



CLASSIQUES
GARNIER

DOUDET (Estelle), « Regarder rhétorique. Images et visions au tournant des XV^e et XVI^e siècles », *in* DELOINCE-LOUETTE (Christiane), NOÏLE (Christine) (dir.), *Expériences rhétoriques. Mélanges offerts au professeur Francis Goyet*, p. 331-340

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-10393-6.p.0331](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10393-6.p.0331)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2020. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

REGARDER RHÉTORIQUE

Images et visions au tournant des XV^e et XVI^e siècles

« La rhétorique est un regard » affirme Francis Goyet au seuil du *Regard rhétorique*, « un regard synthétique, avec les yeux de l'esprit, mais aussi, de façon moins intellectuelle et plus artiste, avec les yeux de l'âme¹ ». La formule, forte de cet entrelacs d'évidence et d'énigme qui caractérise l'écriture du critique, engage à la rêverie : quel serait ce regard mental et sensible que la science du discours invite à porter sur le monde ? Les artistes n'ont certes pas manqué qui ont tenté de faire voir la rhétorique. Mettre en images l'éloquence a été une tendance constante des arts figuratifs de l'Antiquité à la Révolution, en particulier à la Renaissance, quand l'*aetas ciceroniana* et la relecture des orateurs antiques sont devenus des traits dominants de la culture européenne.

Malgré leur apparente complémentarité, les deux problèmes – comment regarde-t-on la rhétorique ? Comment regarde-t-on avec la rhétorique ? – appellent des approches différentes. La première question est en général traitée par la *Toposforschung* qu'Ernst Robert Curtius et Aby Warburg ont popularisée au début du XX^e siècle². Les chercheurs qui travaillent dans cette perspective mettent en série et comparent les représentations de l'art oratoire qui ont circulé de supports visuels en supports textuels à travers le temps. Cette démarche, inspiratrice des travaux de Panofksy et de Baxandall sur les rapports entre peinture et rhétorique au Quattrocento et qui influence encore aujourd'hui un archéologue des topiques comme Erkki Huhtamo³,

1 Fr. Goyet, *Le Regard rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 9.

2 E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. fr. J. Bréjoux, Paris, PUF, 1956 [1948] ; A Warburg, *Atlas Mnémosyne*, trad. fr. S. Zilberfalb, Paris, L'Écarquillé, 2012 [2000].

3 E. Panofsky, *Essais d'icologie*, trad. C. Herbet et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967 [1939] ; M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de*

est toutefois congédiée dans *Le Sublime du « lieu commun »* (1996). Rejoignant les critiques déjà formulées par Peter Jehn à l'encontre des enquêtes compilatoires de Curtius et de ses disciples⁴, Francis Goyet s'est détourné de ces dernières pour privilégier l'étude de l'efficacité persuasive des *topoi*, avant de considérer l'acte rhétorique lui-même comme une manière de voir. Deux disciplines, l'histoire de l'art et l'histoire de la rhétorique, semblent donc trouver leur point de contact et de friction dans le rapport complexe de la parole et de la vision. La première enquête sur le discours des images ; la seconde étudie le processus d'imagination qu'active le discours⁵.

Explorer les multiples enjeux de ce débat épistémologique excède l'ambition de cette courte contribution, qui se contentera d'un questionnement plus modeste : qu'a-t-on vu de Rhétorique et avec Rhétorique au tournant des xv^e et xvi^e siècles, alors que se multiplient les tentatives pour repenser et représenter l'art oratoire en français ? Abandonnant la seule focale italienne qui depuis longtemps (sur) valorise le cas des humanistes et des peintres du Quattrocento, il s'agira ici de saisir le regard qu'ont porté sur l'éloquence les artistes européens et les écrivains qui se disaient orateurs français. On tentera de saisir, à travers les yeux des premiers, le processus de codification des images associées à dame Rhétorique ; on les confrontera ensuite aux visions qu'en ont proposées les auteurs francophones de la fin du xv^e siècle.

la Renaissance, trad. Y. Delsaut, Paris, Gallimard, « NRF », 1985 [1972] ; E. Huhtamo, « L'envoûtement de la télévision catoptrique. Archéologie des media, étude des *topoi* et traces attentionnelles », *Écologies de l'attention et archéologie des media*, éd. Y. Citton et E. Doudet, Grenoble, UGA Éditions, 2019, p. 123-141.

⁴ *Toposforschung, Eine Dokumentation*, éd. P. Jehn, Francfort, Athenäum, 1972.

⁵ Sur cette différence, B. Grévin, « *Color rhetoricus*. Réflexion sur l'articulation entre culture visuelle et rhétorique médiévale, fin xi^e-xvi^e siècle », *Images, pouvoirs et normes. Exégèse visuelle de la fin du Moyen Âge (xiii^e-xv^e siècle)*, éd. F. Collard, F. Lachaud et L. Scordia, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 115-130.

FIGURER RHÉTORIQUE : VERS UNE TOPIQUE VISUELLE ? (XIII^e-XVI^e S.)

RHÉTORIQUE : elle est représentée par une femme élégamment vêtue, ornée de guirlandes de fleurs, et dans l'action de parler avec véhémence ; on lui donne pour attributs un sceptre et un livre sur lequel on lit ces mots : *Ornatus, Persuasio*, devise et objet de la rhétorique. Les anciens iconologues y ont ajouté une chimère [...] mais indépendamment de cette monstruosité ridicule, les emblèmes qu'ils ont voulu désigner par cet assemblage sont si forcés, si peu intelligibles, qu'on a cru devoir les supprimer⁶.

En 1791, *L'Iconologie par figures* résume les signes qui permettent de reconnaître une allégorie de l'art oratoire : une gestuelle éloquente, quelques accessoires et mots remplacent un foisonnement d'indices inutiles. Figurer la rhétorique n'est en effet pas chose aisée. D'abord en raison de la nature de l'objet : comment rendre visible un travail des mots qui s'accomplit dans la parole vive, une science générale qui n'existe pas sans praticiens ni sans circonstances particulières ? Ensuite, parce que les représentations de la rhétorique ont une longue histoire qu'il n'est pas facile de synthétiser⁷. Du XII^e au XVIII^e siècle, de nombreuses images ont circulé des pages des manuscrits aux murs peints des palais, la Renaissance ayant accentué la visibilité de l'éloquence dans les espaces publics. Or rien de plus dissemblable en apparence que les illustrations de la première traduction du *De Inventione* de Cicéron en langue moderne, établie par Jean d'Antioche en 1282, et les gravures de Dürer en 1514 : la description imagée des effets de l'éloquence persuasive – la parole de l'orateur vertueux unissant les citoyens, celle du corrompu détruisant les villes – laisse place au dieu Mercure enchaînant ses auditeurs⁸.

Pourtant, malgré certaines inflexions et une large extension des supports de sa diffusion, les représentations de la rhétorique semblent

6 *L'Iconologie par figures, ou traité complet des allégories, emblèmes, etc. Ouvrage utile aux artistes, aux amateurs et pouvant servir à l'éducation des jeunes personnes*, Paris, 1791 ; <https://archive.org/details/iconologieparfig02grav/page/n10> (consulté le 10/07/2019).

7 Pour une esquisse, E. J. Enchelmayr, « Rhetoric in the Visual Arts », *Conference of the International Journal of Arts and Science* 1 (19), 2009, p. 59-79.

8 Jean d'Antioche, *Rhétorique*, Chantilly, Musée Condé, 0433, f. 13 [en ligne sur la *Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux* désormais abrégée en *BVM*]. A. Dürer, *Kunstbuch*, 1514, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

être restées assez stables dans la culture visuelle européenne du XIII^e au XVI^e siècle. La *rhetorica*, personnifiée sous des traits féminins, est rarement montrée seule. Elle prend corps et sens dans la liste des arts libéraux, éventuellement renforcée par d'autres ensembles allégoriques. Jouant d'une association devenue classique au XV^e siècle, le *Tübinger Hausbuch* met en rapport les incarnations des sept arts, les dessins des planètes et le nom des jours de la semaine⁹. Au milieu du XVI^e siècle, l'association anversoise *De Violieren* débarrasse Rhétorique de ses anciennes compagnes pour la réintégrer aussitôt dans un groupe d'allégories aux côtés d'*Inventio* et de *Prudentia*¹⁰. Pendant plusieurs siècles, la culture visuelle dominante a ainsi formé l'œil des publics à saisir la rhétorique comme une partie d'un tout.

Ce tout est l'architecture de savoirs auxquels participe la science des mots et qu'elle-même incarne. Savoirs de la composition textuelle, de l'*inventio* à la *dispositio*, qui s'apprennent pendant les premiers grades universitaires. Dame Rhétorique a par conséquent souvent les traits d'une *magistra*, coiffée d'un bonnet clérical, assise face à un élève auquel elle s'adresse avec une gestuelle explicative¹¹. Mais aussi savoir-faire de la persuasion orale, appuyée par l'*actio*. On montre alors le personnage debout en chaire, bras levé et doigts tendus vers le public dans l'attitude de la *declaratio*. Du Moyen Âge à la Renaissance, la double gestualité du maître et prédicateur a été l'une des signatures visuelles de la rhétorique. Les deux poses sont successivement prêtées à Cicéron dans un recueil illustré de ses discours que posséda Pétrarque au XIV^e siècle¹². Gravures et estampes de la fin du XVI^e siècle assureront encore une large visibilité à cet art peint en pédagogue et en orateur¹³.

9 Rhétorique est associée à la lune et au lundi, Universitätsbibliothek Tübingen, Md 2, f. 320^v; <http://idb.ub.uni-tuebingen.de/opensig/Md2> (consulté le 10/07/2019).

10 L'image orne l'invitation envoyée en 1561 par *De Violieren* à d'autres chambres de rhétorique néerlandaises pour les convier à un *Landjuweel*, concours de théâtre et d'éloquence.

11 Dans la fresque des *Sept Arts* du Palazzo Trinci exécutée par Gentile da Fabriano vers 1412, Rhétorique enseigne avec la gestuelle d'explication conseillée par Quintilien (*Institution Oratoire*, XI, 3, 101).

12 Troyes, B.M. ms. 552, f. 249, Cicéron enseignant ; f. 325, Cicéron s'adressant à une foule [en ligne sur *BVMM*].

13 La *Rhetorica* de George Pencz, vers 1541, montre Rhétorique, assise et mains ouvertes, baissant les yeux vers son élève, un *putto* portant un livre (Musée du Louvre, Rés. Rothschild, Recueil Pencz, f. 49). Peu après, Hans Sebald Beham burine une estampe où *Rhetorica*, debout à un pupitre, bras levés et doigts pointés, parle à un public invisible (Paris, Petit Palais).

Presque toujours saisie dans un portrait de groupe, comment l'allégorie se distingue-t-elle de celles qui l'entourent ? L'un des modes de figuration souvent utilisé par les artistes médiévaux puis renaissants consiste à dupliquer le personnage dans un avatar historique ou légendaire. Reprenant en 1460 un motif déjà présent dans le cycle sculpté au portail royal de la cathédrale de Chartres, le peintre Lo Scheggia a placé près de dame Rhétorique un Cicéron miniature et orientalisé¹⁴. La continuité est ici patente. Elle connaît toutefois des variations dans la deuxième moitié du xv^e siècle. Alors que l'art du portrait civil s'étend et que l'orateur romain s'affirme, aux yeux de nombreux humanistes et intellectuels européens, comme un véritable modèle de vie, Marcus Tullius n'est plus regardé seulement comme une incarnation historique de l'éloquence ; quittant sa place modeste aux pieds de dame Rhétorique, il est un grand homme dont on réinvente les traits pour les méditer, comme le fait Juste de Gand pour le *studiolo* de Federico da Montefeltro dans les années 1470¹⁵.

Cette esquisse trop rapide rejoint les remarques de *L'Iconologie*. Au seuil de la Renaissance, donner à voir la rhétorique est certes un geste de plus en plus fréquent, mais les codes visuels utilisés pour ce faire sont peu nombreux, et malgré l'exception italienne, peu différents des images circulant pendant les siècles précédents. Les fleurs, les bijoux que porte la personnification, métaphores des ornements du discours, ont par exemple une longévité remarquable puisqu'encore posée sur le front de la femme décrite par les iconologues du xviii^e siècle, la couronne fleurie est déjà l'un de ses signes distinctifs dans les manuscrits français et italiens du début du xiv^e siècle¹⁶. Le livre, le rouleau à la main, qui traduisent les rapports entre l'écriture et la parole, sont également des objets pérennes. Ils sont d'ailleurs à peu près les seuls indices permettant de distinguer la *rhetorica* dans l'assemblée des arts libéraux peinte par Botticelli en 1483¹⁷. D'autres accessoires sont expérimentés, mais sans

14 Giovanni di ser Giovanni dit Lo Scheggia, *Les Sept Arts*, vers 1460, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

15 Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

16 On peut citer entre autres le codex de Londres, BL Royal E IX (*Adresse à Robert d'Anjou*, vers 1340), dont le f. 19 montre la Rhétorique avec un manteau fleuri et désignant du doigt une couronne de fleurs. Dans les *Canzone delle Virtù e delle Scienze* (Chantilly, Condé, 0599), réalisé quelques années plus tard, Rhétorique, tête fleurie et regardant vers le ciel, est assise avec un livre, à ses pieds Cicéron et trois mots : *judicialis, deliberativa, demonstrativa*.

17 Sandro Botticelli, *Lorenzo reçu par le cortège des arts libéraux*, Villa Tornabuoni Lemmi di Carreggi, 1483.

s'imposer partout. C'est le cas du bâton, de la palme ou de l'épée dont dame Rhétorique s'empare souvent au cours du xv^e siècle, sans doute inspirés par les relectures humanistes des *Noces de Philologie et de Mercure* par Martianus Cappella¹⁸.

S'il est certain que le *rhetorical turn* qui a caractérisé la culture européenne autour de 1500 a fait voir l'éloquence autrement, les images de la rhétorique produites par les artistes, certes plus diffusées et plus variées qu'auparavant, semblent se résumer à quelques traits stables. Faut-il en déduire que l'œil des peintres a été moins influencé qu'on ne le croit par les nouvelles visions forgées par les orateurs ?

VOIR RHÉTORIQUE : DOUZE DAMES EN DÉBAT (1463)

Visualiser la rhétorique, comprendre ce que l'on peut voir grâce à elle sont des questions agitées par un fameux débat littéraire de la fin du xv^e siècle, *Les Douze dames de rhétorique*. Il met aux prises, de novembre 1462 à l'automne 1463, Jean Robertet, l'ambitieux poète de la cour des Bourbons, et George Chastelain, l'écrivain officiel de la principauté de Bourgogne. L'échange, auquel participe le courtisan Jean de Montferrant, est initié par Robertet pour obtenir un texte de Chastelain, qui le lui refuse, puis poursuivi par une discussion sur la nature du grand auteur. À travers les deux écrivains, deux cours entrent en compétition, deux cultures se confrontent, l'humanisme pétrarquien dont est pétri Robertet, la spiritualité flamande que défend Chastelain¹⁹. Le débat est dénoué grâce à l'intervention de douze suivantes de Rhétorique dont les auto-descriptions versifiées et illustrées résument le nouvel art poétique des orateurs français.

18 Dans les E-series Tarocchi, premières gravures imprimées en Italie en 1465, Rhétorique brandit une épée, entourée de deux anges jouant de la trompette. Elle fait le même geste en 1555 à l'ouverture du *Const van Rhetoriken* de Matthijs de Castelein, cette fois entourée de Quintilien, Démosthène, Cicéron, Gracchus et Roscius.

19 E. Doudet, « Poétiques en mouvement : le 'beau débat' des *Douze Dames de Rhétorique* », *Poétiques en transition, entre Moyen Âge et Renaissance, Études de Lettres* n° 4, 2002, p. 83-110 ; « La relation épistolaire chez les Grands Rhétoriciens : une autre voie vers la Renaissance ? », *La Lettre dans la littérature romane*, éd. S Lefèvre, Orléans, Paradigme, 2008, p. 185-213.

Le détail de cette œuvre complexe ayant déjà fait l'objet d'analyses²⁰, je me contenterai ici de questionner la vision que les débatteurs donnent de la rhétorique en la confrontant aux images qui circulent alors dans l'iconographie.

Où voit-on Rhétorique dans les textes et les images des *Douze dames* ? Partout et nulle part. Les épîtres de Robertet et Chastelain ne cessent de commenter les « vertus et natures » de l'éloquence, d'évoquer la *copia*, de rappeler le souvenir de Cicéron, du Parnasse et des Muses. Mais les auto-descriptions des douze dames ne disent presque rien de la *rhetorica* et seulement trois d'entre elles, Éloquence, Claire Invention et Fleurie Mémoire, portent des noms qui y font référence²¹. Leur maîtresse demeure par ailleurs cachée. Elle réside dans un « palais » dont la localisation est floue et auquel nul n'accède – Robertet n'ose pas l'approcher et Chastelain en est exclu²². Inspiratrice de ses servantes (« nous sommes compaignes de dame Rethorique »), instigatrice de leur apparition, l'allégorie affirme partout son action mais masque son identité (« c'est ouvrage de femme que George ygnore²³ »).

Comment expliquer cette invisibilité ? Il est intéressant de noter que les correspondants qualifient toujours de « mistere » le surgissement des dames dans un verger de Bruges au matin du 8 mai 1463²⁴. Il me semble que le mot désigne ici un spectacle qui rend visible sur terre l'action d'un être suprême normalement insaisissable au regard humain²⁵. L'énigmatique présence/absence de Rhétorique dans l'œuvre montrerait dès lors la vraie nature de celle-ci. Selon Chastelain, qui est

20 Bibliographie récente dans K. Straub, *Les Douze dames de rhétorique in Text und Bild*, Affalterbach, Didymos-Verlag, 2016, p. 285-317.

21 J.-C. Mühlethaler, « Un manifeste poétique de 1463 : les 'enseignes' des Douze dames de Rhétorique », *Les Grands Rhétoriciens, Actes du 1^{er} colloque sur le moyen français*, Milan, Vita e pensiero, 1985, p. 83-101, part. p. 84.

22 Robertet s'est « tenu d'approchier les murs cristalins du hault palais de tes.xii. dames » ; Chastelain, selon elles, « a passé seulement devant noz portes », *Les Douze Dames de Rhétorique*, éd. D. Cowling, Genève, Droz, 2002, p. 178, 122.

23 Les douze dames à Montferrant, *Douze dames, op. cit.* p. 126 ; Montferrant à Robertet, *ibid.*, p. 135.

24 *Ibid.*, p. 132, 134, 135 et *passim*.

25 La harangue des dames à Jean de Monferrant, leurs descriptions spectaculaires et la réplique de ce dernier ont suggéré la possibilité d'une mise en scène par Chastelain devant la cour de Bourgogne, avant que textes et images ne soient envoyés à Robertet ; M.-R. Jung, « Les Douze Dames de Rhétorique », *Du mot au texte, actes du 3^e colloque sur le moyen français*, éd. P. Wundeli, Tübingen, 1982, p. 229-240.

en réalité le concepteur de toute cette mise en scène, la science des mots est une manière globale de connaître le monde. Rhétorique n'est donc pas représentée comme la personnification d'un savoir parmi d'autres, comme cela est alors usuel dans l'iconographie des sept arts ; elle est désormais la source d'un groupe de personnages qui synthétisent et dépassent le pouvoir des arts, des vertus et des muses²⁶.

L'hypothèse me paraît appuyée par les descriptions des dames. Prenant la parole en quatre trios successifs, elles proposent un « art poeticale²⁷ ». En ce sens *Les Douze dames* débattent bien de la composition littéraire et de son enseignement. Toutefois le leitmotiv de leurs discours est « l'œil » qu'elles portent sur les choses :

Science : Je voy à l'œil les choses invisibles.

Eloquence : Je circuïs la nature des choses.

Profondité [Profondeur] : Seur à Argus suis à yeulx bien cent mile²⁸...

Exprimant en chœur le désir et l'urgence d'une appréhension du monde totale et par le tout (*omnia et totum*), les dames en désignent le moyen : l'acquisition d'un regard particulier sur l'univers, les hommes, le discours. Regard relayé par chacune, mais dont le foyer se trouve dans leur invisible souveraine. Le débat *des Douze dames* opère donc un déplacement : il ne s'agit pas de représenter la rhétorique, mais de voir à travers elle.

Les illustrations de l'œuvre, présentes dans la moitié des manuscrits, prennent sens dans cette perspective. La topique visuelle contemporaine y est détournée et réorganisée. Éloquence exhibe par exemple certains attributs de Rhétorique. Deuxième des dames comme celle-ci est la deuxième science du *trivium*, elle est une jeune élégante, entourée de fleurs et ornée de bijoux, tenant à la main un rouleau. Mais des divergences enrayent sa reconnaissance. Elle est sagement assise dans un jardin, et non en chaire ; yeux et bras baissés, elle ne fait aucun des gestes

26 Éloquence se compare par exemple à « angelique muse », *Douze Dames, op. cit.*, p. 140.

27 La formation aux arts libéraux se précise avec la cinquième dame, Vieille Acquisition et « l'art poeticale » est évoqué par la dixième dame, Précieuse Possession (*ibid.*, p. 153).

28 *Douze Dames, op. cit.*, p. 139, 14, 142. Là où Robertet cite Mercure, Chastelain choisit Argus comme incarnation de l'orateur : non le dieu qui séduit, mais la créature qui regarde ; E. Doudet, « Polyphème lyrique et Argus éloquent : la poésie à la recherche de son pouvoir, de Guillaume de Machaut à la Renaissance », *De Vrai humain entendement*, éd. Y. Foehr-Janssens et J.-Y. Tilliette, Genève, Droz, 2005, p. 29-44.

de l'*actio* oratoire²⁹. Brouillage supplémentaire, elle porte un compas, accessoire usuel de la géométrie. À l'instar des cercles dans lesquels siègent la plupart des dames, l'outil suggère que l'éloquence participe à la mesure du monde³⁰. L'auto-présentation du personnage achève de donner à Éloquence une identité plus complexe que celle d'un art du discours : fille de Sapience, souffle vital de Prudence, elle dit incarner la vie dédiée au bien public et à la justice³¹. Pour que l'œil des lecteurs saisisse cette complexité, il est donc nécessaire de bousculer les images habituelles et de leur adjoindre des discours expliquant une autre manière de voir, à travers douze étapes d'apprentissage de la « totale escripture³² » des orateurs.

L'appel des *Douze dames* à saisir le monde à travers l'œil rhétorique a-t-il été entendu ? En transmettant à Robertet le « mistere » élaboré par Chastelain, Jean de Montferrant invitait l'orateur bourbonnais à le faire peindre « en vos paroiz³³ ». En écho à ce souhait, un cycle de fresques a été réalisé vers 1510 au château Saint-Maire de Lausanne sous l'impulsion d'un proche de Montferrant, l'évêque Aymon de Montfalcon³⁴. Les douze dames de Rhétorique se succèdent le long du corridor donnant accès au palais. Ces femmes élégantes ne portent plus aucun accessoire. Pour les reconnaître, il faut déchiffrer les descriptions versifiées placées devant elles. Mais ce qui frappe les visiteurs est l'attitude des dames. Elles fixent avec intensité ceux qui les observent. Leurs yeux rencontrent ceux des personnages peints sur les autres murs, les personnifications du *Bréviaire des nobles* d'Alain Chartier et une allégorie de Fortune inspirée d'un luxueux manuscrit de la famille Robertet³⁵. Trois parois peintes

29 Ces attitudes sont réinvesties dans les portraits de Science et de Profondeur, les proches compagnes d'Éloquence (planches 4 et 6 de l'édition citée).

30 K. Straub, *Les Douze dames*, *op. cit.*, p. 102-103. Le compas réapparaît dans la main de Déduction louable, la onzième dame, personnification de la *dispositio* et de l'idéal de jointure (*Douze Dames*, *op. cit.*, p. 155).

31 « Je suis le vray souspirail de Prudence / fille intrinseque à dame Sapience [...] / J'ay tout mon œil en honneste querelle, / En loy escripte, / en raison naturele, / En bien publique et en vertueux euvre. » *Douze dames*, *op. cit.*, p. 140.

32 *Ibid.*, p. 178.

33 *Ibid.*, p. 135.

34 Aymon de Montfalcon, seigneur dauphinois familier des cours de Savoie et de Bourgogne, a succédé à l'évêque Benoît de Montferrand, frère de Jean.

35 Paris, BnF, fr. 24461. J.-C. Mühlethaler, « Sagesse proverbiale à l'usage d'une cour : le cheval de Jeunesse, le rocher de Fortune », *Aymon de Montfalcon, mécène, prince et évêque de Lausanne (1443-1517)*, *Études de lettres* 3-4, 2018, p. 151-174.

de regards échangés croisent ainsi trois œuvres d'orateurs, invitant à les faire dialoguer entre elles.

Un « mur réel n'a pas besoin pour tenir des passants qui le regardent » note Francis Goyet, « un mur de mots, lui, ne saurait tenir sans cela³⁶ ». Il est cependant des murs de pierres, de discours et d'images qui ne tiennent que grâce à l'opération d'un regard : le corridor-codex du château Saint-Mair en donne un bel exemple.

Manifeste intellectuel et artistique conçu par le Dauphinois Montfalcon et son écrivain Antitus, deux lettrés aspirant au statut d'orateur³⁷, cette construction articule littérature franco-bourguignonne et peinture à l'italienne afin de magnifier la puissance de l'éloquence, garante du bon gouvernement et source de l'harmonie du monde. Vers 1500, le message est classique. Sa concrétisation originale dans un espace architectural, pictural et textuel appelle aujourd'hui les analyses croisées des historiens d'art et des historiens de la rhétorique, dont j'ai essayé de suggérer que les approches peuvent être complémentaires.

Que voyons-nous sur ces murs ? Apparemment des images de l'éloquence et de ses pouvoirs. En ce sens, le couloir palatial, lieu de passage public et d'échange politique, participe à la nouvelle visibilité donnée à l'art oratoire dans l'Europe de la Renaissance. En réalité, nous sommes surtout confrontés à la vision de personnages qui nous regardent. Le temps ayant effacé une partie des discours de présentation, le passant du corridor circule désormais sous les yeux peints des dames de Rhétorique, que sa traversée met en mouvement.

Estelle DOUDET
Universités Grenoble Alpes
et Lausanne
Institut universitaire de France

36 *Le Regard rhétorique, op. cit.*, p. 335.

37 E. Doudet, « Maître Antitus, orateur », *Aymon de Montfalcon, op. cit.*, p. 175-194.