

Art et civilisation de la Renaissance en Italie

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

Pour notre dernière année de cours, nous avons cru devoir aborder sur de nouvelles bases documentaires et critiques les rapports de la France et de l'Italie à la Renaissance. De nombreuses raisons nous y invitaient. L'étude de l'art italien des xv^e et xvi^e siècles est infiniment plus solide et articulée que celle de l'art en France. Celle-ci bénéficie régulièrement d'études de détail ; mais aux lacunes de la documentation, aux faiblesses du matériel existant, s'ajoutent la complexité décourageante du domaine et l'absence de notions efficaces pour l'interprétation. Conscient de ce curieux retard historiographique, l'an dernier nous avons indiqué comment, par exemple, des traits essentiels comme l'héritage « angevin », propre à éclairer l'histoire parallèle des deux pays, étaient à redécouvrir.

Un tableau même sommaire des activités et des « créations » françaises indique aussitôt qu'il faut admettre ici la priorité de l'*architecture* et orienter la recherche dans cette voie. On tombe alors sur un vieux dilemme qui a faussé et même paralysé depuis plus d'un siècle l'étude de l'art français. Depuis longtemps on sait que la construction des grandes demeures et l'apparition d'un décor « moderne » allaient de pair avec les efforts de savants comme Budé, avec les revendications et finalement les accents triomphaux des écrivains : Rabelais, la Pléiade..., en face d'une nouvelle culture, de la « modernité ». Nous ne sommes pas revenu sur cet épisode, déjà abondamment commenté, de la prise de conscience d'une « Renaissance ». Un point de départ moins rassurant est fourni par l'examen des théories formulées au siècle dernier, et prolongées jusqu'au nôtre, sur le *sens* du phénomène dans le domaine artistique.

Pour les uns, il s'agit d'une rupture, d'une *catastrophe* (avec la valeur sémantique qu'on accorde aujourd'hui à ce terme), provoquée par l'invasion des italianismes : désastre pour le goût et le savoir-faire indigènes foncièrement gothiques et septentrionaux (L. COURAJOD, 1901), ou au contraire point de départ d'une rénovation nécessaire, qui trouvera son expression décisive

dans la greffe étrangère réussie à Fontainebleau (L. DIMIER, 1900). Pour d'autres, il faut parler plus simplement d'influence : le développement de l'art en France se ramène alors à une « italianisation progressive » à partir des guerres d'Italie soit par imprégnation graduelle à travers les initiatives des « grands » (L. HAUTECEUR, 1943), soit par inoculations calculées : « le fait du prince » (F. GÉBELIN, 1942). L'« invasion » de l'ornement italien avant 1525 crée une accoutumance, qui précède l'adhésion aux modèles architectoniques complets dans le second tiers du siècle ; et les architectes « convertis à l'humanisme » étudient l'antique indirectement grâce aux recueils des Italiens ou directement à Rome (Philibert Delorme, Du Cerceau...). La clef du développement est fournie par l'équation : italianisme, humanisme, calssicisme. C'est là, avec des nuances, ce qui est généralement formulé. Même l'excellent traité d'A. Blunt sur l'art en France aux xvi^e et xvii^e siècles (1943), récemment traduit, conserve ce schéma général.

Nous avons aujourd'hui de bonnes raisons de nous en défier. Selon notre règle épistémologique, il y a lieu de procéder à un examen critique radical des données. Seul moyen, nous semble-t-il, de tirer l'étude des ouvrages français d'une sorte de marasme qu'entretient l'application monotone d'étiquettes du type : « survivances gothiques », classicisme précoce », etc... Comme l'a indiqué E. Gombrich (1963), on ne passe à l'analyse historique qu'en écartant la norme classique ; car le puissant système de l'architecture française tel que le formule, par exemple, Jean-François Blondel au xviii^e siècle, a commandé jusqu'ici la mise en perspective simplifiée des événements et des œuvres. Il en est résulté des erreurs incroyables comme celle de Boffrand qui dans une lettre de 1750 attribue Chambord à Vignole, la multiplication des personnages fictifs en qui L. Palustre (1879-1889) et M. Vachon (1910) voyaient « les fondateurs de l'architecture française », et l'incapacité de rendre compte des changements les plus originaux autrement que comme l'apparition progressive d'un ordre en quelque sorte préétabli, issu des grands exemples italiens. Ce qui semble un peu naïf.

Cette présentation méconnaît un fait important. Les historiens de la Renaissance en Allemagne, comme H. R. Hitchcock (1981), ou en Europe du Nord, comme J. Bialostocki (1982), relèvent que les ouvrages du nouveau style ont eu dans ces régions un caractère d'importation que l'on n'observe pas en France, où un « style national » apparaît très tôt. Comme on l'a déjà observé l'an passé à propos de l'enluminure et des arts précieux, il y avait dès le xv^e siècle (avant la descente armée dans la péninsule) un mouvement d'échanges réguliers entre les provinces françaises et la Toscane ou la Lombardie. Le mouvement concernait aussi les arts du décor : il s'accéléra autour de 1500 quand il parut aux seigneurs français « *fashionable* » d'introduire en guise de « trophées » des vasques de Gênes, par exemple, de placer dans des lieux de prestige des tombeaux, des médaillons, des ornements... qui n'étaient nullement incompatibles avec les modes et pratiques du décor tra-

ditionnel. Les maîtres italiens appelés en France, comme Guido Mazzoni, dit Maître Pagenin (après 1496), Girolamo della Robbia dès 1518, ou Léonard (1516-1519), ont souci de s'adapter à la demande française. Le sentiment d'un conflit entre deux manières existe d'autant moins que les éléments nouveaux apparaissent de façon dispersée, rapidement absorbés par des ateliers en pleine activité qui produisent, en effet, des développements assez neufs et plus riches mais librement élaborés.

L'opposition traditionnelle : gothique/Renaissance, comporte deux implications erronées. Cet enrichissement ne signifie pas rupture avec les modes antérieures, mais amplification, « *aggiornamento* ». Surtout, ce qui résiste à l'imitation littérale des types toscans ou lombards, ce n'est pas le gothique (toujours évolutif), c'est une pratique architecturale forte et sûre d'elle-même, qui constitue la base de toute innovation. En oubliant cette situation, on se condamne à méconnaître l'originalité première, un peu obtuse, « ouvrière », de l'activité française. La démonstration de la solidité du fonds national se trouve dans les ouvrages de Serlio et dans celui de Philibert Delorme. Le premier, appelé en 1541 à Fontainebleau, rédige des traités destinés aux constructeurs, où la « manière française » est soigneusement distinguée de la « manière d'Italie » pour ce qui est des combles élevés, des façades, des lucarnes, etc...

Quant à Philibert son projet est de définir une modernité française, évitant à « l'esprit mercurial » de ses compatriotes d'aller chercher des architectes à l'étranger. Son traité (1567) entend être une refonte de Vitruve à l'usage français. Ce qui a été bien vu dans la thèse récente de J.M. Pérouse de Montclos (1982). Finalement J. Androuet du Cerceau pour la première fois dans l'histoire concevra une publication *nationale* des grandes demeures (1576 et s.). La Renaissance s'est marquée dans notre pays comme une « défense et illustration » de l'architecture française, à partir de modèles italiens et antiques, dont on a, certes, tiré parti mais en revendiquant le droit de s'en inspirer librement, dans un pays de bons et grands constructeurs. C'est là, nous a-t-il semblé, le nœud de la question.

L'accord toujours invoqué des bâtisseurs (ou de leurs patrons) avec l'humanisme littéraire relève largement de la fiction. Guillaume Budé connaît et annote Vitruve (voir W. Juren, in *Rinascimento*, 1974) ; mais, pur philologue, il est à la recherche de précisions lexicographiques ; dans ses conseils au prince, il agit en moraliste, condamne les dépenses somptuaires excessives comme les constructions du cardinal d'Amboise à Gaillon (*De Asse*, 1514) ; s'il dénonce l'élite ignorante qui nous empêche d'égaliser, voire de dépasser, la culture des Italiens, il pense aux lettres et non à l'art de bâtir. La doctrine « italienne » de la magnificence, qui fait au prince un devoir d'étonner par de grands édifices, ne se développe pas sans susciter ironie et critique des humanistes. Ce vocabulaire technique et savant des

maçons est raillé par Montaigne (I., ch. 51). Si la nouvelle architecture est devenue une sorte de *paradigme* culturel orgueilleux dans *La Gallie* (1578) de Guy Lefèvre de La Boderie (p. 40 et s.), c'est pour donner à la tradition « gauloise » le pas sur tout le reste. Il n'en subsiste pas moins des réserves chez de nombreux auteurs au sujet de la somptuosité inutile des grands. Point de vue du moralisme chagrin qui accompagnera longtemps dans notre pays les développements tapageurs de l'architecture, y compris, bien entendu, Vaux-le-Vicomte et Versailles.

On a discerné deux voies par lesquelles s'est peu à peu réalisée l'initiation aristocratique et bourgeoise à l'architecture moderne. Elle ne se fit pas, comme on le croit souvent, par la connaissance des traités savants, mais par des *médiations* agréables. La publication française du *Songe de Polyphile* a compté beaucoup plus que celle du Vitruve du même Jean Martin. On l'observe clairement en considérant le déploiement imaginaire des fêtes et entrées d'une part, les descriptions de la littérature romanesque d'autre part. Le premier point a été étudié ces dernières années avec des résultats importants : l'arc-passage provisoire, appartient au thème du triomphe, et prépare l'apparition de l'arc-frontispice durable sur les grandes demeures. Les éléments architecturaux sont soumis, comme on peut s'en assurer à la lecture des livrets, à une sorte de sur-interprétation symbolique, à travers la progression des entrées, de Henri II (1549, 50, 51) à celles de Charles IX (1571). Les éléments majeurs de l'art antique, les ordres, les frises, y sont constamment associés à des motifs mythologiques, allégoriques, pittoresques : éléphant, obélisque... On ne saurait exagérer les conséquences de cette fusion imaginative pour la mentalité française. Le phénomène apparaît clairement à travers un tableau synchronique des « entrées » — et donc des architectures de fête —, et des interventions professionnelles qui les accompagnent (Lescot à Paris, 1549 ; Du Cerceau à Orléans, 1551, etc...), ainsi que des publications techniques et des réalisations provinciales. Tout le pays est ainsi mis au fait de l'art moderne d'une façon peut-être superficielle et éphémère, mais bien adaptée au goût national.

L'autre direction, tout à fait négligée celle-là, consiste à rechercher la place de l'architecture nouvelle dans la littérature romanesque, dont on sous-estime trop volontiers l'ampleur et l'impact, parce qu'elle paraît aujourd'hui monotone, puérile et ridicule. François I^{er} et même Henri IV ne l'en appréciaient pas moins. Les ouvrages comme les *Amadis*, adaptés par N. d'Herberay des Essarts (à partir de 1540), sont les révélateurs les plus sûrs des modalités de la culture française attirée avant tout par le merveilleux et la féerie sentimentale ; c'est une erreur commune que d'en mésestimer l'importance, par une ignorance sélective d'autant plus regrettable que la demeure moderne, le château, occupe dans ces ouvrages une place considérable comme *lieu* de l'aventure. D'où des discours obligés et stéréotypés, certes, sur l'apparence, la structure et l'environnement. Les chambres riche-

ment décorées de scènes héroïques, les jardins savamment aménagés, semés de *tempietti*, de statues et de fabriques allégoriques, constituent le cadre obligé des amours, avec toutefois la concurrence de plus en plus marquée, de la nature pastorale, une nature curieusement artificielle qui règne dans les longs chapitres sinueux et descriptifs de l'*Astrée*.

Le palais d'Apolidon (*Amadis*, II, ch. 2) a fait l'objet d'un examen particulier, sur la base d'une remarquable étude de G. Goebel (« Zur Architekturbeschreibung in der Dichtung der Renaissance », dans *Romanische Forschungen*, 78 (1966) p. 295 et s.). Ce palais, voué aux épreuves et aux bonheurs du désir amoureux, adopte en effet l'apparence de Chambord. La place faite aux descriptions d'architecture est considérable, sinon fondamentale, dans le roman précieux du XVII^e siècle. Il était important d'en saisir l'apparition dès le milieu du XVI^e siècle, au moment où s'épanouit la demeure « moderne ».

Certains textes de chroniqueurs soulignent la grande expansion du bâtiment au milieu du siècle. En particulier le « discours de l'extrême cherté » de Du Haillan (1586, publié par Hauser, 1912), qui condamne une fois de plus les extravagances somptuaires. Mais nous ne sommes pas encore en état de dresser un tableau satisfaisant — et moins encore statistique — de l'activité architecturale qui a fait alors du château seigneurial l'un des éléments-chef du paysage français. La « modernisation » consiste souvent à ajouter une aile ou à reprendre une façade. Nos provinces ont été alors semées de centaines d'édifices qui restent à étudier. Aussi, pour apprécier comment joue — ou ne joue pas — le modèle italien dans cette évolution, s'est-on contenté de dégager quelques liaisons en diagonale, faisant apparaître de façon brève mais significative certaines constantes « indigènes ». Aux signes nobiliaires persistants comme le crénelage (militaire) des murs extérieurs maintenu sous forme décorative, s'ajoute le motif majeur, exceptionnel, de la statue équestre (Le Verger, Ecouen, Le Pailly...). La régularisation du plan sous la forme d'un quadrilatère apparaît dès 1472 (Le Plessis Bourré) et s'impose avec Bury (ca 1515) ; elle crée donc la possibilité de tenir compte du traitement italien du « cortile » admiré à Naples (Poggio Reale) ; mais, même à Ancy-le-Franc, où l'attention aux modèles romains de Sangallo le Jeune est évidente, la réalisation finale multiplie des traits non italiens.

Un autre aspect des relations qu'entraîne le goût de bâtir, peut être indiqué à partir d'un détail d'ornementation : le bossage « vermiculé » apparaît aux angles du pavillon Henri II du Louvre (vers 1550). On le retrouve à Vallery, sur dessin de Lescot, puis de façon un peu surprenante à la Tour d'Aigues en Provence où un grand officier rénove le château médiéval entre 1550 et 1573, et en Périgord à Lanquais, transformé, selon notre hypothèse, vers 1570 par Galliot de La Tour d'Auvergne, personnage proche de la

cour. Ce détail qui contribue beaucoup à la finesse de la silhouette, répète un détail de la demeure royale et peut, selon nous, être interprété comme une marque significative d'attachement, qui proclame pour les esprits informés la fidélité au modèle parisien et royal. Il est permis de penser que la vogue si générale du briquet et pierre, comportant la couverture ardoise (dont Serlio loue l'originalité), est à considérer de la même manière. On est très loin ici de la maturation régulière du « classicisme », mais bien au cœur de la « manière française », dans le long épisode, « maniériste », de 1570-1580 à 1620-1630 (C. Mignot, 1981).

On a voulu terminer sur l'analyse d'un épisode particulièrement révélateur de la situation française : le rôle de la famille d'Amboise. Par un concours de circonstances assez exceptionnel, Pierre, sire de Chaumont, (mort en 1473 à Meillant), eut dix-sept enfants vivants, dont neuf garçons parmi lesquels cinq occupèrent des postes élevés autour de 1500 dans l'épiscopat français : Jean évêque de Langres († 1498), Louis I^{er} évêque d'Albi († 1503), Pierre, évêque de Poitiers († 1505), Georges I^{er}, évêque de Rouen († 1510), le grand ministre ambitieux et prodigieusement actif de Louis XII. Ce que l'on sait du « mécénat » de ces prélats a été examiné par G. Souchal (1975-1976). Tous ont été soucieux d'introduire des nouveautés intéressantes ; mais l'admirable clôture du chœur d'Albi illustre l'enrichissement ornemental du parti traditionnel ; l'hôtel des abbés de Cluny à Paris rentre dans une famille normale d'édifices seigneuriaux. On a une idée élevée du rôle à jouer, mais à l'intérieur du cadre existant, conçu d'ailleurs comme évolutif et accueillant.

Avec le cardinal Georges († 1510), tout se présente autrement. Promoteur de la politique italienne de Louis XII, il travaille en liaison étroite avec son neveu Charles II († 1511), gouverneur des duchés de Milan et de Gênes, qui prolonge l'action du cardinal dans la péninsule et assure le ravitaillement en œuvres d'art italiennes avec des moyens quasiment illimités. Mais ce qu'on observe d'abord à Meillant, la maison familiale, est une fois de plus l'enrichissement des formes traditionnelles par la multiplication de motifs nouveaux (parfois importés) : médaillons, reliefs... Ce ne sont pas des partis nouveaux, malgré le fait que Charles ait appelé Léonard auprès de lui pour des décors de fête et des projets de villas, qui s'évanouiront d'ailleurs après 1510 (C. Pedretti, 1981).

Le point crucial, par bonheur assez bien connu malgré une dévastation épouvantable au début du XIX^e siècle, se trouve à Gaillon, demeure des archevêques à l'entrée de la Normandie. C'est là que se manifeste soudain impérieusement la recherche de la « modernité » à travers une suite rapide d'initiatives qui tendent à créer un lieu de luxe et d'apparat par la prolifération des ornements extérieurs et l'accumulation des décors de toute nature et de toute provenance dans les intérieurs. Les travaux et fouilles

que nous suivons de près depuis dix ans et qui vont conduire à une réhabilitation du château, ont permis de préciser de nombreux points ; tout fut mené à un rythme haletant, où les maîtres d'œuvre et ouvriers indigènes ont travaillé avec les assistants des Juste (à la chapelle), des sculpteurs comme Lorenzo da Mugiano, des monteurs de la fontaine monumentale commandée à Gênes... Là, on peut parler enfin d'un grand chantier français transformé peu à peu par une collaboration intense dont il n'y avait aucun exemple antérieur. Mais justement, le résultat fut un compromis d'une originalité surprenante.

On a signalé la critique que « humanistes » et érasmiens adressaient à cette création de prestige. Mais sa *magnificentia* lui valait la célébrité en Italie : Gaillon est le seul ouvrage de l'époque — avant Chambord — qui ait été cité en Italie ; le rapport publié par R. Weiss (1953-1954) d'un envoyé d'Isabelle d'Este est un document capital par son analyse détaillée ; la demeure est l'objet de la visite attentive du cardinal d'Aragon en 1517-1518. Mieux encore, le château normand est figuré en 1510 dans le décor peint d'un château du Piémont, du nom de Gaglianico qui appelait l'analogie (publié par A. Chastel et M. Rosci, 1962). Si l'oncle et le neveu n'étaient pas morts au moment où tout se mettait en place à Gaillon, une accélération décisive aurait été donnée à la modernisation de la demeure seigneuriale française. F. Gebelin (1927) a bien vu que l'ordonnance « à pilastres superposés... qui allait devenir caractéristique de notre première Renaissance » à Blois, Chambord..., s'était définie à Gaillon « par la transformation d'un membre d'architecture gothique ». Mais l'observation peut s'étendre à toutes les formules « dynamiques » ici en présence. Les emprunts à l'art italien ont stimulé l'imagination des maîtres d'œuvre moins pour abandonner les formes dites gothiques, que pour moderniser un art de bâtir fort des techniques et des recettes nationales.

*
**

Nos séminaires consacrés depuis treize ans à des enquêtes de caractère « marginal » visaient à éclairer et, si possible, à articuler à la fois logiquement et chronologiquement, des phénomènes où le verbal à travers les mots (porteurs de notions), se conjugue au visuel, au monde des signes (et des images). La première expérience, tentée dans l'étude pionnière de la *signature*, a conduit à des observations valorisées par une publication rapide (*Revue de l'Art*, n° 26, 1974). On a pu également dégager certaines lois de l'illustration à la Renaissance ; elle est souvent plus fidèle à sa propre commodité qu'à la ligne du texte. Dans la direction inverse, c'est-à-dire à partir des œuvres d'art, deux interventions habituelles du langage ont été explorées : l'imposition du *titre*, dont la pratique régulière toute récente fait trop oublier

le caractère arbitraire — à travers la lettre des gravures aux xvii^e et xviii^e siècles, par exemple, — ou, souvent aussi, fallacieux, quelle qu'en soit l'ancienneté. Enfin les ressorts de la *description* (ἐκφρασις) ont été analysés, avec les propriétés indicatives et les artifices du discours dirigé par des lieux communs inexpugnables, depuis Vasari, par exemple (S. Alpers, XXIII (1960).

Toutes ces relations s'établissent au cœur de la relation signifiant/signifié. Elles se conjugent au sein du monde de la *représentation*, où le registre poétique et littéraire, d'une part, le registre visuel, pictural, plastique, d'autre part, s'attirent et se repoussent constamment. Or, ce va-et-vient du sens est particulièrement évident dans l'*emblématique*, que l'on voit se déployer à la Renaissance.

Dans la culture moderne s'est, bien sûr, manifestée une exigence de pureté, tendant à ramener, voire à refermer, chaque activité sur sa spécificité. Ceci revient à resserrer l'attention sur l'exprimable et en quelque sorte sur l'inconvertibilité réciproque des formes définies par le langage d'une part et les signes visuels de l'autre. Ce qui s'est effectivement produit au prix d'un resserrement formel, d'une condensation du sens, d'une volonté d'hermétisme (Mallarmé) qui ont remis en honneur la notion d'*emblème* comme mode supérieur : « Toute poésie est emblématique » (Diderot). La même analogie sera utilisée pour rendre compte d'une force plastique rare et tendue. On s'est donc proposé d'organiser finalement la réflexion sur cette notion d'*emblème*, en remontant aux phénomènes nombreux et enchevêtrés qui se sont manifestés au xvi^e siècle en France et en Italie. Les études se sont récemment multipliées à ce sujet, sans conduire à une élucidation décisive (Colloques 1981, 1982). Un *index emblematicum* serait en préparation (au soin de Peter M. Daly, Montréal).

Nous avons commencé par examiner le poids de la *héraldique*, avec le concours de M. Pastoureau. Les développements du blason, du xiv^e au xvi^e siècle, sont aussi surprenants que méconnus. Ces compositions à base d'éléments rigoureux de couleurs et de lignes, procèdent d'un répertoire fixe mais susceptible d'accroissements où se donne libre cours, à l'aide de silhouettes et de fioritures dans les cimiers, une originalité un peu folle mais admirablement traduite. Il ne s'agit plus seulement d'un appareil de définition et d'ostentation familiale, mais d'un jeu de signes susceptibles d'être répartis comme un ornement majeur sur objets, costumes, armes...

Le blason débordant le cadre seigneurial et s'appliquant même à des personnages imaginaires, comme les héros de roman, les chevaliers de la Table Ronde, un autre développement se manifeste avec le goût général pour la *devise* ou emblème (au sens général et moderne) personnel ; il s'agit d'un motif, tantôt un *motto* comme « *nec spe nec metu* », tantôt une image qui déclare une volonté, un parti-pris, une ligne morale. D'où le terme

d' « emprise » (vœu), en italien : *impresa*. Les personnalités brillantes et les familles (Médicis, Este...) les collectionnent ; l'invention est à la mode et peut appeler un commentaire littéraire. Politien dans une lettre célèbre ironise sur ce rôle de fournisseur d'emblèmes. Tout cela a déjà été observé et en partie étudié, mais sans considérer assez les conditions de transmission des devises, ni souligner suffisamment la part des calembours onomastiques ou figurés, surtout en France : l'initiale de Louise de Savoie donne lieu, par exemple, à un décor d'ailes (exposé de A.M. Lecoq) ; la montagne en flammes est Chaumont (= chaud mont) etc... Huizinga a eu raison de faire une part de choix au « ludisme » dans ces modes aristocratiques.

Le repérage et la distribution des termes attestés nous a occupés. Nous nous sommes servis à cette fin, en dehors de l'ouvrage fondamental de M. Praz (rééd. 196) des notes du P. Bouhours (*Journal de Trévoux*, 1701, rééd. 1968, vol I) et des théoriciens classiques. Le terme d'emblème est assez déconcertant : son étymologie bizarre (ἐμβλημα = incrustation, insertion) et la comparaison avec les *scuta* (= badge, médaille), renvoient à des objets figurés à valeur d'ornement. Mais l'application du terme à l'épigramme littéraire a été faite par Alciat dès 1521, dix ans avant la publication de son recueil à succès. C. Balavoine qui étudie les textes d'Alciat sur la question, a bien voulu apporter les arguments qui lui paraissent propres à consolider la thèse de H. Miedema (*J. W. C. I.*, XXXI, 1968) selon qui Alciat n'a nullement conçu dans l'*emblemata* la combinaison de *pictura* (signe) et de *scriptum* selon la formule : *corpo* et *motto*, qui règnera par la suite. Mais curieusement c'est la référence aux ornements « parlants », c'est-à-dire aux devises, qu'avancent Alciat lui-même, ses traducteurs et imitateurs, pour faire comprendre l'originalité de leur exercice « littéraire ». Comment interpréter ce double mouvement ?

On en arrive à poser que les deux composantes du phénomène emblématique, sont d'une part l'épigramme mis à la mode par l' « *Anthologia Planudea* », qui assure le prestige d'une formule antique sans ruiner son support facile à trouver dans un goût ancien mais plus fort que jamais pour l'*adage*, la forme gnomique et concentrée, le *dictum*, etc... ; d'autre part le *hiéroglyphe* dont le recueil d'Horapollon fit connaître le principe et dont on retient l'idée d'image synthétique ; cette mode rejoignant, en un sens, la prolifération des formes « héraldiques », comme on le voit bien chez Dürer par exemple, et la vogue des *devises*. La médaille — on ne l'a pas assez dit — avec ses deux faces vient alors au cœur du problème (M. Pastoureau, in *Revue numismatique*, 1982 ; exposé de W. Juren sur les jetons). Il y a donc, séparés et liés à la fois, le *conchetto* et le *signum*. P. Giovio tente en 1541 de codifier leur relation du point de vue des *imprese*. Et les auteurs n'ont cessé de revenir sur le « *nodo del verbo e dell' imagine* », le lien mystérieux des deux « discours », qui rend l'emblématique si attirante.

Dans les deux cas intervient en effet une forme condensée et difficile d'accès : laconisme du texte ramassé en une sentence, hermétisme du *signum*. L'emblème verbal ou visuel doit — tous le répètent — être à la fois voilé et éclairant ; il exige un certain effort pour être compris ; il devient alors excitant pour l'esprit. C'est là une orientation très ancienne, puisqu'on trouve déjà chez Alain de Lille, au XIII^e siècle, la distinction de *paradoxae*, *aenigmata* et *emblemata*, avec l'étonnante définition : « *propter internum intelligentiae splendorem dicuntur emblemata quia puriore mentis acumine comprehenduntur* ». (Nous devons cette citation à W. Juren). Ainsi *emblema* pouvait avoir la valeur d'une intuition rare mise en relation avec un exercice de l'intellect, « *puriore mentis acumine* », ce qui convient, en somme, à la fois à la condensation verbale et à la singularité visuelle.

C'est cette prédilection pour le voilé, sinon le secret, qui nous paraît le phénomène intéressant suscité par la réception admirative de formes antiques. On tend vers la devinette. Mais c'est bien dans le domaine des petites surprises, des jeux de société, qu'on se meut, l'emblème alciatique orientant l'attention vers le familier, le domestique, le terre à terre. Le goût de l'énigme est certes mis en avant ; mais on est surpris, amusé, de constater combien dans les « emblèmes » moraux, multipliés par les auteurs, on se contente de peu. Le discours sur la modestie, la prudence, la fatalité... est des plus monotones ; les images sont souvent mal ajustées, par exemple dans les recueils espagnols (exposé de V. Girard). Mais il reste qu'on a affaire ici à un répertoire moral et profane ; du moins au départ, car la mode des emblèmes connaîtra un nouveau cours, quand cette pratique de vulgarisation sera adoptée et exploitée sans réserve dans tous les domaines par l'enseignement des Jésuites (exposé de M. Fumaroli).

Vers 1540, la formule s'est donc nouée, avec deux ou plutôt trois termes dont le groupement, destiné à durer longtemps, devient canonique : le *motto* (ou *lemma*) qui intrigue, l'image, l'*épigramme* qui explique l'argument moral. L'emploi du terme est dès lors, en gros, fixé (D. Russell, in *Neophilologus*, 59 (1975), 337 et s.). Mais, même sans trop s'appuyer sur le propos désinvolte de Montaigne (1588-95, III, 4) pour qui « emblème » est affiquet, bijou, valeur ajoutée, on rencontre constamment l'idée d'un ensemble mobile, donnant justement aux recueils l'allure d'une « marqueterie », selon le terme adopté par J. Lefèvre, traducteur d'Alciat, en 1536. Le principe est celui d'une représentation discontinue du savoir, divertissante, centrant l'attention sur un fait ou un *curiosum* ou un trait piquant (en principe). On y discerne vite un entraînement vers la banalité, le « *common-place* », l'abondance comptant plus que la qualité. Mais un talent peut toujours rafraîchir la matière ; et, après tout, c'est un peu dans cette lignée des La Perrière, B. Aneau, etc., que se situent un siècle plus tard les fables de La Fontaine, dont l'absence de prétention se signale par des vignettes mémorables.

L'expansion de ce mode d'exposition non systématique et plaisant, est donc énorme, le procédé se pliant à tous usages. Par exemple dans la présentation des processus alchimiques : le superbe *Splendor solis* intensifie l'image en vue d'un tableau d'autant plus merveilleux qu'il est plus soigné (exposé de). Les théoriciens les plus agiles comprirent que l'on entrerait ici dans le monde de la *métaphore*. Et c'est sans doute leur réflexion sur ce point central qui donne une certaine validité intellectuelle à tant de publications superficielles et pauvres, mais obstinées. On proposa d'en tirer une lecture philosophique de la nature ; celle-ci démontre la force de ses « chiffres symboliques » dans l'orage par exemple « *avendo la saetta per corpo e il tuono per motto* » : « l'éclair formant le corps et le tonnerre le motto » (Tesauro, *Il Cannochiale aristotelico*, Venise 1655). Il est difficile d'aller plus loin.

Les historiens de l'art, dans leur recherche des « sources » des compositions, ont souvent été amenés à les trouver dans les vignettes schématiques des recueils d'emblèmes, qui pouvaient constituer de véritables répertoires de petits modèles, où le signifié : orgueil, paix, etc., est aussitôt explicité. Des propositions en ce sens ont été faites pour Velasquez, Rembrandt, Goya, W. Blake, etc. Mais ici on glisse vers l'iconologie proprement dite, c'est-à-dire le lexique de notions illustrables, lancé par C. Ripa qui tira le plus grand parti des recueils d'emblèmes. Plusieurs exposés ont mis en évidence ces mécanismes (à propos d'une scène énigmatique de Lahire, ca 1630, exposé par J.C. Boyer). Le rapport de ces procédés avec les moyens de la publicité graphique du xx^e siècle a pu être évoqué en conclusion (d'après P. J. Vincken, *The modern advertisement as emblem*, *International Journal for Man Communication Studies*, 5, (1959), exposé de Ph. Rivè) ; en somme tout ce qui exige une définition nette, frappante, et propre à intriguer, manifeste la longue durée de l'emblématique (voir S. Penkert, *Emblem und Emblematisierung*, Darmstadt, 1978). L'intérêt majeur de ce « genre » est pour nous d'avoir entretenu et étendu le règne de la *métaphore*.

A. C.

*
**

PUBLICATIONS

— Préface à l'étude Fr. Boespflug, *Dieu dans l'art*, « *Sollicitudini nostrae* » de Benoît XIV, 1745, et *l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Paris, 1984.

— Préface à la nouvelle édition d'Emile Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, Armand Colin, 1984.

ACTIVITÉS

— Congrès Raphaël (Urbino-Florence), mars-avril 1984 : relation : *Raffaello e Leonardo*.

— Journée Raphaël à l'Académie des Lincei (Rome), avril 1984 : relation : *Raffaello tra Firenze e Roma*.

— Congrès Marsile Ficino (Naples-Florence), mai 1984 : communication : *Il « signum crucis » del Ficino*.

— Colloque sur les chantiers d'architecture à la Renaissance, Centre Etudes supérieures de la Renaissance, Tours, 4-8 juin.

— Présidence du Conseil Scientifique du Centro di Studi sull' Architettura (Centro Palladio), Vicence : séminaire sur l'architecture militaire en Vénétie (25 août - 1^{er} septembre 1984).

— Rapport sur le projet de création d'un Institut national d'Histoire de l'Art remis au Premier Ministre (mai 1983), publié : *Revue de l'Art*, n° 63 (juin 1984) et Documentation française (juillet 1984).