

Art et civilisation de la Renaissance en Italie

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

Le cours n'a pas eu lieu.

Séminaire : *Sémiologie du geste*

Dans notre programme d'enquête sur les relations de la forme et du sens dans l'art, il nous revenait d'aborder le domaine délicat et décisif du geste. Une étude méthodique n'a jamais été entreprise de ce domaine pourtant lourd d'implications et essentiel à une définition complète de la « figuration ». Il nous a paru qu'il y avait là une occasion privilégiée pour conduire aussi loin que possible l'exploration sur la nature et la fonction des *signes*. Si nul ne conteste l'importance de la notion pour l'histoire de l'art, pourquoi la vogue récente de la sémiologie a-t-elle de ce point de vue si peu apporté à la discipline ?

Il y a deux positions opposées et symétriques, qui nous ont paru exprimer des points de vue également erronés. Celle du « naturalisme » intégral, qu'a exposée avec une certaine candeur darwinienne Salomon Reinach dans un article de 1924 : les affects se traduisent par des gestes, il faut donc remonter à la cause biologique et l'histoire du geste dans l'art est celle de la libération progressive des conventions. Position qu'on retrouve dans le tout récent : *Manwatching* 1978, de D. Morris Desmond. C'est oublier que l'expression des émotions est modelée par la culture et que ses formes spontanées ne coïncident pas avec celles de l'art. Inversement, la facilité d'étude qu'offrent la peinture, les affiches, le film, a permis à toute une école de « sémiologues » de constituer à partir des images une codification des gestes et des attitudes figurées qui fournirait l'articulation précise de l'expérience : la notion de « message visuel » bénéficie de cette ambiguïté commode chez U. Eco (1968), par exemple. Il vaut mieux, à notre avis, pratiquer une analyse critique qui distingue, tant au niveau de l'expérience qu'à celui de la figuration, des manifestations à différencier en fonction du réflexe et de la motricité, d'une

part, de l'expression, de l'attitude et de la pose d'autre part. Le geste est ce qui concentre l'expression, ce que les Italiens, Alberti puis Léonard, ont généralement énoncé sous le terme de *moto* (mouvement au double sens physique et psychique) ; mais il faut remonter plus haut et plus loin.

Le cas de la danse est intéressant à examiner, puisqu'elle repose sur un répertoire, entièrement ou partiellement codifié, de mouvements et d'attitudes. Autour de 1460 les premiers traités définissent des pas et des groupements gracieux et calmes (à illustrer par la Bible de Borso d'Este, par exemple) ; mais des fresques, des gravures, des personnages sculptés... attestent la vogue concurrente de la « morisque » aux mouvements convulsifs et exaltés, danse de bouffons et danse de cercles mondains turbulents. Le succès même de ces représentations consolidait évidemment la pratique en répandant des modèles. Mais elles nous indiquent clairement l'attraction qu'exercent sur l'art figuratif les mouvements et gestes dont le type est déjà codifié. L'œuvre figurative s'organise à partir d'une autre « œuvre d'art », vécue.

Si l'on considère la *Naissance de la Vierge* par Ghirlandajo à Sta Maria Novella (1490), la servante de droite traitée en nymphe « dynamique », appartient à un répertoire ; la Torniaboni en visite mondaine, qui pose la main droite sur la gauche, à un autre : celui de la *Mona Lisa* de Léonard, dont un petit traité : *Decor puellarum* (Venise, 1471) donne la clef. Cette fois, la composition peinte, la *storia*, ou le portrait, bénéficient de l'apport du modeste cérémonial de la civilité, qui les précède. Observation facile à généraliser par l'examen de tableaux anciens et modernes, qui ont rarement été étudiés à cet égard, sauf, par exemple, à propos de Bartolomeo Passarotti (G. Heinz, 1972).

On n'a donc même pas eu besoin de recourir à l'art religieux, où les éléments expressifs sont nécessairement plus contrôlés, pour voir apparaître une hypothèse de travail intéressante : l'art ne peut pas être considéré comme un simple instrument de communication, parce que la relation entre signifiant et signifié est soumise à l'intervention de deux diaphragmes ou, si l'on veut, subit deux mutations simultanées : 1. découpage d'un moment « prégnant » à l'intérieur de l'expérience ou recours à un parti gestuel déjà élaboré (N. Scotto di Carlo, dans *Semiotica*, 1973) ; 2. aménagement de la composition elle-même autour du geste. La comparaison avec l'art extrême-oriental et la stricte codification de l'iconographie bouddhique s'imposait ; elle confirme en tous points notre approche (exposé de S. Takashina).

Beaucoup de figurations, comme le *Salvator Mundi* bénissant, trouvent tout leur sens dans un geste central. Dans toute œuvre, il y a un aménagement « psychologique » dont le geste ou une chaîne de gestes : (la *Cène* de Léonard) est avec le *regard* le facteur essentiel. Ce qui s'établit clairement avec l'art paléo-chrétien, dont A. Grabar a bien montré la richesse à cet égard, et, avec une extraordinaire abondance d'exemples, dans la peinture de la

Renaissance, où ce facteur a été brusquement et consciemment activé. Seulement, l'abondance même des gestes indique qu'ils n'ont pas tous la même valeur. On a distingué : les gestes à fonction rituelle, chargés de signification (bénédiction, prière...); les gestes tirés de l'expérience, soit mécaniques et non affectifs, soit expressifs et dotés de charge émotive; les gestes de composition, où s'inscrivent les trouvailles des peintres, par exemple : la main qui désigne, trait spécifique étudié par J.J. Tikkanen, Helsinki, 1913. On a intérêt à en distinguer les emplois classiques : 1. admonition dans le dialogue; 2. attribut (saint Jean-Baptiste); 3. admonition au spectateur (Porde none, *Crucifixion* à Crémone, 1520).

La preuve, s'il en était besoin, de l'importance attachée à cet aspect de la peinture pendant la Renaissance, est fournie par l'attention qu'y porte Léonard. Dans C.U. 124 r°, il examine les relations possibles entre les *moti mentali* et les *moti del corpo*. Il recommandait d'observer la manière dont les orateurs accompagnent le discours (source classique : Quintilien, XI, 3), et la manière dont les muets le suppléent par la mimique. Ceci afin de recueillir, d'intensifier et de placer dans le contexte approprié des signes déjà fortement constitués. Les textes confirment notre point de vue.

Ces premières conclusions invitent à considérer comme illusoire, mais séduisante pour les artistes — et pour les « anthropologues » — l'idée d'un code universel des gestes, une *gestique*, dont la connaissance porterait la représentation à un haut degré d'efficacité expressive. On retrouve ici le problème des traités. Doit-on les considérer comme porteurs d'une règle, que les artistes appliqueraient par connaissance directe ou par dérivation? Sinon, comment les situer? Le cas le plus célèbre ici est celui de J. Bulwer avec sa *Chirologia-Chironomia* (1644). Sa compilation a voulu totaliser les ressources du « langage » des doigts et de la main; il a recueilli les petits systèmes numériques ou signalétiques de Bonifacio, Calander, Valeriano... Mais son entreprise est celle d'une sténosémie (si l'on peut dire), d'un langage digital elliptique, d'une utilité hypothétique (exposé de A.M. Lecoq). Les recours à Valeriano (B. Dorival, 1975) et à Bulwer (Helliga, 1957) pour « expliquer » certains traits de tableaux classiques, ne sont pas concluants, le signe n'étant pas univoque.

Aux XVI^e et XVII^e siècles, le geste en peinture est proliférant. Un peintre peut en tirer un élément fort et personnel, comme l'a montré R. Wittkower pour Greco (1957). Mais le répertoire s'enrichit-il régulièrement? Y a-t-il accumulation sémiologique? Rien n'est moins sûr. On aperçoit périodiquement un besoin de renouveler le code. Au XVIII^e siècle, deux mouvements qui agissent sur la « gestique » : théâtralisation puis, autour de l'Encyclopédie, recherche de l'« action » et de l'expression « naturelle » des sentiments (exposé de D. Rabreau). Intensification du geste hautement signifiant avec la peinture historique, c'est-à-dire politique, de la Révolution et de l'Empire

(exposé de J.P. Mouillesseaux). Au milieu du XIX^e siècle, le « réalisme » déconsidère par la caricature la fixité du répertoire d'atelier, et s'attache à introduire dans la peinture « le geste qui ne signifie rien » (exposé de P. Georgel).

Ayant ainsi confirmé par des recoupements à travers plusieurs phases historiques le bien-fondé d'une approche du problème du geste, méthodique par le type des questions posées et non systématique par le refus de se soumettre à une notion étroite du « message visuel », il est intéressant de constater que la théorie des *Pathosformel* d'A. Warburg a déjà mis l'accent sur cet élément « expressif » privilégié qu'est le *geste* dans l'art figuratif (exposé de W. Juren). Ces travaux ne seront pas perdus de vue l'année prochaine, lorsque seront examinés la transmission à la peinture de la Renaissance des gestes déjà codifiés dans la vie sociale (liturgie, cérémonial...) et dans l'art antérieur, et le désir nouveau, à partir du XIV^e siècle, d'échapper aux codifications, et à celle du geste en particulier.

A. C.

*
**

Président de la Commission nationale pour l'inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France.

Direction de *La Revue de l'Art* (C.N.R.S.).

Leçon d'inauguration (*Prolusione*) du Colloque : *Giorgone e i suoi tempi*, 30 mai 1978, à Castelfranco Veneto.