

Art et civilisation de la Renaissance en Italie

M. André CHASTEL, membre de l'Institut

(Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), professeur

Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'intérêt pour les *primitifs* italiens, ceux qu'on nommait les « Pré-Raphaélites », a changé radicalement la manière de concevoir le développement de l'art italien et d'aborder la Renaissance ; le Trecento ne pouvait plus passer pour un siècle obscur. Un siècle plus tard, la redécouverte de l'art byzantin grâce à l'œuvre d'historiens considérables, relayés par la mode, a suscité des thèses, comme celle de R. Byron et T. Rice (1930), pour qui la nouvelle peinture italienne est inexplicable sans l'apport byzantin. Une vive et mordante réaction de R. Longhi (1940) a écarté toute idée que le « phénix empaillé » byzantin ait pu compter dans l'essor d'une peinture qui avec Duccio et Cimabue a su s'arracher à la stérilité de la *maniera greca*. Ce qui est maintenant intégralement la position des historiens toscans du XVI^e siècle, et avant tout : Vasari, pour qui le style moderne ne pouvait se définir que par une lutte sur deux fronts, contre « *i goti e greci goffi* ».

Les relations des Italiens avec le Gothique ont été examinées de près par E. Panofsky (1930). Curieusement, le problème des relations des Italiens avec le monde byzantin et avec la peinture grecque n'a jamais fait l'objet d'un examen d'ensemble. Pourtant, des découvertes capitales comme celle du décor (fresques, mosaïque) de l'église de Chora (auj. Kahrié-Djami) à Constantinople : ca 1310-1320, de nombreux et solides travaux sur le XIII^e siècle méditerranéen (Kitzinger, 1966) ; des analyses plus attentives de l'évolution même de la peinture dans le monde grec sous les Paléologues (A. Grabar, 1957, 1968, etc., T. Velmans, 1977), ont complètement modifié les perspectives. Seul un travail, au demeurant très rapide, de O. Demus a marqué la nécessité de réviser à peu près toutes les perspectives (1970). Il n'est d'ailleurs pas inutile de reconstituer l'histoire de ce terme même de *maniera greca* qui joue un si grand rôle simplificateur chez Vasari (1550). On le trouve un siècle plus tôt dans les *Commentari* de Lorenzo Ghiberti (1447 ca) avec la distinction des deux arts grecs : l'antique et le moderne. C'est, en fait,

autour de 1400 avec Cennino Cennini (*Libro dell'arte*) et la chronique florentine de Filippo Villani qu'apparaîtra l'image de Giotto anti-grec avec la double revendication intellectuelle (« art savant ») et nationale (« latine »). Il convenait donc d'explorer ce qui a pu se passer entre 1260-1280 et 1400 pour mener du « byzantinisme » général et confus du milieu du XIII^e siècle à l'antagonisme conscient de deux arts.

Il n'est ni paradoxal ni vain de rechercher ce qui dans l'art byzantin a pu servir de stimulant aux peintres de l'Italie centrale, qui l'ont finalement répudié. Pour deux raisons : Byzance a été tout au long de ce que nous nommons le moyen-âge la contrée des prodiges, la source des arts somptuaires, le modèle de la grandeur « romaine » préservée ; les insignes du pouvoir comme le casque avec la *toupha*, sont connus au XV^e comme au XII^e siècle. Non seulement le cérémonial impérial, mais aussi et surtout les modalités de la liturgie. Le monde grec a sur l'Occident chrétien l'immense avantage d'avoir constitué une « théologie des images » qui n'existe pas chez les Latins (Cours de 1973-4). L'occupation latine de Constantinople avait activé de façon extraordinaire les va-et-vient et les échanges. Sous les Paléologues, l'empire grec brisé au dehors, rongé au dedans, garde un prestige, comme structure de symboles, foyer de formes antiques et d'humanisme. L'imprégnation byzantine, incontestable du Nord, où à Venise sert de centre d'accumulation somptuaire, et au Sud, où la Sicile eut longtemps et jusqu'au XIV^e siècle un rôle si actif de foyer de diffusion pour tout l'Occident (H. Buchta, 1966), ne s'effacera que lentement. On n'a pas assez clairement analysé le jeu des forces au cours du dernier tiers du XIII^e siècle ; l'affirmation politique des communes d'Italie centrale, le triomphe du *Guelfisme* romain, marqué par le Jubilé fameux de 1300, sous Boniface VIII, suscitent dans toute la Toscane la multiplication de grands tableaux d'autel dite *pale* dans les nouveaux sanctuaires, puis les grands décors de Rome (1280 à 1295), d'Assise (1290 ca et au-delà) et de Padoue (1306-1318), comme si le sentiment nouveau d'originalité des sociétés italiennes, la vitalité de la conscience « latine » devaient se marquer par de grandes créations de l'art, source, comme le rapportent contes et chroniques, d'enthousiasme populaire.

Il a paru indispensable d'examiner l'énigme du grand panneau de la Maestà de *Guido da Siena*. Comme il porte la date de 1221 qui ne peut être celle de l'exécution de l'ouvrage, les historiens ont été contraints de trouver une explication à l'inscription « dévote », mais aussi de relier le panneau à la vague d'influence byzantine qui atteint Sienne vers 1260-1270. Les rapprochements qu'on peut faire aujourd'hui avec les icônes du Sinaï, par exemple (K. Weitzmann, 1963 ; Stubblebine, 1966) permettent de relier un certain courant « néo-hellénique » du monde byzantin au brusque essor de la peinture siennoise. Comme les mêmes observations peuvent être faites à

propos de l'iconographie de la *Maestà* de Duccio (V. Lazareff, 1931), où le parti des scènes est exactement celui de certaines miniatures du Mont Athos (J. Stubblebine, 1975) une évidence s'impose : les maîtres siennois ont travaillé non sur le vieux fonds byzantin mais sur les productions les plus avancées, sensibles et élégantes de l'art des Paléologues. Le charme siennois est en partie hérité ; il a très exactement adopté, transféré, filtré un style « moderne », qui n'a cessé d'être identifiable qu'au terme de trois ou quatre générations.

Les incertitudes de la chronologie ont longtemps empêché de former une vue synoptique des deux évolutions latine et grecque ; la Toscane et Constantinople semblent se trouver autour de 1300 aux deux extrémités d'une chaîne d'invention stylistique, de concurrence féconde et d'échanges. Ceci en dépit — ou peut-être à cause — du fait qu'il existe entre les deux civilisations un sentiment d'antagonisme et d'animosité que les événements du XIII^e siècle n'ont pu qu'exaspérer (André Pézard : *le nom grec et le nom latin chez Dante*, 1950). Les Byzantins bénéficient d'une culture antique et d'une littérature artistique, à base de périégèse et d'*ekphrasis* (voir séminaire de 1974-1975) dont les Latins n'ont aucune idée, et qu'il leur faudra peu à peu apprendre des Grecs. (A. Muñoz, 1926) « La croissance des cités italiennes en richesse et en puissance est inextricablement liée à une usurpation constante du savoir et des ressources byzantines » (K. Setton, *The byzantine background to the italian Renaissance*, 1956). Doit-on ajouter : en art aussi ?

Une incroyable confusion a longtemps régné à propos des icônes, ainsi celle d'*Ephraïm le Syrien* (Vatican), qu'on a successivement crue du X^e, du XIII^e et qui est finalement du XVI^e siècle, précédée d'une description célèbre de Johannes Eugenikos (XV^e) : Byron et Rice y ont vu paradoxalement une des sources du « paysagisme » toscan. Or, il y eut en Toscane des panneaux inspirés de ce thème (J.R. Martin, 1951) ; donc des tableaux dont s'inspirent les cycles des « Vies des Pères », comme celui de Starnina (Offices). La circulation des modèles grecs n'a donc pas cessé au cours du Trecento. Mais des préoccupations originales en permirent une révision rapide et décisive. L'analyse doit évidemment les dégager et les apprécier. D'abord la volonté de retrouver les données de l'art monumental en peinture, qui commence avec les travaux des mosaïstes romains sous les trois pontificats de la fin XIII^e et qui est finalement du XVI^e siècle, précédée d'une description célèbre (J. White, 1956) et celui de sainte Marie du Trastevere en 1921, se détache peu à peu du fonds byzantin un parti purement antique. Le problème — toujours si difficile — d'Assise, où Giotto a pu intervenir entre Cimabue (vers 1290) et le maître de sainte Cécile, doit être mis en parallèle avec les décorations murales d'Okrid, d'une ampleur nouvelle (Millet-Frolow, 1962) ; la richesse d'invention et la rigueur de Giotto à l'Arena sont plutôt à rapprocher des fresques maintenant bien étudiées de Constantinople. Même

si on ne peut préciser la modalité des échanges, l'analyse met en évidence le fait que la latinité se découvre ici en clarifiant les ressources de la peinture byzantine. Conclusion à confirmer par l'examen de la technique.

On n'a toujours pas étudié de façon satisfaisante celle des peintres grecs ; c'est mal l'éclairer qu'utiliser les documents italiens de tout âge pour élucider les pratiques byzantines (Winfield, 1968). Chez les Italiens apparaît un intérêt plus fort pour le dessin préalable, du moins le dessin mural ou *sinopia* (R. Oertel, 1940), qui entraîne des innovations décisives. De plus, le procédé des accents lumineux disposé en un réseau décoratif, est remis en question, soit en remontant à la légèreté « impressionniste » de la peinture antique qui était à son origine (Kitzinger, 1963), soit par l'élaboration d'un modelé doux et continu, qui change peu à peu le tissu pictural tout entier. En ce cas, chez Giotto en particulier, la référence dominante est la sculpture contemporaine, véhicule de motifs antiques, comme celui de la « figure pivotante » (M. Koch, 1959). Telles sont les données précises de ce qu'on appellera l'émancipation du style par recours à la « nature » et qui est, en fait, la réponse latine à la fois au vieux fonds et aux initiatives récentes des byzantins : le refus du schématisme et des effets abstraits, en faveur de la forme pleine dépouillée de la fixité ornementale, entraîne une nouvelle définition de l'espace comme *lieu*, et de la lumière comme *enveloppe*, permettant enfin une sorte de dramaturgie dans l'image. Telle semble être la réaction de la sensibilité et l'orientation du style, qui, dans un répertoire identique et avec des recherches analogues, ont accompli la scission profonde de la manière « latine », le schisme italien (si l'on peut dire). L'organisation plane de la peinture avait été remise en cause par les artistes Paléologue autour de 1300 ; mais sans pousser vers la formule de la scène articulée autant que Giotto, ni vers la concentration de l'espace lumineux de Duccio. Chaque milieu a collaboré au développement divergent de l'autre.

Mais les interrelations ne cessent pas. L'examen des icônes portatives le montre bien. Beaucoup de Vierges byzantines deviennent des objets de vénération dans les sanctuaires italiens (Cours 1973-1974) ; la production populaire post-byzantine ne cesse pas avant le xvii^e siècle (les *Madonneri* : Chatzidakis, 1975). Les ateliers de Florence ou de Padoue travaillent par petites variantes sur des formules types qui sont communes aux deux Eglises. L'écart des styles se marque inégalement selon les genres et les ateliers. Et même dans les domaines où un mode *latin* s'est défini : tableau d'autel, peinture murale, les artistes peuvent toujours être impressionnés par la capacité byzantine de produire des images complexes, à la fois hiératiques, narratives, symboliques et d'une grande force, à Okrid, par exemple.

Le prestige de la peinture grecque se serait peut-être maintenu plus longtemps sans le resserrement et la schématisation délibérés provoqués dans

les Balkans par l'Hésychasme autour de 1340-1350. A quoi semble d'ailleurs faire écho l'évolution archaïsante et restrictive qu'on aperçoit au milieu du XIV^e siècle en Toscane (M. Meiss, 1951 ; Boskovits, 1975). L'extrême aridité qui apparaît chez Giovanni del Biondo au retable de la chapelle Rinucci (1374) ou chez Barnabà da Modena (C. da Langusco et P. Rotondi, 1957), semble répondre à une orientation qu'il faut peut-être nommer néo-byzantine ; la raideur schématique et l'absence d'animation vont ainsi caractériser un moment de la production toscane qui semblera fidèle à la *maniera greca*. C'est par rapport à cet épisode qu'on comprend mieux la répulsion et l'animosité des « néo-giottesques », qui cherchent à prendre le dessus vers 1390. Ainsi proposerions-nous d'interpréter le jugement sombre qui s'exprime dans la fameuse nouvelle 136 de Franco Sacchetti : « *Questa arte è venuta e viene mancando tutto dì* », et de l'alliance des praticiens de l'atelier de Gaddi de tradition giottesque avec les chroniqueurs préoccupés de la grandeur florentine (F. Villani) comme avec un certain pré-humanisme de dérivation pétrarquiste (J. Larner, 1969). Les conditions d'un nouveau développement autonome de la peinture en Italie semblent ainsi réunies.

Si elles changent quelque peu de nature, les relations de l'art italien avec l'Orient grec ne s'annulent pas pour autant. Le phil-hellénisme passionné du cercle de Salutati à Florence, l'enseignement de Chrysoloras (1396-1400), l'ampleur du culte des reliques de la Croix : cycle d'Agnolo Gaddi à Santa Croce, ca 1380, qui exalte les deux empereurs de l'Orient : Constantin, Héraclius, enfin les curieuses répercussions du voyage de l'empereur Manuel en Occident (1400-1401), sont des repères historiques qu'il faudra exploiter dans la seconde phase de l'enquête.

**

Le séminaire a poursuivi l'étude du geste commencé en 1977-1978. Nous admettons d'emblée que fondamentalement la figuration tend à doter tout geste, même fortuit, d'une signification (virtuelle, explicite ou non), du seul fait qu'il est représenté. Inversement la représentation a eu initialement pour fonction de fixer des gestes dotés d'une haute portée symbolique ; on peut se demander si sa raison d'être première n'est pas de corroborer par l'image la valeur « sacrée » ou première de certains mouvements types : gestes de prière, de bénédiction, de domination, dont on s'aperçoit vite qu'ils n'ont jamais été considérés de près dans leur structure, leurs implications, leur évolution, par le savoir moderne. Plus précisément, il faudrait poser que le *sens* de la figuration est le plus souvent apporté par le *geste* qui énonce la valeur propitiatoire, incantatoire, apotropaïque, etc. d'un *signum*.

Le but de l'image est de rappeler l'efficacité de celui-ci, hors de toute préoccupation *d'expression* psychologique. Le geste dit expressif est le seul

moyen, en dehors des inscriptions — souvent ajoutées, il est vrai, dans l'art ancien — de compenser le mutisme de la figure peinte.

Le malentendu qui risque de vicier toute étude de type sémiologique, est donc le fait que le petit ensemble de mouvements caractéristique de tout geste, se révèle comme une *forme* symbolique capable de véhiculer l'expression, mais qu'avec l'usure et le glissement constants, il tend à apparaître comme une manifestation spontanée quasi réflexe, en s'inversant en quelque sorte du « transcendantal » à l'empirique. Il s'agissait donc dans cette seconde phase de l'enquête d'aborder un certain nombre de *signa*, assez souvent représentés dans l'art pour que leur image soit suffisamment familière, en s'efforçant à en explorer leur arrière-plan.

Soucieux de ne pas généraliser trop vite dans un domaine où tout reste à la fois à recueillir, à interpréter et à classer à partir d'éléments saisissables dans l'art et à travers une longue perspective diachronique, nous avons commencé par approfondir un cas remarquable, la *Cène* de Léonard de Vinci à Milan. L'orchestration des douze gestes des Apôtres autour du double geste du Christ, leur enchaînement et leur diversité ont fait l'objet d'innombrables commentaires, qu'a rassemblés et un peu bousculés l'étude récente de Leo Steinberg (1973), en distinguant deux registres opposés dans les groupes de droite et de gauche, directement commandés par les deux mouvements complémentaires et opposés du Seigneur, l'un eucharistique (symbole), l'autre dramatique (action). Léonard est l'artiste qui a été le plus lucidement réfléchi sur les propriétés du geste (*moto*) dans la peinture, mais aussi sur ses différents niveaux d'apparition. L'« évidence » du geste est toute relative au contexte de la composition, aux pratiques associées aux modèles, à la volonté, assez rare, d'innover.

On a procédé à diverses applications de ces principes ; les formules employées dans un domaine provincial bien délimité, comme les gestes du Père et du Fils dans les rétables de l'ancien diocèse du Mans aux xvii^e-xviii^e siècles (exposé de M^{me} Menard) ; une expérience d'art savant saturé de formules de rhétorique : Poussin (exposé de M. Fumarolli) ; dans un registre tout différent, le transfert à l'écorché ou au squelette des gestes indicatifs de l'anatomiste et du dissecteur dans l'*imagerie scientifique* (exposé de J. Guillerme).

La méthode d'analyse a pu gagner ainsi en précision et, finalement, en ambition dans la recherche des constantes. Un certain nombre de sondages ont encouragé son déploiement. Quand on considère le geste de la *douleur*, à partir des travaux récents de Barasch (1976) et Maguire (1977), l'origine antique, la continuité, le caractère « stéréotypé » des modes d'expression pathétique sautent aux yeux (exposé de A.M. Lecoq). Le geste d'*imposition*

des mains a été considéré dans ses cinq valeurs fondamentales : bénédiction, guérison, ordination, confirmation, réconciliation, à travers les documents archéologiques et l'illustration biblique (de Bruyne, 1943). Mais ses modalités semblent souvent superposables, par une tendance qu'il faut peut-être appeler « syncrétiste » (exposé de M.M. Gauthier).

De surprenants changements de registre sont mis en relief avec le geste d'Harpocrate : *signum harpocraticum*, c'est-à-dire le geste du silence, le doigt verticalement placé devant la bouche ; certaines implications hermétiques à la Renaissance ont été aperçues par E. Wind (1958), mais non le développement à partir du hiéroglyphe égyptien de l'*infans* jusqu'au mouvement de protection de la bouche de l'Orant dans le monde copte (A. Grabar, 1945). Enfin, le geste de la *prière* : les mains jointes. Il s'oppose au geste traditionnel de l'orant, bras écartés. On a examiné et finalement accepté l'hypothèse *a priori* surprenante de G. Ladner (1961), sur l'origine tardive sous l'influence franciscaine d'un geste qui signifie initialement l'allégeance au suzerain. Transfert du social au religieux, de l'oblation à la contemplation : il semble difficile d'éviter une reconstitution sinueuse, où toutes les étapes devraient être examinées à travers une iconographie surabondante.

Ces indications ont semblé suffisantes pour esquisser une perspective d'analyse sémiologique de la « gestuelle » occidentale à travers l'art. On n'a pas encore aperçu de *signum* qui ne soit déjà apparu dans le répertoire antique. Les indications pénétrantes de H. l'Orange à ce sujet (1953) restent valables, mais souvent avec une valeur très différente de la suite médiévale et moderne. Les gestes les plus nettement constitués semblent paradoxalement se prêter à des variations de sens plus précoces et plus fortes qu'on ne serait enclin à le supposer. Si l'ordre de définitions n'est pas trop obscur, celui des métamorphoses doit être suivi pas à pas.

A. C.

ACTIVITÉS, DISTINCTIONS

Présidence de la Commission Nationale de l'Inventaire Général.

Direction de la « Revue de l'Art », C.N.R.S.

Prix du Patrimoine, Ministère de la Culture, décembre 1978.

PUBLICATIONS

Fables, Formes, Figures, recueil d'essais avec préface, 2 vol., 1978.

Le arti nel Rinascimento dans le recueil Collectif : *Il Rinascimento, interpretazioni e problemi* (hommage à E. Garin), Bari, 1979, p. 273-321.

Conférences à Central Renaissance Conference (Cleveland), Cornell University Princeton University, mars-avril 1978.

Direction Colloque sur « l'escalier à la Renaissance », Centre d'Etudes Supérieures, Tours, mai 1978.