

Art et civilisation de la Renaissance en Italie

M. André CHASTEL, professeur

Les leçons de 1972-1973 s'étaient achevées sur la conclusion que la portée exacte de l'évolution artistique à Venise au cours des dix premières années du XVI^e siècle avait été réduite et masquée par l'historiographie et la critique vénitienne du milieu du siècle, toutes dévouées à la cause de Titien. La présence dans la ville pendant toute l'année 1506 de Dürer, venu défendre son « *copyright* » de graveur et chargé d'une importante *pala*, coïncide avec les débuts de Lotto et l'affirmation de Giorgione. D'où la nécessité de considérer l'évolution des artistes de la nouvelle génération (nés autour de 1480) en relation avec l'art des *ponentini* Flamands et Allemands autant qu'avec les développements locaux des formules toscanes acclimatées depuis la venue d'Antonello et la suprématie de la famille Bellini. Venise entend là aussi se situer en marge de l'Italie, dans une situation plus internationale que nationale. Cette observation semble capitale. Mais la crise a d'autres aspects également remarquables autour de 1506. La multiplication des tableaux privés, sur thème profane, parallèlement aux cycles des « *Scuole* » poursuivis par l'atelier de Carpaccio, indique un milieu en évolution. D'où l'utilité de considérer ce qu'il en est des relations de l'art et de la culture humaniste. C'est ce qui a fourni la seconde direction d'enquête à laquelle on a voulu s'attacher. Là encore, la question peut sembler d'avance résolue ; aux termes de la grande simplification classique qu'a pu encore présenter E. Panofsky (*Studies in Iconology*, New York, 1939), le parallèle traditionnel avec Florence semble suffire à expliciter deux situations symétriques et opposées en art comme en littérature. A la séquence : intellect, structure, dessin, caractéristique des Toscans, s'opposerait donc à Venise sensualité, musique, couleur. Mais là encore, lisant en quelque sorte l'avenir dans la conjoncture encore fluide des années 1505-1510, n'a-t-on pas eu tendance à prendre pour inné ce qui a précisément été acquis au cours de cette phase critique ? Et il peut paraître étonnant qu'on n'ait jamais montré comment ses termes se sont trouvés durablement associés. La vue globale, apparemment valable pour le milieu du siècle, n'éluderait-elle pas les particularités du commencement ? D'ailleurs, pour s'en

tenir à la peinture, il y a peu de période où les efforts habituels de l'érudition manquent autant d'appui ; on n'en voit même aucune autre où la confusion soit plus grande dans les attributions et plus forte l'amplitude des divergences dans l'interprétation. C'est cette situation trouble qu'on a voulu d'abord prendre la peine d'affronter ; ce qui suffirait à justifier le second volet de notre enquête.

Le détour par l'histoire même du « mythe » de Venise est indispensable pour deux raisons connexes : on observe aux XVII^e et XVIII^e siècles une sorte de primat des Britanniques dans le marché de la peinture vénitienne, et un rôle majeur de leurs critiques dans l'interprétation « supra-historique » du phénomène vénitien. Celle-ci culmine dans la fameuse conclusion de Ruskin en 1860 (*Modern Painters*, V, 9, 2) sur la modernité absolue de la peinture vénitienne, avec l'étonnante élévation poétique sur « ce qu'ont vu les yeux du jeune Giorgione ». Les interprétations les plus subjectives et souvent, d'ailleurs, les plus remarquables par la qualité littéraire, sont contemporaines du plus grand désordre du *corpus* giorgionesque. Les essais de reclassement de Crowe et Cavalcaselle (1876), les premiers exercices critiques de G. Morelli (1880), n'altèrent pas la conviction des esthètes que cette peinture réclamait une intuition exceptionnellement élevée. De la « révélation de l'art pur » célébrée par W. Pater (1877) vont découler deux orientations inconciliables et également arbitraires, l'une valorisant la « liberté poétique » de l'artiste et un hédonisme pictural comparable à celui des Impressionnistes — ainsi L. Venturi (Milan, 1913) —, l'autre la présence d'une doctrine ésotérique, clef secrète de son art, comme on en découvre à l'origine des œuvres « symbolistes » — ainsi G. F. Hartlaub (Munich, 1925). Inversement certaines rectifications critiques minimisaient et même niaient l'intérêt du cas Giorgione, par un retour décidé au pan-titianisme de 1540-50, chez L. Hourticq (1930) par exemple. Mais chez ceux qui le valorisent, fût-ce dans des sens contraires, et dont les points de vue continuent à être parallèlement repris et amplifiés, intervient constamment pour asseoir l'interprétation une référence générique au « milieu » intellectuel vénitien. Or, l'analyse de celui-ci est précisément à même de nous découvrir la péripétie capitale que les deux types d'explication ont également négligée.

Toutes les éditions complètes des *Rime* de Pétrarque de 1470 à 1525 ont paru à Venise, comme l'a montré A. Medin dans *Nuovo Archivio Veneto*, VIII (1904) ; la première édition des *Cose volgari* est publiée par les soins de P. Bembo chez Albe en 1501 et le premier grand témoignage de la vogue du pétrarquisme — cette « maladie chronique de la littérature italienne » selon A. Graf — est fournie par le succès des *Asolani* du même Bembo (1505). Le paradoxe est que ce courant littéraire se soit implanté à Venise ; il y a là comme un coup de force, si l'on se réfère à l'échec que fut précisément cent cinquante ans plus tôt le séjour de Pétrarque à Venise (à partir de 1362).

L'invitation faite à l'auteur de *l'Africa* avait eu initialement un caractère honorifique mais elle se heurta à l'idée que l'humanisme pétrarquiste, par son orientation poétique et son ignorance de la philosophie naturelle, ne pouvait convenir à une cité d'hommes d'action (F. Saxl, 1937). Le néo-pétrarquisme qui s'épanouit au Cinquecento devait donc impliquer un sérieux changement ; il entretient et il suppose un climat dominé par la poésie sentimentale, la musique et le rêve de *l'otium* idyllique, car c'est le poète du *Canzoniere* qui compte d'abord. Il semble significatif que le premier tableau signé de Giorgione et daté de 1506 (Vienne) présente sur fond de lauriers un portrait féminin d'un nouveau type, les yeux étincelants et la poitrine à demi dénudée ; il répond à l'ambition de porter l'image sur un plan psychologique intense ; la composition peut répondre au nom de *Laura* porté par le modèle inconnu, à un moment où les portraits « authentiques » de Laure sont recherchés, comme l'indique une lettre du 13 mai 1506 de Giovanni Rucellai à Lorenzo (di Filippo) Strozzi à Venise. On doit retenir la coïncidence entre le succès du pétrarquisme et le nouveau style du portrait. Ce sont apparemment deux aspects d'une sorte d'émancipation individualiste qui, si elle pouvait être décelée dans d'autres domaines, mériterait d'apparaître comme une mutation décisive dans l'histoire de la mentalité vénitienne dominée jusque-là par l'idéal positiviste de la « vie active » et la dévotion totale à l'Etat.

On peut avoir cette impression quand on examine autour de ces dates (1506-1508) les lettres du groupe d'amis : P. Bembo, V. Querini, P. Giustiniani... Leur enthousiasme littéraire se heurte à une certaine réserve des autorités. Traditionnellement — comme l'a montré Guido Piovene (1957), la littérature pure, sans objet scientifique ou technique, risque toujours d'être traitée par quelque « vieux Vénitien » d'activité dangereuse pour la virilité des mœurs ; les milieux officiels montrent inversement une disposition favorable au luxe de l'architecture et des arts qui profitent à l'Etat et, ennoblissant le cadre civique, assurent son prestige. Cette observation doit être complétée par deux indications qui se dégagent clairement au tournant du siècle : des esprits avertis souhaitent, par l'introduction du savoir humaniste, surtout philologique, et scientifique, réconcilier pour le bien de Venise culture littéraire et attitude positive, tels E. Barbaro, G. Valla et les amis de Luca Pacioli (ainsi dans la grande conférence de ce dernier sur la « proportion » prononcée le 11 août 1508 et publiée dans l'Euclide de 1509 en tête du Livre IV) ; le rôle de plus en plus spectaculaire joué par l'édition consolide cette orientation. Mais elle ne peut en aucun cas prévaloir sur le service de l'Etat, et les difficultés rencontrées par Bembo dans sa carrière officielle l'amènent en septembre 1506, dans un grand tourment intérieur, à quitter Venise pour la cour d'Urbin, c'est-à-dire à renoncer à ses devoirs de Patricien ; il cumule consciemment toutes les hérésies en préférant sa gloire, sa tranquillité et sa carrière littéraire (lettres à Bibbiena, 1505, à V. Querini, 1506...). Et ceci à la

veille du moment où les autorités — sous la pression croissante des échecs diplomatiques et militaires (discours de Priuli, juin 1509) — vont dénoncer avec violence l'égoïsme de la jeune génération, son hédonisme, les méfaits du luxe et des mauvaises mœurs : bris de gondoles en 1503 (Sanudo, V, 386), désobéissance civique, etc.

Donnent une idée de cette sorte de « *dolce vita* » vénitienne de 1500, outre les rapports de police, les informations des chroniqueurs sur les activités — officiellement reconnues — des compagnies aristocratiques de jeunes gens chargées des fêtes et représentations : les *compagni della calza* (la documentation réunie autrefois par L. Venturi, 1908 et 1909, et par Bistort, 1912, sur le « luxe » vestimentaire, demande à être complétée). Les silhouettes voyantes de ces jeunes gens apparaissent dans les panoramas urbains de Carpaccio dès 1495, mais aussi en 1508 au *Fondaco dei Tedeschi* de Giorgione. Mais il y a plus : les nouveaux portraits « giorgionesques » s'éloignent de la convention du xv^e siècle par un accent psychologique et « romantique » (autoportrait, Brunswick ; la « Vieille », Académie...), plus sensible encore dans les portraits d'amoureux, de plus en plus nombreux (J. de' Barbarica 1505, Berlin ; tableau perdu de Giorgione, connu par la gravure de Cunego, 1773, etc.). Ces initiatives, qui seront durables, paraissent révélatrices de la jeune génération. Son interprète privilégié, c'est donc Giorgione, adonné — selon la tradition recueillie par Vasari — aux *cose d'amore* et musicien des cercles aristocratiques, qui l'est devenu en 1506-8. Mais, ce qui n'est pas moins révélateur d'une de ces « crises qui s'emparent à un moment donné d'une génération » (C. Dionisotti, 1960), un esprit élevé comme Tommaso Giustiniani s'éloigne des plaisirs et des lettres et entre brusquement aux Camaldules (1510). Le groupe des « spirituels » réunis à Murano (1506) s'oppose aux petits groupes (*radunate*) de la mondanité. L'iconographie de Saint Jérôme, par exemple, s'établit en un double registre : méditation dans le *studiolo* humaniste (Carpaccio, 1502 ca), pénitence dans la nature (L. Lotto, 1506).

D'autres éléments interviennent. D'abord le curieux phénomène, à peu près négligé jusqu'ici par les historiens, d'une certaine « rebyzantinisation » dans les partis architecturaux où l'on conserve en les modernisant les modèles grecs (W. Timofiewitsch, 1964 ; John McAndrew, 1969), et dans l'imitation des fonds de mosaïque par la peinture, expérience capitale pour Titien (Th. Hetzer, 1923). D'autre part l'importance soudaine et définitive prise par la musique dans la vie vénitienne, avec le succès des publications d'O. Petrucci. Le catalogue du premier éditeur mondial de musique montre comment, au cours des années qui suivent la publication des *Harmonice Musices Odhecaton* (1501), s'accomplit la conjonction du grand style coloré du Nord, celui de Josquin, et de l'inspiration pétrarquiste (C. Sartori, *Bibliografia delle opere*

musicali stampate da Ottaviano Petrucci, Florence, 1948). C'est l'influence de Bembo qui confirme partout le succès de la *frottola* ; les poèmes de Pétrarque et des néo-pétrarquistes apparaissent dans les recueils de 1505, 1507... Quelques auditions de *frottole* ont complété les indications qu'apportent les images d'instruments et de musiciens dans la peinture *. C'est moins le goût pour la théorie qui se manifeste dans le milieu vénitien que la réponse pragmatique, l'expérience, le vécu, et la musique va faire partie intégrante du nouveau genre, à la fois littéraire et artistique, de la pastorale. Toutefois, les conséquences de cette « émancipation » de la génération née autour de 1480 sont en quelque sorte inversées selon qu'il s'agit des lettres ou de l'art : pour la poésie et la prose littéraire l'esthétisme qui se traduit par le néo-pétrarquisme, signifie un *formalisme* plus strict, sensible dans le resserrement puriste de la langue et la cristallisation des genres : le sonnet, etc. ; pour la peinture, où il existe des formules traditionnellement favorables à l'ordre et à la beauté de luxe, l'innovation sera plutôt dans le sens de *l'informel*, ce qui aide à comprendre l'attention portée aux modèles septentrionaux : paysages touffus, traits individuels accusés, bizarreries..., et, bien entendu, dans le développement d'une peinture profane, spectaculaire dans les décors de façade, élégiaque dans les tableaux privés, familière dans les peintures de meubles, où apparaît enfin le répertoire de la fable antique.

On constate ainsi, après E. Garin et C. Dionisotti, combien la culture vénitienne a été sélective. Par une réponse typique à la pression de l'humanisme, la diffusion de la fable antique se fait essentiellement par le livre illustré de gravures sur bois — dont il est facile de suivre le succès de marché à Venise ; plus que le *Songe de Polyphile* (1499), ce sont les *Métamorphoses* d'Ovide (1497), rééditées en 1505, 1508, 1509..., qui, avec leurs scènes claires à plusieurs épisodes disposés en « bande dessinée », ont orienté les compositions des peintres : Cima et, finalement, Giorgione. Cette fable, « miniaturisée », très différente des symboles florentins et des allégories romaines, apte à accueillir les anecdotes caractéristiques de la vitalité universelle comme l'imagerie des rites et des cérémonies antiques, constitue la base du compromis vénitien en ce domaine ; ce que corroborent le style et l'esprit des plaquettes de bronze à la mode. Ainsi la scène de *Vulcain forgeant les flèches de Cupidon* dans l'Ovide de 1497 est-elle utilisée dans une plaquette de Camelio (selon l'attribution récente de J. Pope-Hennessy, 1965), dont s'inspire Carpaccio dans un des décors de fond du cycle de Sainte Ursule (*Départ des ambassadeurs*, 1498 ca), et que Riccio transpose encore dans un cadre de pastorale (ca 1515, coll. Kress, Washington). C'est donc là qu'il faut rechercher l'arrière-plan des inventions libres et personnelles propres à

* Nous avons bénéficié ici du concours du Centre d'Histoire des Instruments de musique anciens dirigé par M^{me} de Chambure, à qui va toute notre gratitude.

Giorgione, plutôt que dans l'hypothétique élaboration doctrinale des sectes que ne constituent en aucun manière les *radunate* aristocratiques. En 1506-8, sa volonté d'atteindre un large public l'amène à multiplier les façades peintes (toutes disparues) où dominent les compositions mythologiques, et les peintures de cabinets et de coffres « *nelle quali faceva per lo più favole d'Ovidio* » (Ridolfi, 1648). Ainsi peut s'expliquer peut-être un ouvrage comme l'*Orage* (« *la Tempesta* », ca 1507, Académie), où le paysage « dramatisé » selon les modèles des *ponentini* accueille des petites figures et transpose vraisemblablement quelque scène « ovidienne », peut-être Sémélé (*Met.*, III, 287 et s.), avec un effet d'ambiguïté calculée qu'on retrouve dans les tableaux sur thème religieux du même moment (« *Tramonto* », Nat. Gallery, Londres). Quand il peint, avec de grandes figures qui marquent une nouvelle étape de sa manière, *I tre Filosofi* (ca 1507, Vienne), Giorgione se réfère à la querelle d'actualité sur l'astrologie : le *De astrologica Veritate*, 1502, de Lucio Bellanti est publié en réponse à la réfutation de la fausse science « chaldéenne » par Pic et Savonarole ; l'*Oratio de Inventoribus et Astrologiae Laudibus* est tenue en 1507 à Ferrare par L. Gauricus... Le peintre part des gravures accompagnant les traités d'astrologie pour présenter l'activité contemplative des Mages. Il y a là une indication forte : un certain nombre de tableaux disparus ou connus par des fragments ou de mauvaises copies concernent des nouveau-nés de la Fable : Pâris, et un tableau (détruit en 1945, à Dresde) montrait une *nativitas*, un horoscope.

Une démarche raisonnable se dessine ainsi pour saisir dans la spécificité d'un milieu et d'un moment l'apparition des ouvrages plus importants, « *pittura di maggiore considerazione* », où Giorgione semble bien avoir voulu composer les emblèmes complets de la nouvelle culture. On peut y suivre l'approfondissement des grands thèmes « érotiques » : la *Vénus couchée* à partir des figurations de la nymphe nue dans le paysage, nombreuses dans l'estampe et donnée en particulier dans le *Polyphile* (comme l'a relevé F. Saxl, 1935), mais sans faune ni musicien et se conformant au goût vénitien pour la pose arrêtée, l'attitude inactive, le sommeil (M. Meiss, 1964). Ce panneau qui reprend le motif majeur des *cassoni* nuptiaux est, malgré le recours à la *Venus pudica*, d'une nouveauté radicale à l'égard de l'antique, qui ne connaît pas la *Vénus couchée* ; cet exemple accompli de « pseudo-morphose » était appelé à un immense succès ; les dérivations qu'en donnera Titien trente ans plus tard (*Vénus d'Urbin*, 1538, etc.) apparaissent comme des amplifications du thème et, réintégrant tout ce qu'avait écarté Giorgione, aboutissent du point de vue iconographique à des contre-sens calculés. Enfin la *Pastorale* (Louvre) si étroitement liée à l'invasion de l'*Arcadia* (édition pirate en 1501, édition complète en 1504) comme l'a bien vu R. Wittkower (1963), intègre si subtilement les motifs du paysage, du costume, de la figure allégorique, aux partis stylistiques de Giorgione, qu'on ne voit pas la possibilité de retirer

l'œuvre à celui-ci. La robustesse d'une manière à tous égards explicite de Titien, dans la *Bacchanale* exubérante de 1518-1520, fait valoir par contraste l'attachement de Giorgione à l'implicite et à la subtilité.

L'imprévu n'est pas l'inexplicable. L'année 1506 nous a paru apte à indiquer le sens d'une péripétie importante de l'art à Venise — et plus particulièrement de la peinture, en révélant, à travers l'analyse des réactions de la nouvelle génération, une fracture notable et, en partie seulement, passagère, à l'intérieur de la *venezianità*. Mais nous n'aurions pas répondu de façon satisfaisante aux termes du problème si les innovations de la technique ne venaient corroborer cette conclusion. Le nombre des tableaux inachevés de Giorgione, où sont intervenues d'autres mains, est étonnamment élevé, ce qui explique bien des confusions ; d'autre part, les tableaux indubitables présentent presque tous des reprises (*pentimenti*) décelées par la radiographie : *Tempesta, Filosofi*... Tout ceci laisse supposer une démarche impatiente et capricieuse, en accord avec la pratique toute nouvelle — soulignée avec réserve par Vasari au titre de l'année 1507 — qui consiste à ne pas partir d'un dessin ou carton préalable mais à chercher la composition sur la toile (Vie de Titien, éd. Club del Libro, VII, 308). Il en résulte une élimination du contour qui rompt avec l'usage du *quattrocento* : on peut y voir un moyen d'assurer l'originalité de la peinture contre l'envahissement de la mode graphique du moment, dont le renouvellement des thèmes a amené à souligner l'importance. On a pu y voir un rapport — et d'abord Vasari lui-même dans la Vie de Giorgione — qui reste toutefois difficile à préciser, avec la venue de Léonard à Venise en mars 1501. La facture picturale connaît un assouplissement notable ; l'anecdote célèbre sur la rivalité de la sculpture et de la peinture rapportée par Pino, 1548, répétée par Vasari, semble bien correspondre au désir du groupe formé par Giorgione et ses amis d'imposer une sorte de primat de la peinture dans la culture vénitienne. Toutes les lignes d'enquête se recourent.

Le phénomène Giorgione n'est donc pas un mirage d'historiens abusés par l'enthousiasme excessif des critiques et des esthètes britanniques. Il représente la pointe extrême d'un mouvement d'émancipation par rapport aux formules acquises, avec une articulation décisive située autour de 1506. On y observe des mouvements contrastés, comme dans toute situation de crise. Aux effets touffus et singuliers dérivés de modèles septentrionaux s'oppose une concentration du chromatisme, inconnue aux Toscans et sans doute nourrie d'expériences vénéto-byzantines. Plutôt qu'à un ordre classique, la culture anti-normative conduit à un répertoire de menues scènes pittoresques. A l'esprit normatif s'oppose une insistance nouvelle sur les traits individuels, les poses « expressives », les images ambiguës. Dans les mœurs, dans les attitudes, dans les options du goût, on a l'impression que les initiatives de la jeune génération ébranlent les vieilles convictions patriciennes. Mais la maturation, la moder-

nisation définitives — après 1515 — de la peinture à Venise ont sans doute été dues à son aptitude à tirer un enrichissement durable de la poussée même qui avait pu dix ans plus tôt remettre en question ses procédés, ses genres, son esprit.

Le séminaire du *mardi* a abordé cette année les questions de vocabulaire propres à fonder une philologie spécifique de la littérature artistique. Celle-ci est envisagée d'une manière globale : contrats, lettres, descriptions, mentions épisodiques... pouvant et devant être utilisés aussi bien que les ouvrages théoriques et les traités, car on ne doit pas s'enfermer dans le seul lexique savant ou élaboré de ceux-ci, mais précisément le mettre à l'épreuve en liaison avec le répertoire visuel. D'autre part, si l'on s'efforce de saisir les phénomènes d'expression au début même de leur formulation, c'est-à-dire dans les textes des xv^e et xvi^e siècles, il paraît indispensable — comme on l'a fait en 1972-1973 pour la *signature* — de prolonger l'enquête aussi loin qu'il sera utile pour saisir les fluctuations et les courbes d'emploi qu'est seule apte à dégager l'étude selon la « longue durée ».

Ce qu'on a d'emblée écarté, ce sont deux domaines, l'un suffisamment élaboré et facile, l'autre très imparfaitement exploré jusqu'ici : d'une part, la terminologie des *styles*, « roman », « gothique », « manière », etc., d'autre part, le vocabulaire des *techniques*, outils, procédés, éléments ou motifs, et même genres. Quelques exemples pris dans l'un et l'autre registre ont toutefois permis de formuler deux observations préalables qui ont paru bonnes à retenir : d'abord, le fait que les grandes dénominations stylistiques à connotation large sont, semble-t-il, apparues pour signaler une déviation par rapport à une norme « classique », ainsi « gothique » ou « roman » (forgé par Gunn en 1817 sous la forme anglaise « *romanesque* » pour désigner un *opus romanum* dénaturé). Ensuite il apparaît bien que, comme pour la musique, où la quasi totalité des termes utiles : *adagio*, *sonate*, *tenor*... sont de fabrique italienne, il convient de se demander pour chaque rubrique du lexique artistique la nature des initiatives italiennes, et d'examiner leur échec ou leur succès.

L'idée directrice de l'enquête est que l'on ne saurait trop bien examiner le rôle des mots porteurs d'incitations nouvelles dans l'activité artistique et dans l'appréciation des œuvres qui, à son tour, réagit sur les modes et la production. On retrouve ici la démarche de E. R. Curtius sur les *loci* fondamentaux de la poésie, dans *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berne, 1948, trad. fr. 1953 ; mais il s'agit d'un domaine dont l'originalité a mieux été présentée par G. Weise, « Vom Menschenideal und von den Modewörtern

der Gotik und der Renaissance », *Deutsche Vierteljahrschrift für Geistesgeschichte und Literaturwissenschaft*, XIV (1936), pp. 171 et s. ; et « *Maniera und pellegrino, zwei Lieblingswörter* » dans *Romanistisches Jahrbuch*, III (1950), pp. 320 et s. Toutefois l'accumulation des exemples et citations ne suffit pas ; les formes linguistiques n'ont souvent qu'une transparence relative, comme vient de le rappeler d'après l'enseignement de L. Spitzer sur la « sémantique historique » le judicieux exposé de J. Starobinski, *La relation critique*, Paris, 1970, chap. 2. On y a trouvé une raison supplémentaire de s'intéresser à l'usage flottant et commun plutôt qu'à la terminologie normative. Les notions critiques : ordre, rythme... ont souvent été transposées des traités de rhétorique et de poétique, comme l'a montré il y a déjà longtemps R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis, the humanistic Theory of Painting* (1942, rééd. New York, 1967) ; mais on s'est aperçu qu'il y avait lieu de s'adresser aussi au vocabulaire moins codifié, changeant avec les modes et les crises culturelles, susceptibles de brusque succès et d'extinction rapide, qui est souvent obtenu par dérivation et emprunt à d'autres domaines, par exemple celui de la danse : ainsi *misura, aere...* apparaissent vers 1440 dans les traités de chorégraphie. Ce qui peut aider à comprendre les termes employés par l'agent de Ludovic le More qui apprécie dans une lettre bien connue de 1490 la valeur des peintres toscans. Landino, énumérant dans son introduction à la *Divine Comédie* les maîtres florentins (1481), ne les qualifie pas en recourant aux termes de Pline, qu'il a pourtant traduit quelques années plus tôt (1476), ainsi que l'a relevé M. Baxandall, *Painting and Experience in fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972.

C'est dans le domaine des termes de spécificité, énonçant une qualité, un effet propre, comme *chiaroscuro*, et celui des termes appréciatifs, comme *vago* (= charmant), qu'il y a des mouvements de sens intéressants à observer. Dans le premier domaine, il a bien fallu constater que le terme latin *designatio* et son prolongement italien : *disegno*, s'est heurté dans le vocabulaire humaniste à la faveur du terme : *graphice*, dont Politien, *Panepistemon*, éd. Bâle, 1553, p. 469, fait le principe universel des arts (exposé de W. Juren). Ce mot est ainsi paradoxalement employé contre l'usage du grec, où il signifie : peinture, pour en indiquer le seul principe abstrait, mais avec une acception réduite qui sera de plus en plus sensible dans l'emploi de l'adjectif : graphique, en français et en anglais. Donc tentative avortée, favorisée un temps par les deux valeurs de $\gamma\rho\alpha\phi\epsilon\iota\nu$ et les développements sur l'analogie écriture / dessin, littérature / peinture, auxquelles elles donnaient lieu : Gauricus, 1504, Zucchi, 1580 ca, avec *penna / pennello*, etc. (exposé de A. Rojec). Les termes bien élaborés de Pline sont repris par les humanistes, Giovio par exemple, avec *parerga* (à propos de Dossi, d'après Pline, *Nat. Hist.* XXXV, 102), *obliquitates* (à propos de Titien d'après *ibid.*, 56), mais sans prolongement dans la langue vulgaire ; parfois même un terme qui se répand comme

quadrare à partir de *quadrata statua* (ibid., XXXIV, 56) finit, chez Lomazzo par exemple, en contre-sens : mettre au carreau (exposé de M^{lle} Girard).

Le terme de *finigo*, avec des prolongements intéressants comme verbe, participe-adjectif (latin *fictus*, italien *finto*) et substantif (latin *fictio*, italien *finzione*), comporte trois acceptions dans l'usage antique : 1) façonner (sculpteur), 2) imaginer (orateur et poète), 3) inventer faussement, qui reparaissent tour à tour mais avec l'accent mis sur le deuxième sens chez Pétrarque (opposition *pinxit/finxit*) ou chez Léonard, et l'attraction constante de la valeur de : *imitari* (Alberti, « *fingiere quello si vede* », 1436, Pino, 1548, ...) (exposé de A.-M. Lecoq). La valeur favorable du terme — qui faiblira au XVIII^e siècle — va d'accord avec le succès de l'épithète : *divino*, d'emploi général et simpliste, pour les artistes éminents, les œuvres remarquables... à partir de l'analogie avec le créateur autrefois relevé par J. Schlosser, « Der Weltenmaler Zeus », dans *Präludien*, Berlin, 1927.

Toute une famille de termes, appelés à des vicissitudes frappantes jusqu'au XIX^e siècle, concerne l'effet séduisant et troublant des œuvres aussi bien poétiques que picturales en introduisant chaque fois une note d'égarement. On en a considéré plusieurs : *vago* et *vaghezza* aux nuances multiples de coquet et d'aventureux chez Dante, Boccace, Léonard... (traité par A. Castellano, « Storia di una parola letteraria : vago », dans *Archivio glottologico italiano*, XLVIII (1963), pp. 126 et s.), repris tels quels, faute d'équivalents, en français (à propos de Watteau : « sa touche, et la *vaguezza* de ses paysages... », *Mercur de France*, 1721) ; *pellegrino*, souvent associé à *raro*, avec une connotation de singularité, qui s'accorde avec le succès de *zingana* (exposé de E. Darragon) ; enfin *bizzarro* dont l'emploi surprenant irradie dans les biographies vasariennes (« *Piero stravagante, bizzarro e fantastico...* »). Le mot possède une certaine valeur caractériologique, mais peut aussi s'appliquer à des œuvres. L'important est qu'on a ici deux supports à la notion : l'éthologie du tempérament mélancolique qui mène à l'extravagance — souvent condamnable —, et l'effet de surprise reconnu à la beauté, et revendiqué par Michel-Ange, par exemple. Ces implications se dégagent des termes accouplés à *bizzarro*, avec nuance positive : Romano, Alberti, Vasari..., ou négative et sévère : G. B. Armenini. Le terme recouvre ainsi des attitudes psychologiques et morales fondamentales.

La distinction des termes peut être aussi révélatrice que leurs affinités et groupements : ainsi le couple *lume/luce* tend à s'appliquer au rayonnement (*lume*) et au foyer (*luce*), en réservant à *lume* la valeur métaphorique de : initiateur, modèle (exposé de M. Le Mollé). En remontant à l'usage médiéval, on éprouve des difficultés à spécialiser les termes de *pretiosus*, *formosus*, *pulcher* (exposé de M. M. Gauthier). Et pourtant le terme de *formosus*, qui n'a pas passé en vulgaire italien et français, survit dans l'espagnol *hermoso*,

et *hermosura* apparaît lié à *vageda* ; mais à la fin du xvi^e siècle, un auteur comme Sigüenza se voit contraint de reconnaître qu'il faut introduire artificiellement en castillan les termes italiens qui lui manquent. La greffe est loin d'avoir réussi dans la plupart des cas, où l'espagnol vulgaire a éliminé le mot importé, d'ailleurs sans grande conviction, par l'auteur (exposé de M^{me} Cloulas). On observe enfin comment, dans les lettres et les « discours » sur l'art du xviii^e siècle français, les emprunts directs à l'italien : *svelte*, *bizarre...*, sont constants (M^{lle} Rambaud).

La question des noms donnés aux œuvres d'art et celle des titres n'ont pas été abordées. Elles seront étudiées l'an prochain. A titre de transition, on a conclu par des observations sur les arrière-plans du titre d'« allégorie réelle » donné à son tableau de l'*Atelier* par Courbet (exposé de P. Georgel).

TRAVAUX ET CONFÉRENCES

Conférence à la Fondation Giorgio Cini, septembre 1973 : *Les monstres à Venise*.

Participation aux travaux du Congrès international d'Histoire de l'Art, Grenade, septembre 1973.

Communication à la Société nationale des Antiquaires de France, février 1974 : *La prédelle de la pala d'Asolo*.

Direction des Journées d'étude sur l'architecture française de la Renaissance, Tours (Centre d'Etudes supérieures de la Renaissance), avril 1974.

Présidence du Comité national d'Histoire de l'Art.

Direction de la *Revue de l'Art*.