entre planéité et illusion de profondeur.

- 19 Ces variations ludiques de l'espace entourant chaque personnage diminuent ou accentuent la distance le séparant du spectateur. Ainsi se module l'accessibilité au corps peint qui intensifie son effet érotique. La proximité suggère la possibilité d'un contact avec ce corps, tandis que l'éloignement, en le soustrayant à cette éventualité, attise à son tour le désir. Cette forme d'érotisation fait écho au jeu de dévoilement et dissimulation engendré par l'emplacement de la figure dans le couvercle.
- 20 Ces remarques sur l'espace peint invitent à s'interroger sur le lieu assigné à ce panneau au sein du *forziere* et, plus globalement, sur le dispositif du coffre. On s'en tiendra ici à envisager le coffre dans une certaine abstraction et, pour clarifier le propos, plutôt au singulier, bien qu'il soit conçu par paire.

## Dispositif du coffre et situation de la figure étendue

- 21 L'ouverture du coffre met au jour une différence d'échelle frappante entre la figuration du front du meuble et celle de l'intérieur du couvercle. Le panneau antérieur présente des scènes d'un point de vue éloigné où les personnages sont peints en pied. À l'époque où la figure allongée apparaît au revers du couvercle, dans la seconde moitié du *Quattrocento*, la décoration externe des *forzieri* est narrative et/ou allégorique. Le personnage du couvercle, en revanche, presque de taille réelle, occupe à lui seul la quasi-totalité du lieu qui lui est imparti, saisi dans un cadrage serré. Le point de vue théorique de son observateur est rapproché.
- 22 Cette différence d'échelle entre les panneaux est d'autant plus marquante que, depuis quelques années, l'invention de la perspective centrale a fixé un ordre particulier à l'agencement des proportions en plans, les tailles diminuant avec l'éloignement. La configuration du *forziere* opère donc une inversion des distances en fonction des plans. Le panneau antérieur, qui équivaldrait à un premier plan vu sa position, présente paradoxalement un point de vue plus éloigné que le panneau du couvercle relevé situé derrière lui.
- 23 Les plans que sont ces deux panneaux constituent deux espaces contigus qui ne sont pas continus, autre point commun avec la *Vénus d'Urbino* dans l'interprétation qu'en offre Daniel Arasse<sup>16</sup>. De même que dans le tableau, ces plans sont reliés par une « dialectique précise qui attribue à chaque zone des valeurs opposées et complémentaires » : l'espace du repos (où domine l'horizontale) et celui de l'action (ponctué de verticales)<sup>17</sup>. Toutefois, les deux plans sont surtout reliés ici par le corps même du coffre. La partie contenante de la cuve, qui propose un *vide*, est un champ qui sépare les panneaux en même temps qu'il les articule en profondeur comme en hauteur.
- 24 En dressant le couvercle, la personne qui ouvre le coffre fait chavirer la figure pour la découvrir dans un mouvement qui l'éloigne de son corps. À la sensation de son support matériel, elle perçoit d'abord le personnage peint comme bidimensionnel, puis l'illusion visuelle est susceptible de commencer quand seul le regard intervient. Cette expérience a surtout été vécue par les serviteurs qui manipulaient les coffres plus souvent que leurs maîtres. Sans contact avec le panneau, ces derniers étaient

certainement dans les meilleures conditions pour contempler les corps de peinture et croire peut-être quelques instants à la réalité de leur chair. Ces constats soulignent la difficulté de définir le spectateur de ces figures. L'observateur auquel s'adresse l'image n'est pas la personne qui a un accès utilitaire et fréquent au coffre. En outre, parmi les destinataires de la représentation, il faut distinguer le couple et la femme, qui a davantage le loisir de l'examiner<sup>18</sup>.

- 25 Alors que le point de vue lointain du panneau antérieur maintient une certaine distance avec la figuration et peut-être même le coffre, celui du personnage instaure une proximité en contradiction avec sa situation. Ce renversement des échelles réalise un effet de va-et-vient visuel entre les panneaux troublant les repères spatiaux habituels. Même si le point de vue éloigné appelle aussi une vision rapprochée, la figure, placée derrière le vide du coffre, n'est pas proportionnelle à la taille de ce vide, exagérément agrandie. Ainsi, l'ambiguïté des distances qui ressort du dispositif du coffre et de l'espace de la figure dans le couvercle a une conséquence précise. Elle met particulièrement en évidence le corps alangui et fait croire à la possibilité fugace de le toucher. Ces jeux spatiaux qui érotisent la figure n'en contrastent pas moins avec son attitude réflexive. L'insistance sur le corps invite à porter l'attention sur la structure de sa position à demi couchée. Si cette dernière émerge à la Renaissance dans les *forzieri*, elle n'a pas été inventée à cette époque.

## Antécédents de la position à demi couchée : du banqueteur aux figures liées à l'eau

- 26 La position à demi allongée trouve son origine bien plus loin dans le temps. Attestée en Assyrie au milieu du VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, c'est l'attitude du banqueteur au sein du motif du banquet couché<sup>19</sup>. Elle affecte des personnages masculins (d'abord vêtus, nus ensuite), puis se transmet à la gent féminine. Rapidement, sa structure fixe (le buste relevé en appui sur un coude, les jambes étendues) se diffuse dans tout le Proche-Orient et gagne le monde grec au tournant du VII<sup>e</sup> et du VI<sup>e</sup> siècles<sup>20</sup>. De là, elle apparaît en Etrurie dès le second quart du VI<sup>e</sup> siècle ou même un peu avant<sup>21</sup>. Elle arrive ensuite dans le monde romain pour y demeurer jusqu'à la fin de l'Empire. À chaque étape, elle s'adapte aux aspirations des cultures qui l'empruntent en véhiculant des fonctions et des significations variables, s'appliquant à des matériaux et objets multiples, pour finalement sortir du contexte du festin. Cette structure de la position qui n'est plus seulement celle du banqueteur constitue un nouveau motif qui s'ouvre à d'autres environnements.
- 27 Alors que l'orientation du protagoniste du motif du banquet demeurait invariable pour libérer la main droite en vue du repas (la tête de ce côté et les pieds à gauche)<sup>22</sup>, celle du motif de la position à demi couchée est interchangeable. Il serait intéressant d'analyser les modalités d'autonomisation de cette position, mais ce n'est pas notre propos. Ce qui le concerne en revanche est l'association de cette attitude à la nudité.

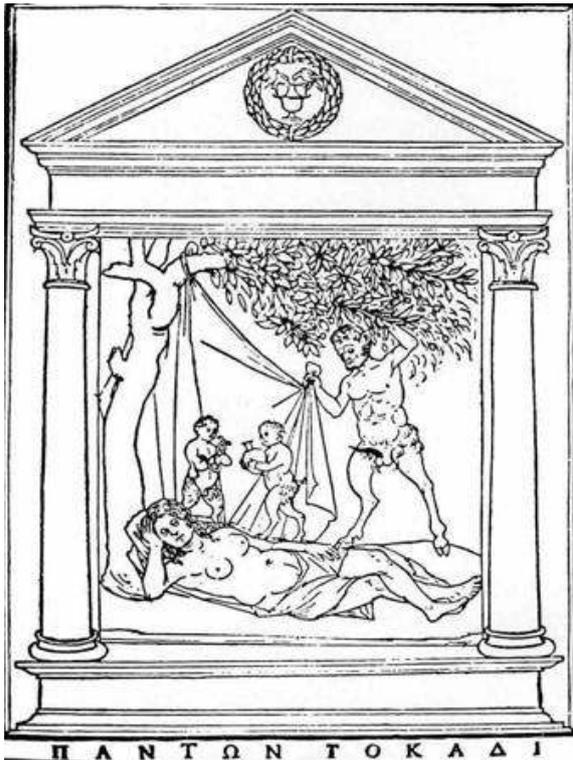
Fig.8.



Dessin attribué à Enea Vico représentant le Tibre d'après une sculpture gréco-romaine colossale conservée maintenant au Louvre, New York, Pierpont Morgan Library.  
<http://www.morganlibrary.org>

- 28 Des descriptions textuelles et des croquis témoignent de la connaissance de sculptures antiques reposant dans la position à demi couchée qui ont pu « inspirer » les peintres de coffres au moins dès le *Quattrocento*. Plusieurs statues de dieux fleuves (fig. 8) comme les deux colosses romains du II<sup>e</sup> siècle de notre ère, le *Tibre* et le *Nil*, sont visibles au Quirinal depuis le Moyen Âge. De même, la présence de *Marforio* est documentée au Forum à partir de 800<sup>23</sup>. Le pendant féminin en quelque sorte de ces divinités fluviales, la nymphe des sources, gît dans cette attitude, notamment sur un sarcophage illustrant l'histoire de *Diane et Endymion* dont plusieurs exemplaires sont connus depuis le XI<sup>e</sup> siècle en Toscane et à Rome<sup>24</sup> où le berger sommeille dans une pose qui en dérive. Une nymphe endormie en ronde-bosse figure également dans la collection Galli sans doute dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. Cette position anime aussi par extension d'autres personnages aquatiques ou endormis sur des monnaies ou des sarcophages conservés dans des lieux publics comme les églises - où ils peuvent servir de tombeaux - et dans des collections privées. Enfin, Hercule dans cette attitude est connu à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Ce thème antique moins courant fait peut-être référence au repos du héros après ses travaux ou à un banquet, éventuellement dans l'au-delà, ivre<sup>26</sup>, ou s'éveillant d'un rêve<sup>27</sup>.

Fig.9.

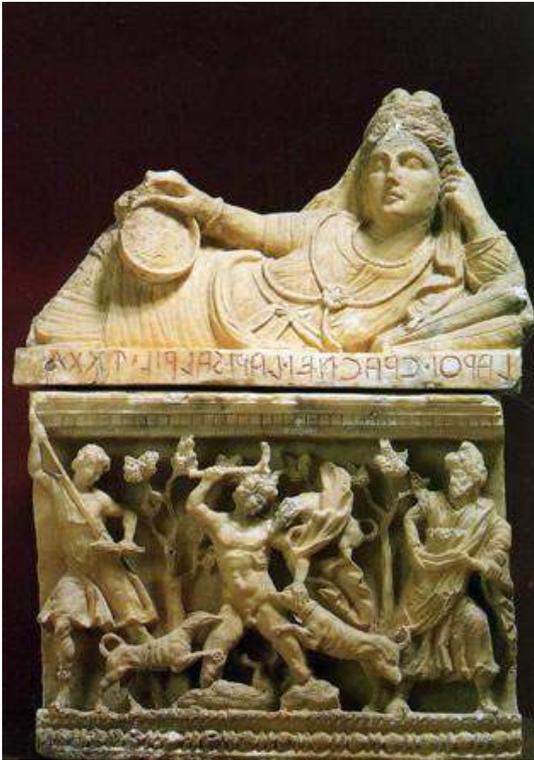


Anonyme vénitien, gravure sur bois illustrant l'*Hypnerotomachia Poliphili* attribué à Francesco Colonna, 1499.

- 29 Singulièrement, les textes décrivant la position à demi couchée nient son étrangeté et la tension qui en résulte. L'appui du flanc ou du coude est souvent noté, surtout s'il pèse sur un objet. Or, cette pose, aussi peu confortable qu'elle puisse paraître, semble dénoter à la Renaissance une certaine aisance. L'*Hypnerotomachia Poliphili* attribué à Francesco Colonna évoque une fontaine en forme de nymphe endormie (fig. 9). Il est intéressant que pour illustrer le « *dormendo giacea commodamente* » du texte, la gravure mette en scène la dormeuse dans cette attitude<sup>28</sup>.
- 30 D'autre part, les commentaires qui accompagnent la description de dieux-fleuves à demi couchés mettent couramment l'accent sur la fertilité indiquée par les cornes d'abondance<sup>29</sup> ou une couronne de fruits et de fleurs<sup>30</sup>
- 31 Plus globalement, si les nymphes, les fleuves et l'Océan sont liés à la fertilité, c'est que l'eau est jugée principe de toute vie : « (...) *l'universal potere anco dell'acqua, la qual voleva Talete Milesio che fosse stata principio di tutte le cose* »<sup>31</sup>.
- 32 Etant donné que les fleuves et nymphes sont associés à l'abondance et à la fécondité<sup>32</sup>, il se peut que la citation de leur attitude dans le contexte nuptial des *forzieri* fasse valoir l'espoir de descendance engendré par la nouvelle union. La position à demi couchée pourrait y revêtir une fonction propitiatoire.
- 33 Ainsi, après avoir quitté le contexte du banquet où elle paraît signe de pouvoir<sup>33</sup>, la position à demi couchée semble avoir acquis un sens lié à la fécondité avec les figures aquatiques hellénistiques, sens qui pourrait avoir été repris à la Renaissance dans les coffres matrimoniaux. Mais cette position a également animé des figures sur les monuments funéraires étrusques qui ne sont pas sans rapport avec les *forzieri*.

## Autres antécédents de la position à demi couchée : les monuments funéraires étrusques

Fig.10.



Urne cinénaire étrusque en alabâtre avec la représentation de la Mort d'Actéon, II<sup>e</sup> s. av. J.-C., Volterra, Museo Guarnacci.  
<http://www.comune.volterra.pi.it/museiit/metru.html>

- 34 Chez les Étrusques, la position du banqueteur couché orne des parois peintes de tombes monumentales. Elle anime surtout la représentation en ronde-bosse du corps du défunt sur le couvercle de sarcophages et d'urnes cinéraires (d'abord sous forme de couples grandeur nature modelés sur les premiers, puis individuellement sur les deux types de monuments, (fig. 10))<sup>34</sup>. D'ailleurs, le dispositif des urnes hellénistiques du nord de l'Étrurie<sup>35</sup> est très proche de celui des *forzieri* ouverts.
- 35 La comparaison peut sembler forcée puisqu'il s'agit d'un côté de sculpture funéraire et de l'autre de panneaux peints à deux dimensions de mobilier nuptial<sup>36</sup>. Cependant, le format, la structure et même parfois la silhouette du coffre imitant un sarcophage autorisent la confrontation formelle. Surtout, les deux types d'objets sont constitués d'un registre supérieur où une figure de grande taille est allongée dans la position dérivée de celle du banqueteur tandis que des scènes narratives au point de vue éloigné se développent au registre inférieur.
- 36 Il arrive que la thématique des histoires représentées sur la cuve soit commune aux deux types d'objets. Cet emploi commun à la culture étrusque et à celle de la Renaissance florentine comporte cependant des valeurs propres à chacune d'elles.

- 37 La figure du registre supérieur est étendue frontalement sur le flanc sur les deux types d'objets. Les personnages étrusques sont vêtus et parés de tous leurs atours pour franchir le seuil de la mort avec ostentation. En revanche, la mise plus sobre et plus intime des figures des *forzieri* sied à leur emplacement caché dans le coffre et la chambre impénétrable : la gent féminine se caractérise par sa nudité (chez les Étrusques au contraire, elle est systématiquement habillée). Les hommes sont vêtus ou du moins ont le sexe caché, tandis qu'ils ont parfois le torse découvert sur les monuments étrusques<sup>37</sup>. Dans cet art, l'appui du coude est amorti par le coussin qu'on ne trouve qu'occasionnellement sur les *forzieri*.
- 38 Malgré ces différences, la structure générale de l'urne et du coffre demeurent très proches par le choix des échelles en fonction des registres et la position couchée du personnage. Cette comparaison purement visuelle peut toutefois se trouver enrichie par un texte postérieur aux *forzieri* florentins. Giorgio Vasari, en retraçant l'activité de Dello Delli en qui il reconnaît un maître de la peinture des petites figures, aborde la décoration des *cassoni* qu'il affirme être « *a uso di sepoltura* »<sup>38</sup>. Littéralement, cette étrange formule semble indiquer un usage de sépulture, mais il est probable qu'elle se réfère à la forme des *forzieri*. La traduction française de l'équipe d'André Chastel a opté pour « ressemblant à des cercueils »<sup>39</sup>. De nombreux coffres de la Renaissance imitent en effet l'allure des tombeaux antiques, mais plutôt romains qu'étrusques. Créations hybrides librement inspirées de l'Antiquité, les *forzieri* ont pu combiner, fermés, la silhouette des sarcophages romains et, ouverts, le dispositif hérité des Étrusques<sup>40</sup>.
- 39 La parenté du dispositif des *forzieri* ouverts et des monuments funéraires étrusques conduit à se demander si les artistes et commanditaires du XV<sup>e</sup> siècle n'ont pas simplement voulu donner une tonalité antique aux coffres ou s'ils ont cherché à imiter en particulier les monuments étrusques<sup>41</sup>.
- 40 Il n'est pas aisé de savoir si ces derniers étaient connus car les inventaires de collections d'amateurs d'antiques signalent peu de sculptures avec précision. En revanche, c'est dans des documents relatifs à la sauvegarde des biens patrimoniaux que se trouvent quelques informations sur la découverte de sarcophages étrusques. Ainsi, dans ses *Antiquitates*, le Dominicain Annio de Viterbe relate la mise au jour à la fin de l'année 1493 dans sa région de quatre pièces avec des figures sculptées sur leur couvercle « *sepulchra cum stautis* »<sup>42</sup>. L'annonce de cette trouvaille tient une place importante dans des ouvrages défendant la langue toscane. En effet, pour asseoir les fondements de la noblesse et de l'ancienneté de cette langue, l'argument de l'origine étrusque de la culture toscane a été brandi par plus d'un érudit<sup>43</sup>.
- 41 D'autre part, toutes les figures alanguies des *cassoni* sont attribuées à des artistes florentins. Or les principaux foyers de production des urnes cinéraires sont situés à un peu plus d'une centaine de kilomètres de la cité de Dante pour les plus éloignés. Et la ville étrusque la plus proche est Fiesole, à peine distante de quelques kilomètres.
- 42 En admettant que les peintres de *cassoni* aient eu connaissance du mobilier funéraire étrusque au dispositif si semblable, la prudence reste pourtant de rigueur. Si les deux registres superposés sont comparables, il n'en demeure pas moins une différence évidente. Le corps étendu sur les monuments funéraires est placé à l'extérieur du couvercle, visible grâce à la fermeture de celui-ci, tandis qu'à l'opposé, le personnage des *forzieri* se situe sous le couvercle et ne se dévoile qu'à l'ouverture du coffre. Le défunt constitue le volume du couvercle sculpté, alors que l'époux se fond dans l'épaisseur minime de la couche picturale, elle-même cachée à l'intérieur du coffre.

L'extériorité du lieu du défunt et l'intimité de celui de l'époux ne sont pas seulement liées à des questions de matériaux et de morphologie des objets auxquels elles se rapportent. Elles sont intrinsèquement unies à la fonction des deux objets.

- 43 Dans le premier cas, la figure étendue est le gisant d'un tombeau. Elle constitue la *prothésis* du corps du mort, une représentation d'apparat qui se doit d'être visible. En même temps, ce n'est pas réellement l'exposition du corps sans vie puisqu'il est souvent en pleine action ou paraît plongé doucement dans le sommeil. Dans le contexte funéraire, sa position conjuguant repos et animation a une fonction d'euphémisme afin d'adoucir la violence de la disparition d'un être cher. Elle permet d'exprimer l'inactivité en niant l'inertie de la mort<sup>44</sup>. Le regard qui fixe droit devant soi le spectateur souligne la présence physique du défunt. Le motif du corps à demi couché tend à se distinguer de l'attitude des mourants, si bien qu'il pourrait faire référence au repos.
- 44 En ce qui concerne l'époux d'un coffre nuptial, les données divergent. Le fait qu'il soit vêtu sobrement ou le plus souvent dans son plus simple appareil dénote une représentation du corps dépourvue d'ostentation. Cette intimité est soulignée par l'absorbement des personnages méditatifs, plongés dans le sommeil, ou en train de présenter leur conjoint dans un échange avec lui où rien n'interfère. D'ailleurs, aucun coup d'œil ne sollicite l'observateur. L'intériorité qu'indique l'attitude de la figure fait écho au lieu dans lequel elle se trouve<sup>45</sup>. Son emplacement caché incarne concrètement l'intimité des époux réels. Il érotise aussi le corps peint par son jeu de dissimulation et dévoilement en renforçant l'aspect insaisissable que son fond suscite. En outre, la pose à demi couchée teinte la représentation d'une sensualité où le corps détendu reste actif, accentuée par la nudité, mais aussi relativisée par les gestes pudiques et les activités repliées sur soi du protagoniste.
- 45 En supposant donc que les artistes de la Renaissance aient cherché à transposer le dispositif des monuments étrusques sur les *forzieri*, comment expliquer le glissement du personnage de l'extérieur du couvercle à l'intérieur ? Comment se serait opéré le passage de l'ostentation du corps de la fonction funéraire au jeu de sa dissimulation et de son dévoilement dans un contexte matrimonial ?
- 46 Il est concevable que la parenté structurelle des urnes et des coffres ait appelé des associations formelles imaginaires, guidées par l'intérêt croissant pour les *anticaglie* depuis le *Trecento*. Il se peut que la volonté d'imiter les maîtres anciens ait favorisé l'introduction d'une figure allongée dans le couvercle des *cassoni* et la comparaison des coffres avec les sarcophages que l'on connaissait. Mais cette interprétation n'est pas suffisante. Elle n'explique pas comment l'envie serait venue soudainement aux artistes et à leurs commanditaires d'utiliser le dispositif étrusque des monuments funéraires.
- 47 On peut aussi analyser le « chemin inverse » de cette démarche par l'examen des termes dans lesquels Annio de Viterbe identifie les défunts des sarcophages récemment découverts<sup>46</sup>. Il interprète les statues comme celles du couple de Cybèle et de Iasion, Electre la mère de celui-ci et Harmonie. La description des femmes souligne un lien avec leur état d'épouse, voire un rapport avec le mariage (comme le suggère la mention de « *tazze nuzziali* »). Le choix de leur identité n'est d'ailleurs pas sans relation avec la fertilité et l'union. Cybèle est la déesse de la fécondité et Harmonie peut évoquer le thème créé par Lucrèce et cher à certaines *spalliere* : la *discordia concors*, l'attraction des contraires d'où naît l'harmonie, qui permet à l'amour de modérer les ardeurs belliqueuses de Mars<sup>47</sup>. Quant à la présentation de Iasion comme homme victorieux en

tenue d'apparat, elle se réfère à un idéal masculin de bravoure, vertu glorifiée notamment à l'extérieur des coffres. Ces personnages ne font pas écho à des thèmes courants des faces externes des *forzieri* ou des *spalliere*, mais ils évoquent davantage un contexte matrimonial que funéraire.

- 48 L'interprétation du religieux est conforme aux mentalités de son époque qui construisent l'identité des individus selon leur sexe et condition sociale. De même, la représentation des figures couchées des *cassoni* reflète cette mentalité puisqu'elles adoptent une attitude fortement connotée en fonction de leur sexe. Il est notable que le regard que pose Annio de Viterbe sur les sarcophages étrusques associe les contextes funéraire et nuptial à travers la définition de l'identité des statues.
- 49 Quel que soit le biais par lequel la position à demi étendue a été introduite dans les *cassoni*, la plupart des hypothèses concernant le choix de cette attitude semblent mettre en valeur la fertilité. Dans l'imaginaire de la Renaissance italienne, la position à demi couchée porterait donc une signification de position féconde et fertilisante qui siérait aux coffres nuptiaux. Le fait que ce sens ait transité par des sculptures de tombeaux grecs, romains et étrusques est susceptible de se comprendre dans la perspective antique et chrétienne du renouveau après la mort et du cycle de la vie où le mariage joue un rôle clef.
- 50 Si les monuments funéraires étrusques n'étaient pas forcément connus des peintres de *forzieri*, on peut supposer que les sarcophages grecs et romains ou les statues de divinités aquatiques ont constitué un modèle potentiel pour eux. Les figures à demi couchées des reliefs ont pu monter de la cuve de la tombe pour s'épanouir à grande échelle dans le couvercle du coffre tandis que celles en ronde-bosse ont juste pu y être citées. Il est plus probable que, même si la sculpture gréco-romaine a sans doute fait connaître la position et directement diffusé son lien à la fécondité, le dispositif des tombeaux étrusques a certainement proposé une manière de la mettre en scène, tout en intensifiant ce lien. Ce dispositif semble gagner ensuite un nouveau type de fontaines qui reste lié d'une certaine manière aux coffres et à la fertilité.

## **Perpétuation de la position à demi couchée dans le dispositif des fontaines avec une nymphe assoupie**

Fig.11.



Fontaine avec « Cléopâtre mourant » ou Ariane endormie, dessin de Francisco de Hollanda, carnet conservé à l'Escorial, fol. 8 v.  
<http://www.patrimoniacionacional.es/escorial/escorial.htm>

- 51 Une forme de fontaines qui se répand dès le milieu des années 1510<sup>48</sup> rappelle le dispositif des *forzieri* et des monuments étrusques. Elle présente au registre supérieur une femme alanguie en ronde-bosse, à moitié couchée, surmontant la cuve d'un sarcophage. Le prototype de cette série, ou du moins l'un des premiers exemplaires, passait alors pour être une *Cléopâtre mourant* mais il s'agit en fait d'*Ariane assoupie* délaissée par Thésée (fig. 11)<sup>49</sup>. À l'origine totalement indépendante de son support, elle a été acquise par le pape Jules II qui l'a placée au Belvédère début 1512 selon le dispositif décrit<sup>50</sup>. Il est même probable qu'elle ait été vendue ainsi présentée. Si l'emploi de cuves de sarcophages antiques en guise de bassins de fontaine n'est alors pas rare, l'ajout de la dormeuse est exceptionnel.
- 52 Cette association de sculptures semble avoir été travaillée par le dispositif du mobilier funéraire étrusque et des *cassoni*. La superposition des deux pièces rappelle fortement les urnes ou sarcophages bien que la figure ne tienne pas lieu de couvercle, en retrait de la cuve et placée plus haut à en croire des croquis de l'époque<sup>51</sup>. La fontaine conjugue ainsi la nature sculptée des monuments étrusques avec la disposition du corps par rapport à la cuve des *forzieri*.
- 53 Le choix de voir la reine égyptienne en train de rendre l'âme est significatif. Le lien à la mort<sup>52</sup> paraît moins faire écho aux monuments funéraires étrusques qui présentent les défunts vivants qu'exalter l'intégrité et la fidélité de l'héroïne. Elle préfère perdre la vie avec son amant plutôt que de choir aux mains ennemies, si bien que sa vertu est devenue un thème favori du mobilier matrimonial. La position de « Cléopâtre » (assez

relevée toutefois) et son utilisation invitent à la rapprocher d'une nymphe de source assoupie.

- 54 Les dormeuses des fontaines postérieures utilisant le dispositif sont d'ailleurs des nymphes. Ces créatures incarnent en soi la fertilité, mais, près d'un bassin, elles tendent à signifier la fécondité intellectuelle. L'eau est en effet tenue pour fécondante, mais aussi inspirante<sup>53</sup>. C'est pourquoi l'assimilation des Muses aux nymphes incite à multiplier ce type de fontaines dans les jardins des académies littéraires jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>54</sup>. Cette imprégnation va jusque dans le vocabulaire où les métaphores sexuelles et liées à la procréation qualifient la création artistique<sup>55</sup>. Le sommeil est lui aussi propice à ensemenner les esprits<sup>56</sup>, souvent engendré par le murmure de l'eau<sup>57</sup>. Cet état fait perdre pour un temps les facultés intellectuelles et l'activité sensorielle. Il rend donc particulièrement disponible aux plaisirs charnels<sup>58</sup> ou à l'inspiration qui mène à l'union avec le divin dans la pensée néoplatonicienne<sup>59</sup>.
- 55 Ainsi, la « Cléopâtre », faisant partie du programme politique du jardin de Jules II<sup>60</sup>, n'a été qu'un maillon de la chaîne entre le dispositif des tombes étrusques et des *forzieri* d'un côté, et de l'autre, les fontaines avec une nymphe qui transforment la fertilité physique en fécondité intellectuelle.
- 56 La figure de la nymphe endormie qui surmonte ces fontaines transmet à ceux qu'elle inspire certaines de ses caractéristiques, comme l'assoupissement. Le paradoxe de son attitude à demi couchée trouve peut-être ici une once d'interprétation, valable uniquement pour ces nymphes de fontaines. L'état de passivité nécessaire à recevoir l'inspiration, suivi de l'activité propre à la création, s'y trouvent peut-être conciliés dans le corps du créateur inspiré<sup>61</sup>. Il se peut même que la nymphe nue endormie incarne ce qu'elle suscite. Sa représentation pourrait signifier l'inspiration et le produit de l'acte créatif<sup>62</sup>. En va-t-il de même pour les deux femmes endormies des couvercles de *forzieri* ? Et leurs semblables pensifs sont-ils habités par de hautes préoccupations, sinon inspirés, tout particulièrement celui qui a un geste mélancolique ? Cependant, leur attitude reste énigmatique d'autant que leur contexte est éloigné de la création artistique.
- 57 Si l'attitude réflexive des personnages étendus dans les *cassoni* continue de poser problème, leur position peut être comparée à celle d'allégories contemporaines de la *Quiès*, le repos<sup>63</sup>. Cette figure, qui dénoterait le renoncement à l'agressivité érotique (Vénus désarmée), pourrait, dans les coffres nuptiaux, inviter à la modération des plaisirs de la chair, limités à la procréation. Toutefois, cette même position alanguie et active n'en demeure pas moins sensuelle.

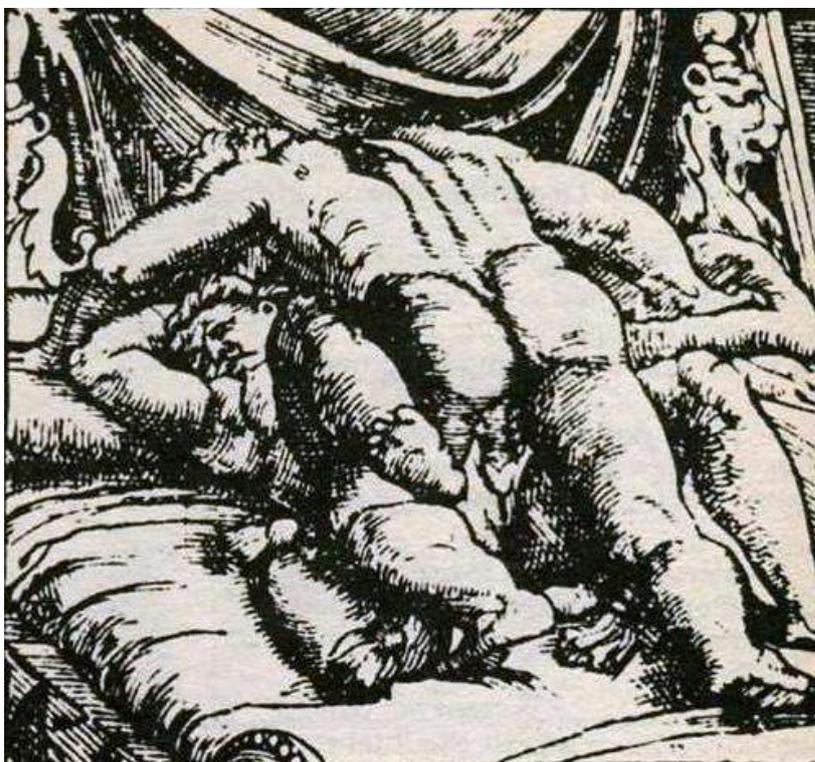
## La position à demi couchée est érotisée

- 58 En effet, cette position des figures de *cassoni*, qui synthétise détente et tonicité, est susceptible de suggérer l'abandon du corps prêt cependant à un doux mouvement. Il n'est sans doute pas anodin que la *Luxure* se délasse aussi dans cette attitude<sup>64</sup>. Un dessin de Pisanello la représente dotée d'une étrange chevelure, allongée ainsi près d'un lapin (Vienne, Albertina). En outre, Cesare Ripa la décrit comme une femme assise accoudée dans le même sens que les banquetteurs : La « *Libidine* » est une « *Donna, lascivamente ornata, sedendo appoggiata sopra il gomito sinistro (...)* »<sup>65</sup>. La position des figures des coffres condense peut-être l'idée de fertilité de ses modèles antiques potentiels avec celle de repos et de luxure, ou propose des glissements conscients ou

inconscients de l'un à l'autre. Peut-on voir ainsi une certaine socialisation de la luxure par le biais de la fécondité au sein du mariage, un assagissement de la lasciveté ? Ou au contraire, une érotisation puissante de la fonction reproductrice du couple ? Il se peut qu'un juste milieu, un mélange de ces significations soit recherché.

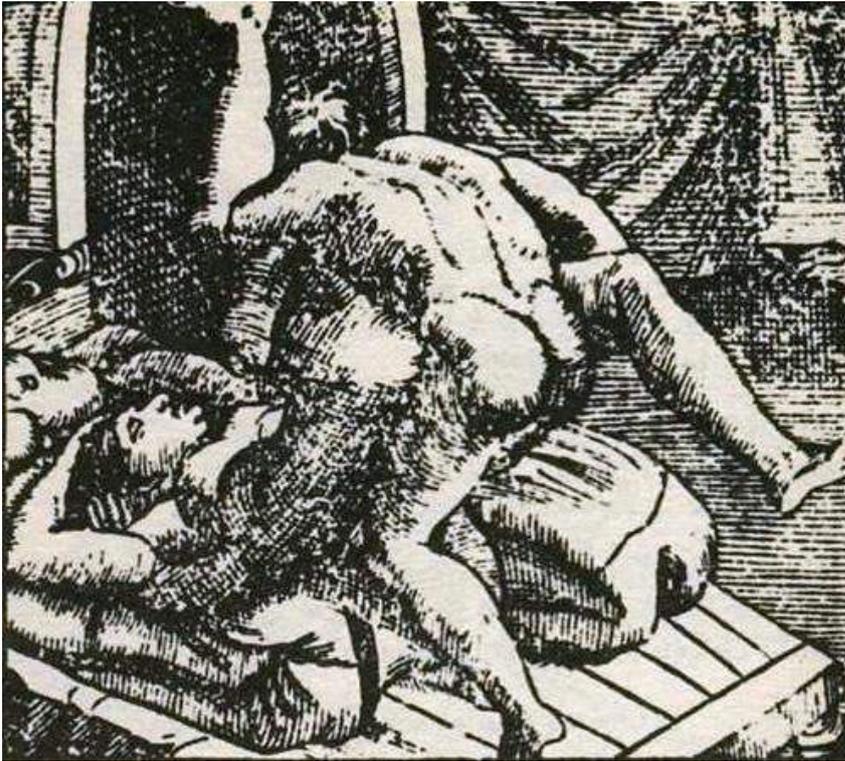
- 59 La connotation érotique de la position à demi couchée est accentuée par le sommeil des deux femmes entièrement nues ou tempérée par l'attitude songeuse d'autres personnages. Toutefois, les jeux picturaux sur le lieu abritant les figures et leur emplacement dans le couvercle attisent l'ardeur de leur spectateur.
- 60 Daniel Arasse a en outre suggéré que la figure peinte dans le coffre pourrait s'adresser à l'époux (réel) du sexe opposé et, représentant symboliquement son conjoint, avoir pour but d'éveiller ses appétits charnels<sup>66</sup>. Cette hypothèse intéressante repose sur les *cassoni* de l'ex-collection Crawford dont la narration des petits côtés exalte des vertus propres au sexe opposé au personnage du couvercle. Mais l'authenticité du montage des panneaux n'est pas certaine et les autres coffres entiers qui nous sont parvenus ne permettent pas de confirmer cette proposition.
- 61 Ainsi, une interprétation vraiment convaincante de ces personnages, qui tienne compte des données plastiques, historiques, sociales et anthropologiques, comme de leur sensualité indéniable et sans doute d'autres raisons qui nous échappent, est très difficile à donner. Le fait que le mariage vise alors la procréation - si bien que le paiement de la dot dépend de sa consommation le soir des noces<sup>67</sup> - semble avoir généré deux types d'interprétations de la fonction des figures de *cassoni*. Les historiens d'art y relèvent plutôt une stimulation pour le couple destinataire tandis que les anthropologues et historiens ont tendance à y voir un effet moins direct sur son désir.

Fig.12.



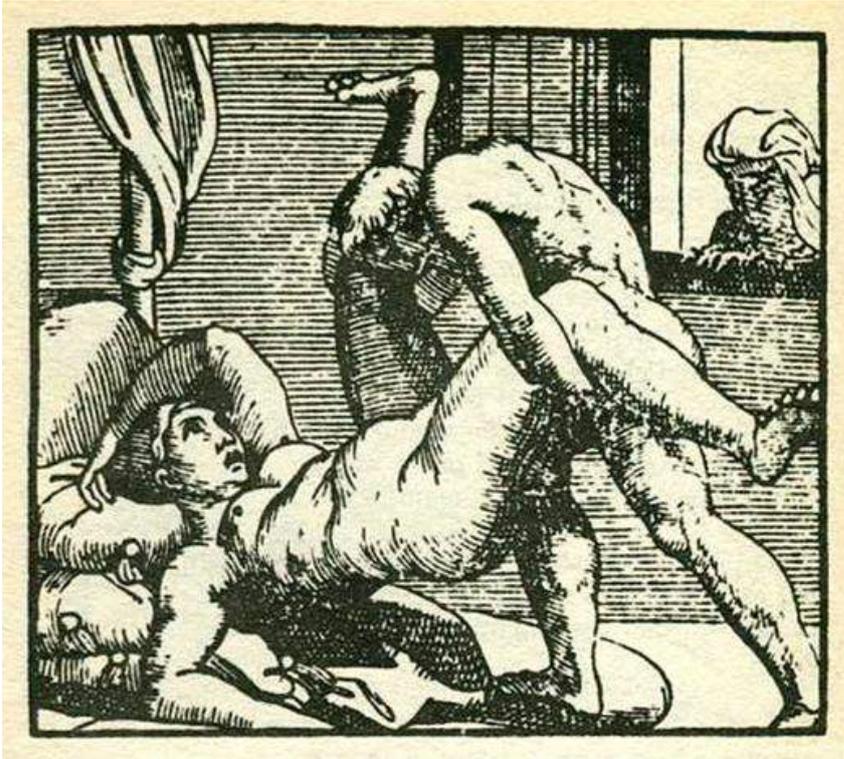
Anonyme du XVI<sup>e</sup> s., I Modi position n° 3, gravure sur bois d'après Marcantonio Raimondi d'après un dessin de Giulio Romano.

Fig. 13.



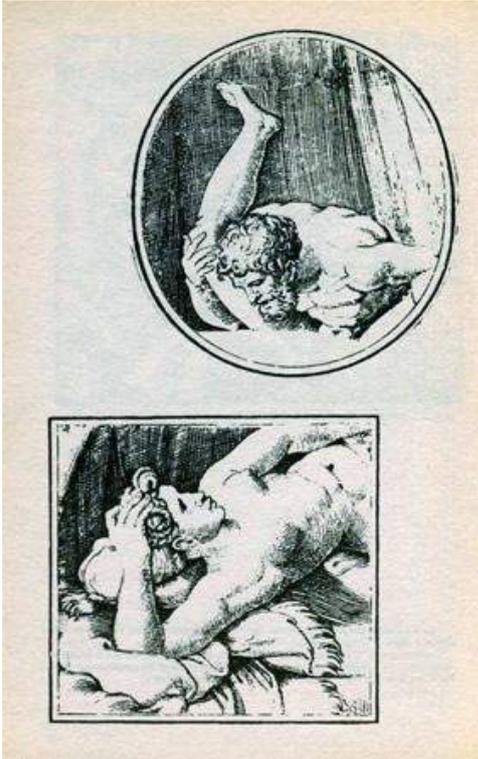
Anonyme du XVI<sup>e</sup> s., I Modi position n° 8, gravure sur bois d'après Marcantonio Raimondi d'après un dessin de Giulio Romano.

Fig.14.



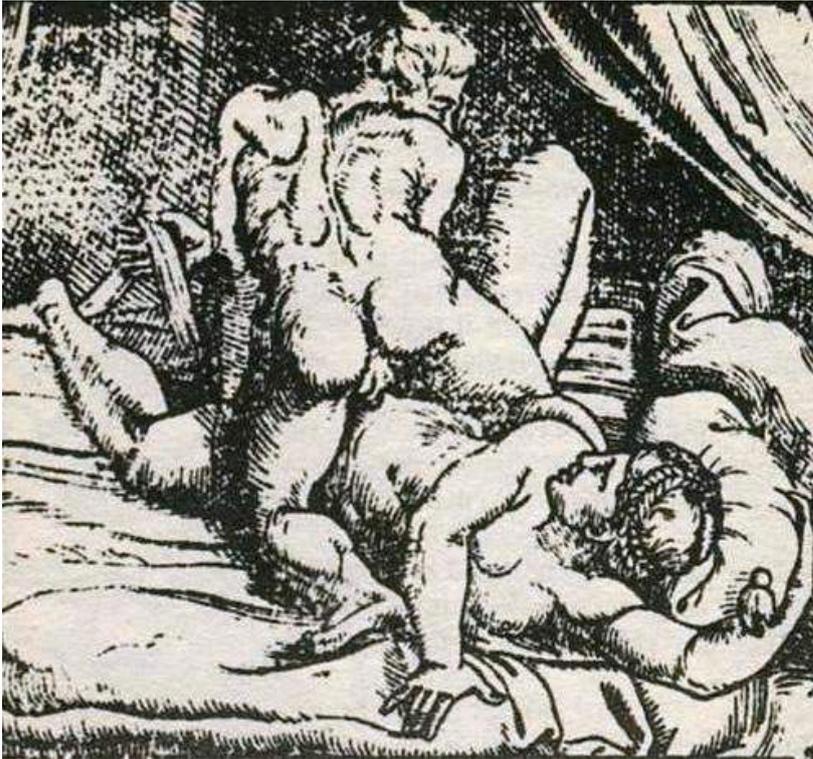
Anonyme du XVI<sup>e</sup> s., I Modi position n° 11, gravure sur bois d'après Marcantonio Raimondi d'après un dessin de Giulio Romano.

Fig.15.



Anonyme du XVI<sup>e</sup> s., I Modi position n° 5, gravure sur bois d'après Marcantonio Raimondi d'après un dessin de Giulio Romano.

Fig.16.



Anonyme du XVI<sup>e</sup> s., I Modi position n° 9, gravure sur bois d'après Marcantonio Raimondi d'après un dessin de Giulio Romano.

- 62 On ne peut toutefois nier que cette position à demi allongée, qui évoque dans la culture italienne de la Renaissance autant la fécondité que deux versants de la sexualité : son repos ou son activité excessive - synthétisés dans la structure paradoxale de l'attitude elle-même - semble finalement incarner ces extrêmes canalisés dans l'usage des plaisirs sensuels en vue de la procréation pour la figure couchée dans le coffre. À moins que la procréation ne justifie tous les excès ?
- 63 Le revers du couvercle du *forziere* revêtirait une fonction propitiatoire<sup>68</sup> sous la forme d'une figure allongée ou de soieries aux motifs de grenades et de pommes de pin à la place du personnage ou lui servant de fond<sup>69</sup>. Or, ces deux types de représentations émergent au milieu du XV<sup>e</sup> siècle quand les *cassoni* ne sont plus à la charge du père de la mariée mais à celle du mari qui commande désormais toute la décoration de la chambre nuptiale<sup>70</sup>. La touche qu'apporte ce dernier propose peut-être une réflexion plus intime sur le rôle des époux, complémentaire à celle du discours de l'extérieur du coffre. Cependant cette touche érotise également l'ornementation du coffre et de la pièce, comme c'est particulièrement évident sur des *spalliere* ou têtes de lit des années 1480 de Botticelli et Piero di Cosimo arborant la *Discordia concors* où les protagonistes sont aussi à demi étendus<sup>71</sup>.
- 64 La représentation de la position à demi allongée paraît donc gagner des corps ouvertement voluptueux en sortant du couvercle où elle était cachée dans le *forziere*, à travers les panneaux qui viennent d'être mentionnés et les nus féminins couchés du XVI<sup>e</sup> siècle, voire les nymphes du nouveau type de fontaines qui naît en même temps.
- 65 Associé à la structure fixe de la position à demi couchée du dormeur antique, le coude plié en l'air, prend peut-être une valeur nouvelle plus érotisée encore au cours du XVI<sup>e</sup>

siècle dans un autre type de nu couché. Ce nu constitue peut-être un genre à part entière qu'on pourrait nommer nu couché passif. Le motif du coude levé qui indique le sommeil dans l'Antiquité paraît aussi lié à des objets spécialement vulnérables du désir de plusieurs dieux et héros : Ariane délaissée par Thésée (trouvée par Bacchus) et Endymion qui ne peut posséder sa bien-aimée puisqu'elle est déesse de la Chasteté<sup>72</sup>. À la Renaissance, le geste s'emploie de manière plus complexe et devient une connotation érotique en soi qui dépasse le cadre du nu étendu.

- 66 Dans les images très ouvertement suggestives où les protagonistes sont figurés en pleins ébats, le coude levé prend une valeur de partenaire « passif ». C'est ce qui ressort de l'observation des *Modi* de Giulio Romano gravés par Marcantonio Raimondi. Cette relative passivité réside dans la position allongée de la femme sur le dos (fig. 12 à 14) ou le flanc (fig. 15 et 16), alors que les autres poses amoureuses sollicitent autant les deux amants. Plus spécifiquement, le coude plié - levé ou servant d'appui - entoure la tête ou un oreiller<sup>73</sup>. Serait-ce un joyeux et ludique détournement du geste de la mélancolie ?

---

## NOTES

1. Il l'a construite sur plus de vingt ans, au fil de plusieurs publications : Daniel Arasse, « La signification figurative chez Titien : remarques de théorie », *Tiziano e Venezia*, Università degli studi, Venise, Neri Pozza, 1976, p. 149-169 ; Daniel Arasse, *Tiziano, Venere d'Urbino*, Venise, Arsenale, 1986 ; Daniel Arasse, « The *Venus of Urbino*, or the Archetype of a Glance », *Titian's Venus of Urbino*, Rona Goffen éd., Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 91-107 ; Daniel Arasse, « La femme dans le coffre », *On n'y voit rien, Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, p. 107-152.
2. Les couvercles de coffres avec une figure étendue proviennent de Florence où le terme en usage est *forziere*. *Cassone* est employé ailleurs ou plus tard (les deux mots seront ici employés comme synonymes). Christiane Klapisch-Zuber, « Les coffres de mariage et les plateaux d'accouchée à Florence : archive, ethnologie, iconographie », *À travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre*, Sylvie Deswarte-Rosa éd., Actes du séminaire CNRS (G.D.R. 712), Paris, Klincksieck, 1994 (1991), n° 1, p. 319 ; Karinne Simonneau, *Le Rituel et les coffres de mariage à Florence au XVe siècle : Lectures iconologiques des « forzieri » à sujets ovidiens*, thèse soutenue à l'Université de Tours, 2000, I, p. 21-23.
3. Une récente exception confirme la règle : Christiane Klapisch-Zuber, « Les premiers nus féminins du *Quattrocento* », *Femmes, art et religion au Moyen Âge*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, Colmar, Musée d'Unterlinden, 2004, p. 180-194.
4. Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne, Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999, p. 14-15.
5. *Ibid.*, p. 12. Pierre Francastel a justement pensé la Forme comme structure : « Car la Forme (...) [est] précisément la structure. (...) Une Forme consiste dans la découverte d'un Schème de pensée imaginaire à partir duquel les artistes organisent différentes matières. (...) En outre, les formes sont innombrables, mais l'apparition d'une Forme est un événement dans l'histoire. » (*La Réalité figurative, Eléments structurels de sociologie de sociologie de l'art*, Mesnil, Gonthier, 1965 (1963), p. 18, voir aussi p. 109). Pour le formuler en termes propres à Aby Warburg que Daniel Arasse a étonnamment peu maniés, je voudrais examiner le devenir d'une « *Pathosformel* ».
6. Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne, op. cit.*, p. 27 et 55 notamment.
7. Panneau ajouté à un autre coffre conservé au Victoria & Albert Museum.

8. Cassone de l'Art Gallery de la Yale University. Sur la disposition des coffres, voir Christiane Klapisch-Zuber, « Les premiers nus féminins du Quattrocento », *op. cit.*, p. 183-188.
9. Statens Museum for Konst, couple attribué à Lo Scheggia : Karinne Simonneau, *Le Rituel et les coffres de mariage à Florence au XVe siècle*, *op. cit.*, I, p. 122.
10. Couple qui faisait partie de la collection du comte de Crawford et qui a aujourd'hui disparu : Ellen Callmann, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, Clarendon Press, 1974, n° 41, p. 70.
11. Dépôt du Louvre au Musée du Petit Palais d'Avignon : panneau détaché de son coffre d'origine qui aurait pour auteur Maso Finiguerra ou Lo Scheggia (Karinne Simonneau, *Le Rituel et les coffres de mariage à Florence au XVe siècle*, *op. cit.*, I, Appendice V).
12. Au sens où Michaël Fried l'entend dans *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. par Claire Brunet, Paris.
13. Le choix des figures du revers de couvercle faisait-il écho au programme iconographique de l'extérieur des coffres ?
14. Ces appellations commodes seront pourtant utilisées ici.
15. Edgar Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1992 (1958), n° 44-45, p. 294.
16. Daniel Arasse, « The Venus of Urbino », *op. cit.*, p. 96.
17. *Ibid.*, p. 97.
18. Christiane Klapisch-Zuber, « Les premiers nus féminins du Quattrocento », *op. cit.*, p. 189-192, s'interroge sur la fonction des figures selon leur sexe.
19. L'ouvrage de référence en la matière jusqu'à la période hellénistique est : Jean-Marie Dentzer, *Le Banquet couché dans le Proche-Orient et le Monde grec du viie au ive siècle avant J.-C.*, Paris, coll. BEFAR, 246, 1982. Sur l'apparition du motif, voir le chapitre III, p. 51 sq. Cet auteur ne s'en tient pas à analyser la position qui nous intéresse mais le motif du banquet entier.
20. *Ibid.*, p. 58.
21. *Ibid.*, p. 155 et Marie-Françoise Briguet, *Le Sarcophage des époux étrusques de Cerveteri du musée du Louvre*, Paris, RMN, 1988, p. 35.
22. Jean-Marie Dentzer, *Le Banquet couché...*, *op. cit.*, p. 59.
23. P. P. Bober & R. O. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, 1987, n° 64-68, p. 99-105. Cet ouvrage indique les dessins d'œuvres antiques qui seront citées ici, réalisés par des artistes de la Renaissance, ainsi que leurs descriptions contemporaines.
24. *Ibid.*, n° 26, p. 68-69.
25. *Ibid.*, n° 62, p. 98.
26. *Ibid.*, p. 164, 168-169.
27. Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent*, trad. et prés. de Danièle Cohn, Paris, Flammarion, 1999 (1930), n° 254 p. 90.
28. Passage cité par Silvia Danesi Squarzina, « La continuità di un tema letterario e iconografico antico fra umanesimo e Rinascimento », *Arte documento*, 1988, n° 2, p. 87. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili : ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat*, Venetiis, in aedibus Aldi Manuti, 1499.
29. Simplement citées au XV<sup>e</sup> siècle par Flavio Biondo et Pomponio Leto et commentées au siècle suivant par Ulisse Aldrovandi, *Delle Statue Antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, & case si veggono*, in Lucio Mauro, *Le Antichità della Città di Roma*, Venise, 1556, p. 116-117.
30. Vincenzo Cartari, *Le immagini de i dei de gli Antichi*, Ginetta Auzzas, Federica Martignago, Manlio Pastore Stocchi & Paola Rogo éd., Vicence, Neri Pozza, 1996 (1571), p. 236-7.
31. *Ibid.*, p. 227.
32. P. P. Bober & R. O. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, *op. cit.*, p. 99.
33. Jean-Marie Dentzer, *Le Banquet couché...*, *op. cit.*, p. 50-58.
34. Marie-Françoise Briguet, *Les Urnes cinéraires étrusques de l'époque hellénistique, musée du Louvre, Département des antiquités grecques, étrusques et romaines*, avec la participation de Dominique

Briquel, préface d'Alain Pasquier, Paris, RMN, 2002, n° 64, p. 27. Sur le sarcophage du Louvre, voir Marie-Françoise Briguet, *Le sarcophage... op. cit.*

35. *Ibid.*, p. 27 et Françoise-Hélène Massa-Pairault, *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, Rome, Ecole française de Rome, collection de l'Ecole française de Rome n° 12, 1972, p. 19.

36. Sur les interprétations proposées des conceptions de la mort des Étrusques et sur le banquet, voir Simonetta De Marinis, « La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica », *Studia archeologica 1*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 1961, p. 119-121 ; Dominique Briquel, « Regards étrusques sur l'au-delà », *La Mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, Actes du colloque, Caen, 1987 (1985), p. 263-277 (notamment, p. 263-269 et 274) ; Marie-Françoise Briguet, *Le sarcophage... op. cit.*, p. 64-65. Silvia Danesi Squarzina voit une filiation entre la position du défunt étrusque et celle de la nymphe endormie de la Renaissance, p. 95. La parenté entre la pose de la *Vénus d'Urbino* de Titien et celle des défunts étrusques est visuellement relevée dans le chapitre uniquement constitué de photographies « Les Étrusques et le monde gréco-romain : les sources du nu couché », in Omar Calabrese (éd.) *Vénus dévoilée : La Vénus d'Urbino du Titien*, Gand, éd. Snoeck, 2003.

37. Marie-Françoise Briguet, *Les Urnes... op. cit.*, p. 38.

38. Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Florence, Le Lettere, 1998 (version de 1568), t. II, p. 148.

39. Giorgio Vasari, *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, vol. 3, 1983 (1568), p. 63.

40. Graham Hughes, *Renaissance Cassoni, Masterpieces of Early Italian Art : Painted Marriage Chests 1400-1550*, Londres, British Library Cataloguing-in-Publication Data & Art Books International & Alfriston, Polegate, Sussex, Stacity Publishing, 1997, p. 20-21 voit dans les *cassoni* les héritiers directs des sarcophages romains.

41. Un front de *forziere* attribué à Matteo Balducci (Gubbio, Pinacothèque) reprend exactement la composition d'un sarcophage romain du iie siècle (Abbaye de Woburn, Bedfordshire), P. P. Bober & R. O. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, *op. cit.*, n° 82 et 82a.

42. Adriana Emiliozzi, *Il museo civico di Viterbo, Storia delle raccolte archeologiche*, Roma, Consiglio nazionale delle ricerche, Centro di Studi per l'archeologia etrusco-italica, Musei e collezioni d'Etruria, 2, 1986, p. 21-28.

43. *Ibid.*, p. 25 sq et Mauro Cristofani, *La Scoperta degli Etruschi, Archeologia e antiquaria nel'700*, Roma, Consiglio nazionale delle Ricerche, 1983, en particulier p. 21-43.

44. Erwin Panofsky, *La Sculpture funéraire de l'ancienne Egypte au Bernin*, Paris, Flammarion, 1995 (1992), p. 32.

45. Christiane Klapisch-Zuber évoque le pouvoir fécondant potentiel du personnage grâce à sa mise au secret (« Les premiers nus féminins du Quattrocento », *op. cit.*, p. 189-192).

46. Citation partielle fournie par Adriana Emiliozzi, *Il museo civico di Viterbo... op. cit.*, n. 38 p. 26.

47. Lucrèce, *De la nature*, Paris, Garnier Flammarion, I, 31-40, p. 20. Une *spalliera* est un parement mural à hauteur d'épaules (*spalle*) sous forme de boiseries peintes à cette époque. Voir Anne B. Barriault, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany: Fables of Poets for Patrician Homes*, University Park, Pa., Pennsylvania State university Press, 1994.

48. Elisabeth MacDougall, « The Sleeping Nymph : Origins of a Humanist Fountain Type », *The Art bulletin*, LVII, 1975, p. 357-365.

49. *Ibid.*, p. 359 et P. P. Bober & R. O. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, *op. cit.*, n° 79, p. 113-114. Des gemmes gravées antiques qui circulent alors la représentent, voir Jaynie Anderson, « Giorgione, Titian and the Sleeping Venus », *Tiziano e Venezia*, *op. cit.*, p. 337.

50. Hans Henrik Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm, Almqvist & Wiskell, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of art, n° 20, 1970,

- p. 163, 165-6. P. P. Bober & R. O. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, *op. cit.*, n° 79, p. 113-114.
51. P. P. Bober & R. O. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, *op. cit.*, n° 79a. Hans Henrik Brummer, *The Statue Court...*, *op. cit.*, p. 155 sq.
52. *Ibid.*, p. 163-5 compare la fontaine à un enfeu. P. P. Bober & R. O. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, *op. cit.*, p. 114 voient une allusion à des gestes antiques de deuil dans ceux de la gisante.
53. Maria Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration : metaphors of sex, sleep and dreams*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 103-106.
54. Elisabeth MacDougall, « The Sleeping Nymph... », *op. cit.*, p. 362-365 et Maria Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration*, *op. cit.*, p. 103-106.
55. *Ead.*, p. 67-75.
56. *Ead.*, p. 106.
57. Ovide, *Les Fastes*, I-III, Paris, Belles Lettres, t. 1, p. 63.
58. Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano, Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milan, Feltrinelli, 1980, p. 66.
59. Maria Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration*, *op. cit.*, p. 6 sq.
60. Hans Henrik Brummer, *The Statue Court...*, *op. cit.*
61. Ces deux phases affectent les poètes et érudits (Maria Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration*, *op. cit.*, chapitre 1) mais touchent aussi des artistes (chap. suivants).
62. *Ead.*, chap. 3 et 4.
63. Voir la gravure de G. Mocetto (Millard Meiss, « Sleep in Venice », *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Berlin, Verlag Gebr. Mann, vol. III, *Theorien und Probleme*, 1967, p. 277, très succinct sur la question) ou de G. M. Pomedelli (Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano...*, *op. cit.*, p. 69-70).
64. *Ibid.*, p. 273. Pérugin utilise la pose antique du sommeil pour la Luxure (Kenneth Clark, *Le nu*, Paris, Hachette, s. d (1956), II, p. 117).
65. Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Num. BNF, Rome, heredi di Gio. Gigliotti, 1593, p. 152.
66. Lors d'un séminaire à l'École des hautes études en sciences sociales.
67. Christiane Klapisch-Zuber, *La Maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, 1990, *op. cit.*, p. 157-158, 194, 212.
68. Christiane Klapisch-Zuber, « Les premiers nus féminins du Quattrocento », *op. cit.*, p. 189-192.
69. Voir ma contribution dans *La Famille, les femmes et le quotidien (xive- xviiiè siècles)*, Textes offerts à Christiane Klapisch-Zuber, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.
70. Christiane Klapisch-Zuber, « Les coffres de mariage et les plateaux d'accouchée », *op. cit.*, p. 310-315.
71. Sur leurs allusions sexuelles ludiques, voir Daniel Arasse, *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 217-218.
72. Maria Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration*, *op. cit.*, p. 33-38 évoque une « vulnérabilité sexuelle » de certains personnages comme Endymion.
73. Le coude enserme la tête dans les positions des *Modi* n° 3, 5, 8 et 11 tandis que dans la 9, il entoure l'oreiller. Dans le 5, il conjugue le rapport à la tête et l'oreiller en s'appuyant sur ce dernier.

---

## RÉSUMÉS

Daniel Arasse a mis en évidence le nu féminin couché comme genre pictural né à la Renaissance en analysant notamment le dispositif spatial de la Vénus d'Urbin de Titien. Les coffres de mariage (*cassoni* ou *forzieri*) peints au second plan du tableau et les nus qui se trouvaient dans leur couvercle y jouent un rôle essentiel. Pour poursuivre l'étude de l'émergence du nu couché, cet article se propose d'examiner les enjeux du dispositif des coffres eux-mêmes et de la structure de la position paradoxale des nus qui s'y logeaient, oscillant entre repos et activité. Il démontre que les dieux fleuves et nymphes endormies gréco-romains, comme les monuments funéraires étrusques, sont susceptibles d'avoir travaillé ce dispositif et cette position – qui ont sans doute été à leur tour mis à l'œuvre dans des fontaines et des nus couchés ouvertement érotiques.

Daniel Arasse has highlighted the lying female nude as a pictorial genre born during the Renaissance by analysing the spatial arrangements, in particular, of Titian's Venus of Urbino. The marriage chests, (*cassoni* or *forzieri*) painted in the background of the painting, and the nudes depicted on their lids, play an essential role in this composition. To take the study of the emergence of the lying nude further, this article proposes examining the issues raised by the designs of the chests themselves and the structure of the paradoxical position of the nudes placed there, oscillating between repose and activity. He shows the Greco-Roman sleeping river gods and nymphs, like the Etruscan funeral monuments, may well have influenced this motif and posture – which, doubtless, were in turn put to use in fountains and openly erotic lying nudes.

## AUTEUR

### DELPHINE LESBROS

Delphine Lesbros est doctorante de l'EHESS, et prépare, sous la direction d'Yves Hersant, une thèse intitulée *Voir et toucher. La peinture en jeu dans les représentations italiennes du Noli me tangere et l'Incrédulité de saint Thomas à la Renaissance*, thèse initiée avec Daniel Arasse.