

Art et civilisation de la Renaissance en Italie

M. André CHASTEL, membre de l'Institut
(Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), professeur

Les conclusions du travail mené l'an dernier sur les conditions générales de production du tableau d'autel à la Renaissance nous imposaient d'explorer méthodiquement le contenu religieux, c'est-à-dire les aspects « sacrés » ou encore le statut théologique *implicite* de la *pala*. C'est à quoi on s'est attaché cette année en s'efforçant de comprendre comment et pourquoi l'immense productivité italienne n'a pas apparemment été beaucoup gênée par l'aporie que nous avons pu discerner du point de vue doctrinal : les modèles traditionnels (icônes) que l'art répudie, restent vénérés ; l'intérêt pour les formes antiques n'abolit pas le souvenir de la destruction des idoles païennes (légende de Grégoire le Grand).

L'expansion du tableau d'autel est un phénomène de mutation religieuse intéressant toute la société. Mais il ne suffit pas de discerner les deux aspects de tout culte des images, l'un d'ostentation lié à l'espace communautaire de l'église, l'autre thaumaturgique lié aux formes puissantes de la dévotion. Le premier a de multiples implications *politiques* en raison des préoccupations des responsables — ce qu'illustre bien la représentation de la Chapelle papale dans le cycle Piccolomini à la Libreria de la Cathédrale de Sienne par Pinturicchio (1504) —, le second est lié à l'efficacité *magique* répondant aux associations merveilleuses, à la commémoration des prodiges, au culte des reliques... — comme le montre la composition de Gentile Bellini pour le cycle des miracles des fragments de la vraie Croix (vers 1494). L'entrecroisement de ces deux ordres de préoccupations doit toujours être exploré dans chaque cas particulier ; mais il faut aussi et surtout reconnaître : 1. l'expression spécifique à ce genre d'ouvrages qui, étant donné sa position sur l'autel, se présente a priori comme privilégié, et 2. les traits qui le distinguent des autres types de peinture religieuse. Ces modalités du tableau d'autel n'ayant fait l'objet que de rares observations épisodiques et d'aucune vue générale, nous nous sommes efforcé de progresser dans l'analyse de ces données fondamentales.

L'autorité des grands théologiens du XIII^e siècle n'a pas cessé d'être invoquée à la Renaissance, où leur enseignement était prolongé par les deux ordres : Dominicains et Franciscains, dont ils étaient les lumières. Saint Thomas et saint Bonaventure avaient clairement maintenu que la religion ne passe pas nécessairement par les images ; celles-ci répondent à une *consuetudo* dont on doit bien comprendre les formes légitimes. Ce qui les avait amenés en formulant une théorie des *signa* à définir une sorte de « sémiologie générale » antérieure à toute disposition iconographique. Partant d'une analyse du rapport signifiant-signifié, S. Thomas (*Summa*, III^e partie, qu. XXXV, art. 3) indique fortement que la manifestation du sacré, le *mysterium*, est au principe de l'image, mais sans le dépassement intellectuel de celle-ci, on reste au niveau de l'idolâtrie, et les Dominicains seront toujours préoccupés en effet par les aberrations d'une dévotion mal dirigée, les illustrations de l'Écriture pouvant toujours jouer un rôle utile *d'ars memoriae*. D'autre part, à partir des mêmes prémisses, S. Bonaventure (*Liber tertius Sententiarum*, dist. IX, art. 1, qu. 1 et 2) insiste sur le pouvoir actualisant des images contre la paresse du cœur, la négligence intérieure, et les Franciscains se sont en effet montrés attentifs à tout ce qui peut agir sur l'*affectuum tarditas*. Le peuple Chrétien oscillant constamment entre l'idolâtrie et l'apathie, les images sacrées introduisent une pression didactique et un éveil émotif, qui les fait accepter de l'autorité ecclésiastique. Mais ce développement ne convient pas moins à l'action croissante de la « piété laïque », appuyée sur les Confréries, qui nous intéresse particulièrement (son importance vient d'être judicieusement rappelée dans le recueil « *The pursuit of holiness in late medieval and Renaissance religion* », ed. Ch. Trinkaus et H.-A. Oberman, Leyde, 1974).

La preuve que le déploiement nouveau de l'image sacrée et son articulation plus nette dans l'espace de la peinture, n'ont nullement éliminé le parti didactique, c'est la constance, l'abondance et la diversité des inscriptions. La pratique en est ancienne : des inscriptions d'identification (*tituli*), des inscriptions explicatives (fragment d'hymne, texte scripturaire), des inscriptions dogmatiques (formules du Credo...), apparaissent régulièrement dans les grandes compositions monumentales et le retable du XIII^e siècle en a aussitôt hérité. Le premier type se présente sur une tablette, voire un cartouche, ou tout simplement sur le fond uni, parfois à l'intérieur de l'auréole ou sur le vêtement ; le second dans les phylactères ; le troisième, de préférence sur le Livre symbolique du Seigneur. Les *tituli* vont peu à peu se fixer sur les encadrements ou dans des logements ornementaux appropriés ; les phylactères — devenus banderolles — vont connaître autour de 1400 un développement extraordinaire dans le Nord (Konrad Von Soest, 1403, par exemple) et dans le midi (le triptyque de la *Justitia* de Jacobello del Fiore, 1421, est un cas limite, explicable par la destination publique de cet ouvrage « civil ») ; mais on trouve des exemples aussi chargés en pro-

vince, dans les Marches, par exemple, avec le retable de Giacomo di Nicola a Monte Cassiano (Macerata) ; à une date plus tardive, dans la *Transfiguration* de Lotto pour Recanati (1512), les noms sont jetés en lettres d'or identifiant les figures, et la parole : « *hic est filius meus dilectus* » tombe du ciel.

Dans le système d'images du retable tout se passe comme si la valeur « incantatoire » de l'écrit pouvait toujours intervenir pour assurer l'efficacité religieuse complète de la représentation peinte. Certes, on a pu considérer ces pratiques comme archaïques, provinciales et populaires ; Vasari (1550) dans un passage amusant de la « Vie de Buffalmaco » les explique, à propos de la pala de Sainte Ursule (ca. 1320-1330) à Pise, comme nées d'une mauvaise farce, perpétuée par les « gothiques ». Mais ces « didascalies » corrigeaient l'imperfection du code iconographique et, en tout cas, évitaient toute déperdition d'attention ; c'est à ce titre que, dans la logique de la Contre-Réforme, le Cardinal Paleotti (*Discorso*, 1582, II, 26), recommandera d'« *aggiungervi in luogo conveniente il nome del misterio o del Santo...* ». Au delà du besoin de clarté, il y avait en outre le souci d'explicitier la valeur sacramentelle de certaines formules ; le cas le plus saisissant est l'Annonciation où le *Verbum incarnationis* est rendu sensible par les paroles de l'ange traversant l'espace (Simone Martini, 1333), et par celles de la Vierge inversées pour être lues dans le ciel (l'Angelico à Cortone, ca. 1433, en accord ici avec J. Van Eyck, 1432).

Dans un ouvrage comme le *Couronnement de la Vierge* de l'Angelico (ca. 1440) le besoin de précision écrite est très accusé : noms des apôtres insérés dans les auréoles, lignes d'or des livres des Docteurs... Ces indications suggèrent de proche en proche que tous les éléments sont « signifiants » ; comme le peintre n'est nullement un retardataire, il s'agit pour lui d'accentuer par ce biais la valeur sacrée du retable. De même, Botticelli dans la *pala* des Bardi (1485, venant de Santo Spirito, aujourd'hui à Berlin), introduit sur les banderolles et les nœuds du décor végétal une bonne dizaine d'inscriptions, toutes tirées du Livre de la Sagesse (*Eccl.*, 24), et destinées à motiver par les métaphores scripturaires le répertoire d'oliviers, lys, citronniers, roses... Ce recours à la poésie de l'Écriture répond au désir de constituer toute la *pala*, y compris les accessoires, en une vaste métaphore lyrique, rendue explicite par les didascalies. L'image articulée sur ces textes se referme ainsi sur elle-même. Il convient donc de se demander si, loin de provoquer l'extinction des « didascalies », le nouveau style n'a pas plutôt conduit à un certain renouvellement de la formule.

Les observations de M. Meiss : « *Toward a more Comprehensive Renaissance palaeography* », *Art Bulletin*, XLII (1960), de D. Covi : « *Lettering in fifteenth Century florentine painting* », *ibid.*, XLV (1963), et J. Sparrow : *Visible Words*, Cambridge, 1969, ont pu ainsi être dûment complétées.

La Madone de San Barnaba de Botticelli (ca. 1480, Offices) est doublement remarquable à cet égard par l'épigraphie classique de l'inscription portée sur le socle et par la citation de deux vers de Dante (*Par.*, XXXIII, 1-2) — bel exemple de recours à la « piété laïque » —. Dans la Madone aux quatre saints de Filippino Lippi (1485, Offices) le texte tiré de l'*Oratio devota* est présenté ostensiblement par S. Bernard. Cette insistance sera plus forte encore dans l'*Apparition de la Vierge à Saint Bernard* (vers 1485, Badia), où toute la zone centrale est couverte de livres et de manuscrits aux textes partiellement lisibles et tous subtilement adaptés au thème de l'œuvre. On a donc découvert — ou redécouvert — vers 1480 les nouvelles ressources à la fois décoratives et iconographiques de l'insertion de textes dans les *pale*.

Il devenait tentant d'aller plus loin. Exploitant la vogue de l'épigraphie latine, Ghirlandajo dans l'*Adoration des Bergers* de la Chapelle Sassetti (Santa Trinità, 1485), en fait la clef d'une mise en scène étonnamment originale, parfaitement analysée autrefois par F. Saxl (1940). Aux mêmes dates, à Ferrare, centre d'études hébraïques, la *Pala Roverella* de C. Tura (ca. 1475, aujourd'hui dispersée : panneau central à la National Gallery de Londres), comporte avec une inscription latine d'offrande et de prière, deux tablettes « mosaïques » où sont inscrits en hébreu les premiers mots de chaque commandement du Décalogue (1). Les remarques vagues et en partie inexactes faites à ce sujet par C. Roth, *The Jews in the Renaissance*, Philadelphie, 1959, ont pu être rectifiées. La valeur ornementale des lettres hébraïques concourt à un effet d'exotisme, et même d'hermétisme, en parfait accord avec la complication du style (2). La formule se complique mais ce qui demeure, c'est la présence effective et suggestive du Livre dans l'image de l'autel ; le discours scripturaire — sous des modalités de plus en plus riches — accompagne l'expansion du discours figuré.

Les initiatives des commanditaires, généralement des laïques, voire des artistes « savants », et plus vraisemblablement les deux, ont donc pu jouer et la fonction « démonstrative » de la *pala* au-dessus de l'autel pouvait être diversement interprétée selon les cités et les groupes. De fait, il n'y a même pas de terme constant pour désigner le tableau d'autel ; il est appelé dans les contrats et chez les auteurs : *retabulum*, *ancona seu maestà*, *tavola* (même pour un polyptyque, surtout en Toscane), *pala* (employé dans le Nord de l'Italie, dès 1453 dans le contrat de Mantegna pour l'autel de

(1) M. Delavault, de l'Institut d'Études sémitiques du Collège de France, a bien voulu en assurer pour nous le déchiffrement.

(2) Le même phénomène s'observe dans la peinture allemande : retable de H. Holbein le Vieux (1502, Munich), Présentation au Temple de H.L. Schäufelein (Carlsruhe), etc., comme a bien voulu nous le signaler l'un des auditeurs.

Saint Zénon à Vérone). L'usage n'en est d'ailleurs devenu général, du moins en Toscane, qu'au cours du XIII^e siècle, en rapport avec la nouvelle orientation de l'autel (les travaux de H. Hager, 1964, sont ici concluants) mais, comme l'a signalé autrefois J. Braun, *Der Christliche Altar*, Munich, 1924, II, p. 280, un synode tenu à la fin du XIII^e siècle — en Rhénanie, il est vrai — considère encore avec méfiance l'introduction d'autre chose sur l'autel que des symboles de la passion, des livres liturgiques et des reliques. Dans le « Pontifical » de Guillaume Durand, qui reste en usage pendant toute la Renaissance, les directives sont précises pour la bénédiction de l'autel avec ses reliques, celle des images des saints est facultative. Cette relation avec l'autel n'a jamais été perdue de vue. Le renouveau et l'intensification du culte du Saint Sacrement (inauguré par l'institution de la fête du Corpus Domini en 1264) sont importants à la Renaissance. Aux « Stanze » du Vatican, l'autel nu avec le seul ostensor dans la fresque du *Triomphe de l'Eglise* (1509), la scène du *Miracle de Bolsène* (1512), soulignent cet aspect fondamental.

Les images sont des *signa*. Le cadre sémiologique du retable peut être présenté à partir de la double caractéristique de l'autel chrétien, répondant au précepte : « *Mysterium incarnationis et Sanctorum exempla* » (Saint Thomas d'Aquin) et d'ailleurs définie par son histoire même : 1. comme lieu du Sacrifice et donc appelant la symbolique de l'Incarnation et de La Passion ; 2. comme principe de la vie de l'Eglise et donc appelant, à travers les reliques et les vocables de dédicace, la référence aux Saints. *Symbolum* et *ars memoriae* combinés. D'où deux principes que l'on peut appeler *anagogique* (du visible à l'invisible) et *associatif* (chaîne de la sainteté) qu'il serait facile de faire rentrer dans une « sémiotique » générale en traitant le premier comme une forme de métaphore (similarité), le second de métonymie (contiguïté), d'après R. Jakobson. Le retable a pour fonction de rendre manifestes les personnes sacrées, de rendre présent l'invisible. S'agissant d'espace pictural, les deux principes se traduisent par l'affirmation — et la combinaison — d'un axe vertical qui portera le rappel obligé du principe anagogique, et d'un axe horizontal. Le premier exprime le mouvement vers le *mysterium* central de la foi, le second l'attention aux témoins de la vérité chrétienne ; le premier, affirmant l'ordre du Salut, exprime et conduit l'intuition du sacré, le second, affirmant la vérité de l'Eglise, dirige l'effort de la mémoire. Ainsi, dans le « système sémiologique » du retable doivent se composer deux exigences distinctes : une représentation hors de l'espace et du temps (dans ce que nous avons appelé l'an passé le « lieu paradoxal ») et une évocation de la vérité chrétienne dans l'histoire. Il en résulte une véritable « topologie », une définition préalable des « niveaux » et des « positions » antérieure à toute figuration, sans laquelle il semble impossible de rendre compte d'une part

des dispositions fondamentales et, d'autre part, de la lente évolution du tableau d'autel.

Celui-ci représente une péripétie considérable dans l'histoire des représentations chrétiennes. Il a provoqué avec la concentration des images des spéculations sur leurs relations, qui sont au principe des plus étonnantes initiatives picturales. On peut en trouver la preuve dans la grande composition de la *Trinité* de Masaccio (entre 1425 et 27), dont la portée exacte semble avoir été méconnue par la plupart des auteurs. On a en effet retrouvé en 1951 sous la *mensa* (peinte) de l'autel (fictif), la figuration d'un squelette couché, avec l'inscription d'un « *memento mori* », comme on en trouve au Trecento sur des panneaux de dévotion (Giovanni del Biondo, Vatican). Rien ne peut mieux mettre en évidence la polarité hiérarchique du haut et du bas, la valeur de l'axe vertical, qui s'élève de l'ici-bas : la mort conséquence du péché, au niveau céleste où paraît le double mystère de la Trinité et de la Croix, les donateurs étant placés en marge et à mi-chemin. On a donc affaire à la définition complète d'un parti destiné à orienter le tableau d'autel dans un sens monumental, à une démonstration de méthode en quelque sorte. Elle éclaire l'habitude assez répandue de figurer Eve couchée au bas des retables au-dessous de la Vierge — variation sur le thème *Maria-Eva* bien étudié par E. Guldan, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Cologne, 1966, qu'on trouve encore chez le Maître d'Ancône (après 1400, Cleveland). Réduite à un médaillon, la figuration du péché originel au bas du trône de la Vierge revient tout au long du Quattrocento : Mantegna (Madone de la Victoire, 1496), Signorelli (Pala de la conception, 1521) ; avec la Contre-Réforme, elle s'amplifie dans le schéma de l'arbre mystique aux racines duquel gisent les premiers parents, dans l'autel de la Chapelle Altoviti aux S.S. Apôtres (1541) et de S. Pier Cigoli au Carmine (1543) par Vasari.

Manifester la chaîne constitutive de l'Eglise, tel est le sens du principe de *memoria*. Ici interviennent dès l'aube de la figuration chrétienne : 1. les annonciateurs, i.e. les Prophètes de l'Ancien Testament, et le dernier, le plus grand, Saint Jean-Baptiste ; 2. les témoins et les garants : Apôtres et Docteurs ; 3. les intercesseurs : Saints. Dès le début du tableau d'autel, le rappel de ces personnages et de leurs *exempla* se fait de deux manières : soit dans une présentation hiératique, héritée du *paliotto* à arcatures (exemple développé : polyptyque de Pise par S. Martini, ca. 1320), soit par une distribution de *storie* autour du Saint (exemple : Pala de S. Pierre à Sienne ca. 1260). Autour de 1300 toutes les initiatives s'entrecroisent et la tendance cumulative se marque fortement dans la *Maestà* de Duccio (1308-1311), comme dans la *pala Stefaneschi* de Giotto (ca. 1320). La nécessité de discipliner la répartition des figures et des scènes va s'imposer, en raison d'un fait simple, fondamental, mais trop peu considéré jusqu'ici, à savoir que la *pala* se constitue au moment même de l'expansion générale

de la peinture murale, foncièrement narrative, et de la peinture de dévotion, de caractère privé, foncièrement emblématique. Il n'est pas possible d'avancer dans l'interprétation des formes successives prises par le tableau d'autel, sans examiner les relations que le nouveau genre a dû avoir avec les deux autres genres contemporains en expansion, c'est-à-dire définir les caractères spécifiques qu'il a dû prendre, en tant que tableau d'autel, au sein de la peinture religieuse.

Nous avons commencé par le tableau de dévotion, parce que l'infléchissement de la vie religieuse qui lui a donné naissance est connu et a suscité depuis longtemps des interprétations intéressantes. E. Mâle, dans son ouvrage sur l'iconographie de la fin du Moyen Age (1908, rééd. 1946), a bien indiqué « l'ardent désir de s'associer à la Passion » qui se manifeste dans tout l'Occident, l'action des Franciscains, et le succès du « Christ de Pitié » (*imago pietatis*), « cette image étrange (qui) ressemble à un rêve et est en effet une vision » (celle de S. Grégoire pendant la messe, figurée dans une icône de la fin du XIII^e siècle, à Sainte Croix de Jérusalem). Une étude toujours fondamentale d'E. Panofsky (1927) en a admirablement défini la portée en montrant que l'*Andachtsbild* dont le « Christ de Pitié » est le prototype, se distingue également de l'*Historienbild* (image de présence qui rapporte un événement) et du *Repräsentationsbild* (image de présentation) destinée au culte et donc offrant au fidèle une vérité intemporelle. Le tableau de dévotion se distingue par l'appel à l'affectivité du spectateur soit en concentrant la scène narrative soit en animant l'image « éternelle ». Mais il faut ajouter à cette analyse deux compléments : la tendance du tableau de dévotion à l'emblématique, en raison de son lien fréquent avec les reliques (de la Passion) et les Indulgences ; et surtout le passage au petit format et à l'usage domestique, qui l'apparente à l'icône. Il nous revenait d'établir que le succès de ce nouveau « genre » peut expliquer certaines transformations et même les bouleversements progressifs de l'iconographie du retable.

L'*Imago pietatis* : le Christ souffrant dressé dans le tableau entre Marie et Jean ou entre deux anges, a sa place dans les retables comme rappel de la Passion soit en cimaise (ou frontispice), par exemple au retable de Vivarini (ca. 1450, Bologne), soit en centre de prédelle, par exemple chez l'Angelico (*Couronnement de la Vierge*, Louvre). Isolée, l'image y ajoute souvent les *arma Christi*, c'est-à-dire les instruments de la Passion, ainsi dans le petit panneau de Crivelli (vers 1460, Verone). Mais, après le milieu du XV^e siècle, on la trouve aussi sous forme de tableau d'oratoire avec un fond de paysage, dans toute une série d'ouvrages de Giovanni Bellini, par exemple. Avec le panneau d'Antonello de Messine (ca. 1475, Musée Gorrer) le passage au tableau d'autel est accompli, et au début du XVI^e siècle, le Christ mort entre les Anges est traité avec une extrême délicatesse dans

la *pala Puccini* d'Andrea del Sarto (1515-16, connue par la gravure) et d'une manière audacieuse et fascinante par Rosso (1524-7, aujourd'hui à Boston), dont J. Shearman (1966) a pu rendre compte par les formes nouvelles de la piété romaine. L'image de dévotion a alors conquis la *pala*.

Non moins éloquente est l'évolution de la « Madone d'Humilité », ainsi dénommée par M. Meiss (1936) pour définir l'image attendrissante de la Madone pieds nus assise sur le sol, donnant le sein à l'Enfant, créée par Simone Martini et diffusée à partir de 1340 environ. Ce thème typique apparaît quelquefois comme centre de retable chez les Siennois : Sassetta à San Domenico de Cortone (ca. 1435) ; mais c'est comme *Andachtsbild*, comme « image de participation » en petit format, à usage domestique, qu'il connaît son plus grand succès, avec déploiement du paysage : Pisanello (Madone à la Caille, 1420, Vérone), ou de litanies : Domenico di Paolo (1433, Sienne). Le minuscule panneau de la *Vierge au rocher* de Mantegna (ca. 1460, Offices) l'illustre encore avec subtilité. Le passage tardif au tableau d'autel traditionnel, présentant une image solennelle, destinée à de la *Madone au pré* (1506, Vienne) à la *Belle Jardinière* (1507, Louvre), multiplie les variations délicates sur ce thème suave, maintenant proche de la scène de genre. On arrive incontestablement ici aux antipodes du tableau d'autel traditionnel, présentant une image solennelle, destinée à susciter l'adoration du « signifié ». Et c'est ici que pourrait jouer l'opposition radicale énoncée par Romano Guardini dans son brillant opuscule, *Kultbild und Andachtsbild* (ca. 1950), entre l'image à destination culturelle qui domine le fidèle et l'image dévotionnelle qui cherche à l'intéresser. Il est vrai que l'*Andachtsbild*, par sa vocation domestique et laïque, perd de sa valeur liturgique, devient objet de collection et peut être de plus en plus apprécié en raison du talent de l'artiste. Mais sa fonction reste religieuse et le glissement qu'on observe ne doit pas dissimuler le fait que ce qu'on rapporte d'ordinaire à un naturalisme profane, procède en fait des préoccupations propres au tableau de dévotion.

L'*Andachtsbild* tend à favoriser la participation affective, la scène d'histoire (*storia*), la participation imaginative. On en trouve très tôt des séries associées à l'image hiératique du Saint : pala de S. François (1235, Pescia) avec des petits épisodes proches des « *Fioretti* » ; les *exempla* concrets, présentent des petites actions dramatiques, accompagnant sur le mode du merveilleux : miracles ou martyres, la *figura* centrale qui montre le Saint dans son immortalité triomphante. Vers 1330 ce registre « narratif » tend à occuper l'étage inférieur, celui de la prédelle, à la fois soubassement et degré inférieur du retable. Ainsi la distinction des registres est finalement établie. D'autre part, dans cette bande narrative, des séries tendent à se constituer, faisant appel non au dogme mais à des données légendaires, alimentées par les apocryphes (Protévangile de Jacques) pour compléter les Evangiles en ce qui concerne la vie de la Vierge, l'enfance du Christ,

ou à des épisodes extraordinaires (Légende Dorée) : ainsi l'Angelico au retable de S. Marc (ca. 1440) avec le petit roman des S.S. Cosme et Damien, exceptionnellement à des récits non hagiographiques : ainsi la prédelle de la profanation de l'hostie par Ucello (1475, Urbino).

On ne l'a pas assez observé, la prédelle a ainsi le même répertoire que les grands cycles narratifs, devenus si nombreux après l'intervention de Giotto et de S. Martini à Assise. C'est par ce registre, malgré tout marginal, que l'art de la *pala* communique avec la peinture monumentale, et il y a d'intéressantes confrontations à établir entre les deux modalités, l'une simplifiée et mineure, souvent ingénieuse et féérique, l'autre amplifiée et large, souvent puissamment organisée, de la peinture italienne. Les thèmes propres à ces deux registres, l'un en bordure du retable, l'autre, au delà de l'autel, sur les parois des sanctuaires, n'ont pas normalement accès au panneau central : l'histoire de la Croix, étonnant roman historique cher aux Franciscains, est déployé à Santa Croce de Florence, à S. François d'Arezzo, à Ste Croix de Rome ; on la trouve en prédelle sous un polyptyque de Michele Lamberti (1427, Venise), mais jamais à l'étage noble du retable. Il y a une limitation nécessaire des représentations possibles dans le tableau d'autel.

Le thème d'un retable est soit christologique, soit mariologique, soit hagiographique. Au quattrocento domine la « sainte conversation », c'est-à-dire la réunion de la Vierge à l'enfant avec des saints, dans un espace privilégié, au delà du terrestre et de l'historique. Mais deux scènes tendent dès le début à ébranler la structure hiératique de la *pala* : l'Annonciation et la Nativité, autour desquelles se multiplient après 1450-60 les innovations les plus diverses, justement parce que, de tout le répertoire évangélique, ce sont ces deux scènes qui appartiennent aux séries narratives des prédelles — et donc des fresques —, autant qu'à la thématique principale du tableau d'autel. La dignité du retable requiert toutefois un traitement approprié qui sera, par exemple, l'introduction des prophètes (Isaïe et Jérémie) dans l'Annonciation, une symbolique eucharistique (mangeoire - tombeau...) dans la Nativité. La liaison de la *pala* avec l'autel est toujours rappelée de quelque manière. Et c'est ce qu'il ne faut pas manquer.

Vers la fin du Quattrocento certains thèmes nouveaux sortent pourtant de la prédelle et gagnent le panneau central, par exemple le *Mariage de la Vierge* du Pérugin (1500, cathédrale de Pérouse, aujourd'hui à Caen) déjà traité en modèle réduit dans la prédelle de la *pala* de Fano (1497). L'intérêt pour la *storia* ou composition narrative a prévalu, en fonction, il est vrai, d'une relique, le « saint anneau », conservée dans la chapelle. Mais cette motivation particulière n'existe plus dans le cas du panneau de Raphaël commandé pour une chapelle familiale à Città di Castello (1504, aujourd'hui Bréra).

Certaines innovations qui portent sur l'autel un thème de dévotion, visent à expliciter le culte eucharistique célébré à l'autel. Tel est le cas avec le *Sang du Rédempteur* de Carpaccio pour l'église de Saint-Pierre Martyr de Udine (1496), qui développe les panneaux dévotionnels de G. Bellini (ca. 1460, Nat. Gallery, Londres) et de Crivelli (ca. 1468, Musée Poldi-Pezzoli) ; et ceux-ci doivent certainement être mis en rapport avec le débat théologique né autour de la relique du Saint Sang à Mantoue et de la Bulle pontificale qui y mit un terme (1464), comme l'a montré M. Horster, *Mantuae sanguis preciosus* (1963). Bref, quand un type nouveau apparaît, il y a lieu de découvrir une relation à une dévotion locale (une relique, par exemple) ou une référence à l'autel, lieu du sacrifice chrétien, et le plus souvent les deux à la fois ; l'iconographie du retable recherche une sorte de surdétermination théologique, liturgique, dévotionnelle.

Dans la mesure même où l'église est la demeure d'une communauté, les préoccupations locales, à travers les ordres ou les donateurs commanditaires, tendent elles aussi à s'exprimer dans le tableau d'autel. C'est un aspect qui se marque de plus en plus au xv^e siècle. On a observé depuis longtemps (Hourticq, 1922) que les saints réunis autour de la Madone de Mantegna à Saint Zénon représentent les sanctuaires de Vérone. Le brusque développement du culte purement florentin du *Giovannino* (étudié par M. Aronberg-Lavin, 1955) conduit d'abord à d'étonnants tableaux d'oratoire privé comme la *Nativité* avec S. Bernard de la chapelle du palais Médicis par Filippo Lippi (1463), et à partir de là au regroupement symbolique de la *Vierge aux rochers* de Léonard (ca. 1482, Louvre) : une véritable *pala* au sens d'une présentation noble du *mysterium* de l'Incarnation en vue du Salut, mais issue de la piété locale, laïque et politique.

Au terme de ces analyses, il apparaît que, malgré l'absence totale de consignes normatives, il y a bien un *statut* du retable, qui le distingue du tableau de dévotion et de la peinture murale ; il y a un *système* du tableau d'autel avec son triple registre de figuration ; et il y a pour ces deux raisons un *équilibre* spécifique entre toutes les préoccupations qui sont admises à s'y manifester. Plus la complexité picturale augmente et avec elle la diversité des formes dans l'espace, plus on observe un souci de motiver le détail, c'est-à-dire de lui donner une apparence significative, ce qui revient à multiplier dans le décor, ou les emblèmes..., les références au programme spirituel de la pala. On y glisse toutes sortes d'indications de complément, qui ne peuvent qu'accroître, et même aggraver, l'effet d'accumulation iconographique. C'est ainsi que, dans les Marches, on a souvent le saint protecteur tenant la maquette de la cité dans sa main : cette maquette pourra plus tard être projetée dans le paysage. Les Ferrarais multiplient dans l'encadrement fantastique du trône de la Madone les insertions de scènes en camaïeu ou de sculptures peintes qui semblent reportées de prédelles ou de pilastres. Plus généralement, la représentation sans cesse plus

parfaite des costumes ecclésiastiques, chasubles, dalmatiques... précise avec emphase la relation liturgique à l'autel ; et quand l'évolution de la *pala* et de son cadre tend à éliminer les pilastres et les niches avec saints protecteurs, et même les *storiette* de la prédelle, on observe chez Piero, Signorelli, G. Bellini, Titien..., l'utilisation des parties figuratives du vêtement liturgique, pour y re-introduire les séries iconographiques disparues des parties mineures des polyptyques. Il y a une sorte de récupération à l'intérieur de l'œuvre des éléments marginaux de l'iconographie, comme s'il y avait un intérêt supérieur à ne pas les négliger. Cette fidélité est peut-être ce qui fait le mieux saisir l'économie religieuse de la *pala*, à travers ses lentes et régulières transformations.

La multiplication des tableaux d'autel aux xv^e et xvi^e siècles a quelque chose d'extraordinaire et presque d'excessif. Elle atteste dans la mentalité religieuse de l'Occident tout entier et particulièrement de l'Italie un incroyable élan vers les *images*. Cette poussée se traduisait par un appel sans précédent à l'activité des peintres. Une demande aussi insistante, évidemment liée aux préoccupations religieuses qui assurent un sort privilégié à la *pala*, apparaît ainsi comme la condition même du développement intense de l'art. Elle le provoque et dans une notable mesure le conditionne. Il nous reste à l'examiner du point de vue des ateliers, c'est-à-dire de la pratique des artistes. Ce que nous ferons l'an prochain.



Dans la suite de notre enquête sur les interférences du discours littéraire et du discours figuré, le séminaire de cette année a porté sur *Ἐκφρασις*. Nous avons d'emblée renoncé à traiter ce terme technique comme l'équivalent de « description ». Si l'on veut bien considérer la pratique antique et byzantine, il s'agit d'un « genre » littéraire, pratiqué dans les écoles de rhétorique et codifié dans le 10^e des *προγυμνασμια* (« Exercices préparatoires ») d'Hermogène (II^e s. A.D.), le prestige de cet exercice venant du fait qu'il est utilisé dans les grands textes poétiques, à l'exemple du bouclier d'Achille dans *Illiade*, XIII. L'origine et les développements du procédé, ni son utilisation pédagogique dans le monde byzantin, n'étaient l'objet de notre étude. Mais il était utile de bien marquer que *Ἐκφρασις* n'avait jamais cessé d'être pratiquée dans le monde grec, au moment où, vers 1400, la vocation de l'humanisme latin l'amena à son contact. L'exercice pouvait s'appliquer à des œuvres réelles et un texte de Procope a été examiné en ce sens par P. Friedländer, *Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza des Prokopios von Gaza* (Coll. Studi e Testi, 89), Cité du Vatican, 1939. Dans l'usage des historiens antiques ou des encyclopédistes comme Plinie qui mentionnent des œuvres d'art, les notations abrégées sur celles-ci constituent autant d'*Ἐκφράσεις in nuce* et ont

assuré une survie imaginative aux innombrables créations disparues du passé grec et romain. De même les évocations de reliefs, de statues, de peintures dans des épigrammes du type de celles qui ont été recueillies dans l'*Anthologie palatine* ; ils ont fait l'objet d'un recensement, trop peu interprété malheureusement, de P. Vitry dans la « *Revue archéologique* », XXIV (1894). Plus complet mais plus ambigu encore est le recueil de Philostrate le jeune, *εἰκόνες (Imagines)*, re-publié à Venise chez Alde en 1503 avec les œuvres de Lucien (dont l'évocation de la « Calomnie » d'Apelle), et encore imparfaitement étudié dans son impact sur la Renaissance, malgré l'article de K. Förster dans le « *Jahrbuch der pr. Kunst-sammlungen* », Berlin, XXV (1904).

Un examen compréhensif des *ἔκφρασεις* byzantines vient de préciser opportunément les limites qu'il convient d'assigner à la valeur « documentaire » de ces textes : H. Maguire, « *Truth and convention in Byzantine Descriptions of Works of art* », dans « *Dumbarton Oaks Papers* », n° 28 (1974). L'exercice de *ἔκφρασις* est l'occasion de développer des *τοποὶ* littéraires en les accrochant à certains détails de la peinture ou de la mosaïque dont on feint de traiter, de telle sorte qu'elle en outre-passe constamment les données concrètes, même quand elle fait partie, par exemple, d'une homélie comme celle qui fut prononcée par Photius en 867 devant les mosaïques de Sainte Sophie. C'est que l'*ἔκφρασις*, dans la mesure où elle a quelque obligation envers l'œuvre d'art, vise à dégager l'*idée* de la composition, quitte à la développer en désignant, par exemple, des figures cachées ou des gestes implicites. Elle fait partie de l'art épistolaire : quand l'Empereur Manuel II visite Paris de 1399 à 1402, sa relation comporte une longue description, pour nous assez infidèle, d'une somptueuse tapisserie (J. Schlosser, dans « *Prälu dien* », Berlin, 1927). Il ne s'agit donc jamais du calque précis d'un modèle, mais d'un discours fidèle à ses propres préoccupations. L'*ἔκφρασις* ne vise qu'au *signifié* et c'est lui qu'elle interprète. L'opération tend, en un sens, à annuler les aspects matériels de l'œuvre plastique, à la ramener au pur mental. L'*ἔκφρασις* suppose la supériorité du discours littéraire.

Or cette pratique a été restaurée en Italie sur une base humaniste à partir de l'expérience byzantine. D'un exposé qui reste fondamental de M. Baxandall, « *Guarino, Pisanelle and Manuel Chrysoloras* », dans « *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* », XXVIII (1965), il résulte que Guarino de Vérone, le maître-pédagogue, étudia à Constantinople avec Chrysoloras de 1403 à 1408, et en rapporta l'intérêt pour l'*ἔκφρασις* comme exercice de virtuosité littéraire, qu'il appliqua avec prédilection à la peinture de Pisanello. C'est là qu'est dégagée l'*inventio*, c'est-à-dire la nature morale du thème, avec deux qualités jugées fondamentales, *varietas* et *expressio*, richesse concrète et force expressive. On peut y voir le point de départ de l'éloge humaniste des tableaux, qui retrouvera constamment

ces mêmes aspects dans toutes les œuvres dignes d'attention, Guarino ayant été, comme l'a bien marqué E. Garin, *l'educazione dell' uomo moderno*, 1966, trad. fr. 1968, le grand professeur des doctes de Florence, de Ferrare ou de Padoue. Mais il a toujours nettement marqué l'infériorité de la peinture en face du texte. Pour la rhétorique, l'ἔκφρασις relève de *l'exemplum*, pour la poésie, de l'ornement. L'examen des traités littéraires le confirme clairement (exposé de A.-M. Lecoq).

Les relations entre l'image et le verbe ne pouvant s'explorer plus avant qu'à travers des cas concrets, on a considéré d'abord la situation de Dante : trois Chants (X, XI, XII) du *Purgatoire*, sont le lieu d'« ἔκφρασις » calculées, dont les miniaturistes-illustrateurs ont mis longtemps à expliciter le contenu. Un prédicateur comme Bernardin de Sienne a probablement appris de Guarino l'intérêt des allusions aux œuvres d'art, mais le thème seul est dégagé, d'autant plus que l'orateur sacré, prolonge et aggrave les réserves des érudits à l'égard de la peinture, accusée d'être un fard et un luxe (exposé de D. Arasse). La littérature de la Renaissance se charge de descriptions toujours plus développées, qui sont, en fait, un cadre commode pour une mosaïque de digressions. Le bouclier d'Achille, qui a encouragé les poètes comme Politien, l'Arioste..., à multiplier les longues digressions descriptives, décourageait l'exégèse : on a rappelé les discussions auxquelles il a donné lieu et les incroyables variations des restitutions tentées au XVIII^e siècle, récemment examinées par K. Fittschen, 1973. (exposé de A.-M. Lecoq et W. Jüren.)

Le témoignage que l'on peut tirer de la littérature pour l'intelligence des œuvres d'art est donc toujours sujet à caution, tant qu'on ne l'a pas *situé*. Des épigrammes, des poèmes laudatifs... nous signalent des sculptures, des tableaux ; ils ne les présentent pas et les sollicitent toujours. Dans ses *Elementa rhetoricae* (1541), Camerarius, qui a bien connu Dürer, donne une description, tout à fait erronée dans le détail, de la gravure : *Melancholia I* ; c'est qu'il a voulu introduire les éléments, à son avis indispensables au thème, compléter les « *topoi* » absents : tête baissée, toile d'araignée, symboles de la vanité, de l'activité humaine... (exposé de W. Jüren).

L'attitude ne pouvait changer qu'avec l'apparition d'une littérature spécifique sur l'art dépassant l'ordre des considérations de pure technique. Mais la seule œuvre d'art évoquée par Alberti (1436) est la *Navicella* de Giotto, et il n'y reconnaît, selon la pratique humaniste, que la *verietas* et l'intensité expressive. Il en sera différemment avec Vasari qui combine dans ses « *Vite* » toutes les formes de littérature artistique. S'il se contente souvent de mentions elliptiques à la manière de Pline ou sur l'exemple, plus proche, de Ghiberi (*Commentari*), il y a aussi de véritables morceaux de bravoure en forme d'ἔκφρασις, qui sont même des moments importants de son développement. S.L. Alpers, « *Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives* », dans « *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* », XXIII

(1960), a bien souligné que ces descriptions sont moins basées sur l'observation des détails que sur la définition de la *storia*. Vasari donne en effet l'exemple de ce qu'on peut appeler la « description narrative » qui déroule le thème comme une action dramatique, quitte à marquer arbitrairement des accents. Mais il semble excessif de considérer la démarche de Vasari comme le résultat de cette seule attitude doctrinale : l'obsession de la *storia*. Il y a davantage : une volonté de signaler la technique des *affetti*, c'est-à-dire des raccourcis, jeux d'ombre, etc., qui rendent certaines attitudes impressionnantes. Dans d'autres cas, l'analyse est plus ou moins commandée par la psychologie de l'artiste étudié ; ainsi pour les œuvres de Spinelli à San Michele d'Arezzo, ou dans le cas de la *Transfiguration* de Rosso à Pieve di Castello (exposé de E. Darragon). En marge de l'ἔκφρασις littéraire traditionnelle, s'esquisse une nouvelle formule, plus attentive au signifiant.

Un cas typique est celui de la description fournie par un artiste de ses propres œuvres. Si Vasari ne s'applique qu'au programme, Cellini dans l'évocation de la Salière de François I^{er} (*Mémoires*, II, Ch. 2 et Ch. 36) mentionne la technique, l'agencement, l'effet (*grazia*) ; au *conchetto* est associée la considération de l'*opera* (exposé de M^{lle} Girard). Mais ce n'est pas dans cette direction qu'évoluera avec les générations suivantes, même dans la littérature artistique, la présentation des œuvres d'art. La dominante littéraire reste très forte au xvii^e siècle et si, dans la pratique de la rhétorique religieuse et profane, l'*hypothèse* (ou *demonstratio*) ne cesse pas d'être recommandée avec le recours au « tableau », c'est toujours la « réalité spirituelle » sous-jacente qu'on vise à dégager des signes (exposé de M. Fumarioli). C'est seulement après le *Laocoon* de Lessing qu'on se demandera si les œuvres d'art sont, après tout, susceptibles de descriptions satisfaisantes ou non (K. Philip Moritz, 1788).

Deux problèmes apparaissent dans le prolongement de ces données. La littérature critique, création nouvelle, ne considérera pas toujours, loin de là, que la « description » est son instrument indispensable. L'« équivalent » verbal recherché est d'un autre ordre que l'ἔκφρασις. Pour O. Pächt, « *Das Ende der Abbildtheorie* », dans « *Kritische Berichte* », I (1930-31), c'est beaucoup plus le « schéma », le principe structural, qui doit être visé. La considération de l'iconologie et du « symbole culturel » (E. Wind, E. Panofsky) conduit parallèlement à une mise en évidence du « thème », situé en quelque sorte au delà de la *storia* apparente, seule susceptible de description.

L'importance prise dans la littérature contemporaine par l'évocation des œuvres d'art, dont Hawthorne, H. James, Proust, ont pu faire un élément central de leur construction romanesque, ouvre sur une autre interrogation. M. Claude Simon, dont les ouvrages multiplient les références picturales et

plastiques, a bien voulu venir s'en expliquer avec nous : l'ἔκφρασις (réduite à des facettes) traversant et rompant indéfiniment la *storia* littéraire (fragmentée) projette en quelque sorte l'artificiel dans le vécu, à l'inverse de la pratique ancienne, qui rendait compte verbalement de l'image peinte comme d'une scène véritable.

TRAVAUX ET CONFÉRENCES

Conférences : 10 juillet 1975 à la Siemens-Stiftung (Munich) : *Die « Ignudi » Michelangelos* ;

4 novembre 1975 à l'Athénée (Genève) : *Les « Ignudi » de Michelange* ;

15 novembre 1975 : *Prolusione all'anno Tizianesco*, à l'Ateneo Veneto (Venise) ;

24 mars 1976 à la Dante Alighieri (Paris) : *L'âge de Titien*.

Direction et présentation de l'exposition : *Piranèse et les Français, 1740-1780*, inaugurée à l'Académie de France à Rome, le 12 mai 1976.

Participation à la journée commémorative du quatrième centenaire de Titien à l'Accademia Nazionale dei Lincei (Rome), le 25 mai 1976 : relation sur *Titien et les humanistes*.

Nommé Correspondant étranger de la British Academy (juin 1976).

Nommé Membre associé étranger dans la classe III (Sciences morales, historiques et philosophiques) de l'Accademia Naz. dei Lincei de Rome (juin 1976).