



UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE des Sciences humaines et sociales. Perspectives européennes – ED 519
Arts, civilisation et histoire en Europe

THÈSE présentée par
Jiyeon LEE
soutenue le 30 Avril 2014

pour obtenir le grade de Docteur de l'université de Strasbourg
Discipline/ Spécialité : Histoire de l'art

Typologie et analytique des espaces dans la peinture européenne de la Renaissance

JURY :

THÈSE dirigée par :

Madame LESCOURET, Marie-Anne HDR, membre associé de l'EA 3400

RAPPORTEURS :

Monsieur FIMIANI, Filippo
Monsieur PINCHARD, Bruno

HDR, Professeur d'esthétique, Université de Salerne (Italie)
HDR, Professeur de philosophie de la Renaissance, Université de Lyon III

EXAMINATEURS :

Monsieur CASSEGRAIN, Guillaume

MCF, Université Lumière Lyon II (peinture italienne de la Renaissance,
peinture vénitienne du cinquecento, théorie et méthode)

Madame CORNELOUP, Anne

MCF, Université de Strasbourg (histoire de la peinture occidentale 1430-
1630)

Résumé/Abstract

Le but de cette thèse est d'examiner comment les artistes de la Renaissance, dits humanistes, ont proposé des interprétations nouvelles de la vision du monde au moment où les découvertes récentes de la cosmologie ont lieu, et également dans quelle mesure la force suggestive des images va de pair avec les conceptions de l'univers, lequel est d'ailleurs considéré par E. Panofsky, historiquement et logiquement comme la première œuvre d'art et le prototype de toutes. C'est pourquoi il importe de reconstituer, sous l'angle d'un certain prisme spéculatif, les fluctuations de la configuration spatiale dans les peintures de la Renaissance européenne.

Mots-clés : espace, lieu, surface, profondeur, *imago mundi*, cosmos, création, engendrement, ordre, désordre, hiérarchie, perception, vision, lumière, sacré, profane, dignité humaine, âme, corps, néo-platonisme, humanisme, centre, circonférence, ascension, descente, unité, pluralité, perspective, géométrie, astronomie, mouvement, limite, étendue, infini

The aim of this study is to examine how the artists of the Renaissance, known as the humanists, have proposed some new interpretations of the vision of the world when the recent discoveries of cosmology have happened, and equally how much the suggestive force of images goes hand in hand with the conceptions of the universe, which is moreover considered by E. Panofsky, historically and logically as the primary work of art and the prototype of all. It is therefore important to reconstitute, in terms of a certain speculative prism, the fluctuations of spatial configuration in artistic pictures of the European Renaissance.

Keywords : space, place, surface, depth, *imago mundi*, cosmos, creation, breeding, order, disorder, hierarchy, perception, vision, light, sacred, profane, human dignity, soul, body, Neo-Platonism, humanism, center, circumference, ascent, descent, unity, plurality, perspective, geometry, astronomy, movement, limit, extent, infinite

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord ma directrice de thèse, Madame M.-A. Lescourret qui a accompagné pas à pas l'élaboration de ce travail en me prodiguant généreusement ses conseils. Je voudrais remercier vivement Madame A. Corneloup pour son constant soutien et pour ses précieux conseils. J'exprime également toute ma gratitude à Monsieur le professeur F. Fimiani, Monsieur le professeur B. Pinchard et Monsieur G. Cassegrain pour avoir chaleureusement accepté de juger ce travail. En adressant enfin des remerciements tout particuliers à ma famille qui m'a toujours encouragée à distance, je dédie cette thèse à mon feu père.

Jiyeon Lee
Strasbourg, décembre 2013

Table des matières

Résumé/Abstract.....	2
Remerciements.....	3
Introduction.....	5
I. La genèse d'un espace. La spatialisation du monde visible, invisible et inaccessible à l'homme de la Renaissance.....	30
A. L'Imago mundi du Moyen Age à la Renaissance	30
1. Le parcours de la vie humaine entre l'espace vécu et l'espace imaginaire.....	41
2. La cosmologie métaphysique dans la culture florentine du Quattrocento.....	59
3. La structure du monde créé en « continuum » ; l'ordre, l'harmonie et la hiérarchie..	74
B. La double conception de l'espace.....	90
1. Sacré et espace, pour une mesure des interactions spatiales.....	93
2. La lumière, principe spatial de l'extension divine.....	115
3. L'irruption du divin dans l'humain.....	125
II. L'évolution des espaces. Le cosmos, sous l'emprise de l'homme.....	138
A. L'homme, évocateur de nouvelles dimensions du monde universel.....	138
1. La Concordia mundi : apport de l'hermétisme à l'humanisme.....	144
2. L'homme, finalité de l'évolution cosmique.....	158
3. L'univers, organisme vivant.....	170
B. Conquérir l'espace.....	186
1. L'homme, « Créateur » de la géométrie : mesurer l'espace à son entendement.....	195
2. Le progrès « anthropocratique » de l'espace perspectif dans l'art toscan.....	210
III. L'Homme vers l'infini. L'élan vers l'espace pluriel et transcendantal.....	242
A. La nouvelle perception de l'Univers	242
1. L'espace perspectif comme principe absolu du champ représentatif au tournant du nouveau siècle.....	251
2. Le monde instable et disloqué chez les maniéristes toscans.....	257
3. L'infini spatial dans la peinture de plafond : du Ciel mystique au ciel cosmologique	273
B. L'infini dans le monde humain.....	286
1. L'exploration de l'espace terrestre chez les Flamands.....	290
2. L'« autogenèse » de l'infini spatial dans l'espace d'un tableau par une multitude de figures humaines.....	302
Conclusion.....	312
Glossaire.....	315
Bibliographie.....	327

Introduction

L'Ecole d'Athènes, espace idéal de tous les savoirs humanistes

Dans l'*Ecole d'Athènes* [Fig. 1] (1509)¹ de Raphaël, connue comme un des sommets de l'art de la Renaissance, apparaissent au point de fuite central d'un vaste espace architectonique les figures de Platon (427-347 avant J.-C.), portant son *Timée* sous le bras, désignant le ciel de l'index droit, et Aristote (384-324 avant J.-C.), tenant l'*Ethique à Nicomaque*, la main dirigé vers le bas. S'ils se divisent en se promenant à travers les gestes vertical et horizontal, cela indique non seulement l'opposition de la compréhension du monde, l'une portée sur la pensée cosmologique et l'autre sur l'organisation du monde basée sur l'empirisme, le point de départ de toutes les sciences naturelles, mais aussi la conciliation entre humanisme néo-platonicien et art de la Renaissance. Nous le verrons, les précieux manuscrits des textes fondateurs de la philosophie naturelle, comme le *Timée* de Platon ou le *Traité du ciel* d'Aristote, ouvrent la voie aux textes historiques de l'astronomie, dus à Ptolémée et Copernic. Au Moyen Age, on connaît par exemple le Platon à travers le *Timée* en particulier, largement diffusé même jusqu'à la Renaissance grâce au commentaire de Chalcidius².

La contemplation de cette œuvre nous impressionne particulièrement, car chaque figure, ayant un emplacement précis à certaine distance, évolue en s'adaptant à cet espace qui est à la fois réel et idéal. A vrai dire, l'homme et l'espace s'assimilent pour le meilleur dans une résonance perpétuelle. Ce qui est enjeu chez Raphaël, c'est qu'en dépassant son statut en tant que fond environnemental, l'espace devient l'objet d'observation au même titre que le corps. Dans cette étendue à la fois fluide et ordonnée, équilibrée sans être rigoureusement symétrique, tous les philosophes et savants de l'Antiquité qui font autorité sont réunis, parmi lesquels, Claude Ptolémée (v. 90-v. 168) est digne d'attention. Vu de dos et portant une couronne tout au premier plan à droite, il tient un globe terrestre face à Zoroastre qui maintient, de sa part, une sphère étoilée. Rappelons justement la *Géographie* de Ptolémée (v. 150) dont la redécouverte en Europe au XV^e siècle permet de relancer l'étude de la géographie mathématique et de la cartographie. Sa méthode sert à mesurer l'espace « vrai »

¹ Dès que Raphaël arrive à Rome, c'est grâce à Jules II (1503-1513) que le jeune artiste a immédiatement accès aux commandes plus prestigieuses comme celle de la chambre de la Signature au Vatican. Sur ce sujet, voir B. Talvacchia, *Raphaël*, trad. fr., Pierre Brévignon, Paris, Phaidon, 2007, p. 86.

² E. Garin, *Moyen Age et Renaissance*, trad. fr., Claude Carme Paris, Gallimard, 1969, p. 191.

en tant que moyen de la représentation et à partir de la considération de ce traité dans son ensemble, on allait établir les deux modes de représentation de l'espace avant et après la « redécouverte de Ptolémée » dans la Florence humaniste du début du Quattrocento : avant, régnaient des conceptions qualifiées de « mythiques », « non scientifiques », « théologiques » ou « influencées par le dogme chrétien », ce qui se résume dans l'expression d'« espace médiéval », après, allait dominer un espace « moderne », quadrillé par un réseau de méridiens et de parallèles permettant de situer n'importe quel point grâce à des coordonnées scientifiquement calculées³ : tandis que l'« espace médiéval » supporte des « valeurs » de nature non objective, l'espace « moderne » est sur le plan artistique « abstrait », homogène et isotrope.

Cette réception orientée vers l'historiographie à la fois dichotomique et positiviste, nous conduit à repenser l'opposition des représentations spatiales entre le Moyen Age et la Renaissance comme le relève Erwin Panofsky dans *La perspective comme forme symbolique* : « remplacer l'espace-agrégat par l'espace-système, l'espace-substrat par l'espace-fonction⁴ ». Par rapport à l'espace pictural du Moyen Age qui était plutôt arbitraire et disparate, celui de la Renaissance est devenu de plus en plus mathématique et géométrique par le biais de la perspective tirée de la mathématique d'Euclide. Ce système de construction vise à aménager un espace rationnel. Dans son ouvrage, Panofsky, emprunte à Ernst Cassirer⁵ l'idée que la perspective centrale de la Renaissance a le caractère d'une *forme symbolique*, elle touche, bien au-delà du cadre d'une étude des productions artistiques, au problème philosophique des conditions de possibilité de notre perception du monde, et en premier lieu à celles de la vision naturelle : « la perspective est une de ces formes symboliques grâce auxquelles un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui⁶.

L'espace perspectif, appartenant à la culture humaniste, assume en effet la place nouvelle et centrale de l'homme dans le monde⁷. Selon Panofsky, c'est l'impression visuelle du sujet qui peut désormais servir de fondement à la construction d'un monde de l'expérience

³ « Si, dans la perception de l'espace, il y eut quelque chose d'équivalent à l'apparition de l'échappement dans la perception du temps, ce fut cela » (A. W. CROSBY, *The measure of reality. Quantification and western society 1250-1600*, Cambridge/Mass., 1997, p. 97-98). Cité par P. Gautier-Dalché, *La Géographie de Ptolémée en Occident (IVe-XVIe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 7.

⁴ Cf., E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, trad. fr. sous la direction de Guy Ballangé, Paris, Les Editions de Minuit, 1975.

⁵ « La perspective est la forme symbolique majeure dont Cassirer nous dit qu'elle permet à l'esprit d'appréhender le monde et de l'interpréter. Voir E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, t. I : *Le langage*, trad. fr. Ole Hansen-Love et Jean Lacoste, Paris, Editions de Minuit, 1972.

⁶ E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 78.

⁷ P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740). L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2007 (1995), p. 13-15.

solidement fondé et néanmoins « infini »⁸. Cependant, il n'y a pas une perspective monofocale, mais des perspectives qui suggèrent l'espace tridimensionnel dans l'art de peinture. C'est avec cette conviction que H. Damisch développe une suite d'« histoires perspectives »⁹. Il y a aussi un travail intéressant concernant le problème de la représentation spatiale selon la perspective plurielle. Il s'intitule *The Birth and Rebirth of pictorial space* (la *Naissance et renaissance de l'espace pictural*) de J. White qui a paru en 1957. Malgré cela, les travaux de Panofsky sont fondamentaux car ils conduisent, nous le constatons, les historiens de l'art à considérer la peinture comme une pensée, à savoir une « philosophie de l'espace », de préférence à l'imitation de la nature. Cela signifie aussi que la considération de l'espace requiert non seulement des connaissances géométriques, mais aussi théologiques, cosmologiques, littéraires...

La place de l'espace dans l'historia : la priorité de l'espace sur le corps

Assurément, le Moyen Age s'est moins intéressé à la spatialité que la Renaissance où pour les artistes la conscience de l'espace est devenue une véritable obsession. Dans cette perspective, l'espace, prenant le monde comme point de départ, est devenu le principe de base de la vue optique du monde¹⁰. Parmi les théoriciens-praticiens de la Renaissance italienne qui ont redéfini la notion d'espace, on pourrait citer notamment Leon Battista Alberti (1404-1472) et Pomponius Gauricus (v. 1482-1530). D'abord, Alberti énonce dans le *De pictura* (*De la peinture*) (1435)¹¹ que « l'espace est la somme de tous les lieux occupés par des corps, et le lieu lui-même est cette partie d'espace dont les limites coïncident avec celles du corps qui l'occupe ». De même que le corps humain sert de base à la mesure et à la construction du lieu figuratif de l'*historia*, celle-ci est conçue comme le corps qui occupe le lieu global que lui a assigné la fenêtre ouverte par le geste inaugural du peintre¹².

⁸ E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., p. 159.

⁹ Cf. H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

¹⁰ A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*. Tome II. La Renaissance. Préface de Jacques Leenhardt, Paris, SFIED – Arguments Critiques, 1984, p. 122-123.

¹¹ Alberti est le premier théoricien de la perspective entendue comme technique de représentation picturale. Le *De pictura* est écrit en 1435, au contact des artistes florentins auxquels on doit les premières compositions convaincantes : parmi eux les sculpteurs Donatello et Ghiberti, le peintre Masaccio, et l'architecte Brunelleschi auquel Alberti dédie la version italienne de son traité. P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, op. cit., p. 61-75. Nous nous référons surtout à Alberti, Leon Battista, *De pictura* (ms latin, 1435), 1^{ère} éd. Bâle, 1540, trad. fr. Jean-Louis Schefer : *De la peinture*, Macula, coll. « Dédale », Paris, 1992.

¹² A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, *Histoire du corps*, op. cit., chap. 10, Daniel Arasse, « La chair, la grâce, le sublime », p. 416.

Les relations du corps avec son environnement spatial, en adéquation avec ces principes d'Alberti, s'imposent dans la scène sacrée en général. D'une part, il existe au départ une architectonique de la pensée, comme réflexion sur l'organisation du tableau ; au lieu de se concentrer sur le corps unique, les artistes s'adonnent souvent à la construction théâtrale de celui-ci. D'autre part, le corps sacré opérerait comme les éléments architecturés ou remplacerait l'architecture elle-même. Un peu plus tard, le petit traité *De scultura* (1504) rédigé par Pomponius Gauricus à Padoue vers 1501 est publié à Florence en 1504¹³. A la lumière de sa proposition selon laquelle «le lieu existe avant le corps placé en ce lieu, il doit nécessairement être fixé graphiquement en premier»¹⁴, on peut supposer que l'espace préside à la localisation de corps en tant qu'« immense réceptacle. » Il nous semble même évident que l'espace est le monde dans son ordonnance géométrique en fonction de la structure idéale.

Les conceptions de l'espace chez les maîtres de la philosophie païenne

A cet égard, les textes de certains penseurs antiques doivent être lus et étudiés, car ils nous y indiquent la notion d'espace sous diverses appellations telles que *khāos/kósmos* (chaos/cosmos) *tò āperiron* (illimité), *tò kenón* (le vide), *tò pan* (le tout) : le grec *khōra*¹⁵, (*spatium* en latin) en l'occurrence apparaît pour la première fois dans un contexte philosophique, à savoir dans le *Timée* de Platon : traduite habituellement par « contrée », « aire » ou espace, *khōra* est le domaine de la Nécessité, *ananké*, elle est appelée le réceptacle, et, dans un sens figuré, la nourrice du devenir (*Timée* 49a)¹⁶.

« Une espèce invisible et amorphe, qui reçoit tout, qui participe de l'intelligible d'une façon déconcertante », selon le thème de Platon (*Timée* 51a-b). Faisant l'hypothèse d'un « milieu spatial¹⁷ », il le situe entre la forme intelligible, inengendrée et indestructible, et

¹³ A. Chastel, *Ficin et l'art*, Genève, Librairie E. Droz, 1954, p. 111.

¹⁴ G. Pomponius, *De scultura*, 1504. Cité par E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., p. 129-130. Voir aussi Hauser, Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, op. cit., p. 123.

¹⁵ Voir à propos de la notion d'espace *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. II, *Les notions philosophiques*, Paris, P.U.F., 1990.

¹⁶ E. S. Casey, « Espaces lisses et lieux bruts. L'histoire cachée du lieu », Presses Universitaires de France, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2001/4, n° 32, p. 469.

¹⁷ Cf. Platon, *Timée/Cristias*, trad. inédite, introd. et notes par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1992. Pour mieux comprendre la notion de « milieu spatial », voir notamment Brisson, Luc, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon. Un commentaire systématique du Timée de Platon*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 1998, p. 177-266.

la chose sensible, engendrée et toujours en mouvement. Considéré non seulement comme « l'espace ou l'extension pure », mais aussi comme « le soubassement des choses sensibles », le milieu spatial, c'est-à-dire l'ultime « dedans » (*enhô*), a pour fonction de recevoir les images modifiables et changeantes des Formes idéelles, non sans qu'il soit lui-même en dehors de toutes les formes. Pour ainsi dire, l'espace est tout d'abord le grand « réceptacle » dont parle le *Timée*, et ce réceptacle préexistant, vide et infini, offrant une base à tous les systèmes corporels, se différencie parfaitement des corps qu'il reçoit, comme matrice (*ekmageion*) (*Timée* 50c). Au sens large du terme, l'espace apparaît finalement de nature cosmologique comme la structure globale de tout ce qui nous entoure.

En effet, c'est Pythagore¹⁸ (580-497) qui le premier impose le nom de cosmos, celui qui désigne non seulement l'enveloppe de toutes les réalités, mais aussi l'ordre qui s'y trouve. Mais le premier à construire une cosmologie dégagée des récits mythiques est Platon. Dans le *Timée*, en dépit de l'apparence du dialogue cosmogonique, l'ensemble de l'exposé se présente comme une image arrêtée, rigoureuse, cohérente de l'univers physique¹⁹. D'ailleurs, si Platon se distingue absolument des Pythagoriciens, c'est parce que l'espace dont il parle est continu²⁰. Il imagine ainsi un espace infini dans lequel est plongé un univers unique, clos, sphérique et éternel. En plus de ce système cosmologique, Platon suppose qu'un démiurge, « fabricant et le père de l'univers » (*Timée* 28c), par son Intelligence et sa Bonté, a fabriqué un univers à partir d'une matière préexistante et informe (*Timée* 29d-30c). Cet univers est pour ainsi dire un « être vivant » irradié par l'âme du monde²¹ sous le contrôle de laquelle se trouvent tous les mouvements circulaires, aussi bien ceux des corps célestes que des choses sublunaires. La fabrication de la sphère armillaire par le démiurge en tant que forgeron a pour but de constituer l'âme du monde²². Bien que le démiurge, engendrant un ordre rationnel, contribue à la mise en forme de l'univers, et transforme le chaos en cosmos, il se distingue de Dieu, pure intelligence, lequel tient lieu de Modèle éternel dans la naissance de l'univers. Certes, la vision de Platon introduit la volonté et l'intelligence divines par lesquelles l'univers

¹⁸ A l'instar de Pythagore, Platon applique le terme *cosmos* (« ordre et beauté ») à l'univers en affirmant la perfection de celui-ci. Il emprunte probablement l'idée d'« harmonie des sphères » aux Pythagoriciens, qu'il avait rencontrés lors de ses voyages en Italie du Sud et en Sicile. Ayant admis que l'harmonie musicale est régie par des lois mathématiques, Platon conclut que les corps célestes, dont les mouvements présentent permanence et régularité, sont régis par les mêmes rapports mathématiques que ceux qui « fonctionnent » si bien en musique. Platon, *Lettres*, traduction inédite, introduction, notices et notes par Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 1987. Cité dans Platon, *Timée/Critias*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁹ J. Seidengart, « Cosmo-logique », dans *l'Encyclopédie philosophique universelle*, t. I, Paris, PUF, 1989, p. 353.

²⁰ L. Brisson, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon. Un commentaire systématique du Timée de Platon*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 1998, p. 253.

²¹ Il s'agit de la force divine qui a été formée par le démiurge, avec un mélange de diverses substances.

²² Platon, *Timée/Critias*, *op. cit.*, p. 38-40.

harmonieux commence à être engendré sous forme de cercle, figuration de la perfection céleste. Cela revient effectivement à l'idée judéo-chrétienne de la création, car, la nature de l'univers de l'Ancien et du Nouveau testament dépend irrémédiablement d'une cause supérieure et divine²³.

La genèse d'un espace dans le contexte biblique

D'après la Bible (Gn 1, 1-5²⁴), c'est par séparation que Dieu commença à exercer son action créative. La séparation de la lumière des ténèbres est l'acte qui engendre l'univers. Pour mesurer un état purement spatial lors de ce puissant acte divin, jetons un coup d'œil rapide sur *La Séparation de la lumière des ténèbres* de Michel-Ange [**Fig. 2**] (1511), qui témoigne de la présence immanente de l'Éternel. Dieu le Père en tant que protagoniste exclusif occupe presque tout l'espace du panneau. Il paraît flotter dans l'air dont l'état évoque le chaos ou le vide. En élevant ses bras et en écartant les paumes, Dieu sépare les nuées obscures des nuées lumineuses. De même que « Dieu, produisant la lumière au premier jour de la Création, fait surgir le temps dans lequel l'homme vivra sa déchéance²⁵ », Dieu, avant toute autre « chose », a créé un espace et c'est dans cette distance, dans cette différence que se joue tout le reste de la création²⁶. Rien n'occupe encore dans ce « nouvel espace » où se déploiera par la suite la genèse du monde bâti par le Créateur. En quelque sorte, c'est l'interstice qui sépare Dieu et la totalité du monde. Avant la création du monde *ex nihilo*, la terre était donc invisible, sans ordre et sans forme. Néanmoins, cette matière informe et ténébreuse n'est pas tout à fait vide²⁷, mais une sorte de présage, parce que susceptible d'être comblée et formée par la créature et parce qu'en elle le Verbe fait tourner le compas. Dieu le

²³ S'interrogeant sur l'origine du monde dans le *Timée*, Ficin met en rapport la philosophie platonicienne et le christianisme. Sur cette question, on se réfère à *Le Timée de Platon. Contributions à l'histoire de sa réception*, Ada Neschke-Hentschke éd., Louvain-Paris, Peeters, 2000.

²⁴ « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. Or la terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme, un vent de Dieu tournoyait sur les eaux. Dieu dit « Que la lumière soit » et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière et les ténèbres. Dieu appela la lumière « jour » et les ténèbres « nuit ». Il y eut un soir et il y eut un matin : un jour. » (Gn 1, 1-5)

²⁵ B. Lamblin, *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 200.

²⁶ A. Gesché, *Dieu pour penser*, IV, *Le cosmos*, Paris, Cerf, 1994, p. 192.

²⁷ Pour saint Augustin, cette matière n'était pas un pur néant, mais c'était une certaine chose informe qui n'avait aucune beauté. Voir Saint Augustin, *La Création du monde et le temps* suivi de *Le Ciel et la Terre*, textes extraits des Confessions, Livres XI et XII (Folio n° 2465), trad. du latin par Arnauld d'Andilly, établie par Odette Barenne, Paris, Gallimard, 1993, p. 78.

Créateur, se vidant de lui-même et se séparant de toute chose particulière, admet l'homme dans un monde géométriquement organisé.

Dans la tradition judéo-chrétienne, le monde créé en accord avec la conception de Dieu n'est pas un pur engendrement, mais un « espace de possibilités internes et de liberté inventive²⁸ ». Dérivée du démiurge platonicien dont la création est guidée par les principes supérieurs de la géométrie en faisant accéder la matière initiale et chaotique à l'ordre (*kosmos*, au sens premier du mot « monde », *kosmeô*, mettre en ordre, arranger, orner)²⁹, la figure de Dieu Architecte armée du compas³⁰ est récurrente dans l'iconographie médiévale : pour parler de Dieu en tant que « démiurge », on se réfère notamment au *Livre de la sagesse* de Salomon qui dit que « Dieu a créé toutes choses selon le Nombre, le Poids, la Mesure. » (XI, 21) Dieu, s'identifiant à l'intelligence, engendre évidemment toutes choses. A ce propos, voyons le *Dieu le Père mesure le monde avec le compas (Dieu Architecte)* [Fig. 3] (v. 1220), tiré de la Bible moralisée. Cette illustration nous montre le cheminement progressif de Dieu dans sa volonté. A mesure qu'Il avance d'un pas, s'achève l'univers comme un disque à l'intérieur duquel sont peints les luminaires et les étoiles. Dans la structure de cet univers bien simplifié avec quelques signes, on peut voir que la terre est entourée d'un ciel où figurent le soleil et la lune. L'univers sphérique se complète selon un parcours unique, c'est-à-dire partant de Dieu et aboutissant à lui, ce qui renvoie finalement à la perfection du dessein de Dieu et son achèvement. Dans la *Création par le compas* [Fig. 4] dans le *Livre des propriétés des choses* de Barthélemy l'Anglais (1190-1250)³¹, la figuration de l'univers revêt aussi un caractère symbolique : l'Architecte muni d'un compas évolue dans l'espace vide en délimitant un « cercle étoilé ».

²⁸ A. Gesché, *Dieu pour penser*, IV, *Le cosmos*, op. cit., p. 75.

²⁹ *Ibid.*, p. 73.

³⁰ Dans l'ésotérisme occidental, le compas en tant que symbole cosmologique sert à mesurer et à tracer le cercle. Par exemple, Dante chante le Dieu Architecte dans son écriture ésotérique : *Celui qui de son compas marqua les limites du monde et règle au-dedans tout ce qui se voit et tout ce qui est caché.* (*Paradis*, 19, 40-42). Voir Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982 (1^{ère} éd. 1969), p. 225-226.

³¹ Ecrit par Barthélemy l'Anglais, ce *Liber de proprietatibus rerum* fit l'objet de traductions en diverses langues vernaculaires. Il est d'une compilation encyclopédique en 19 livres où sont rassemblées des notions scientifiques tirées des auteurs sacrés et profanes. Voir *Figures du ciel*, par Marc Lachièze-Rey, Jean-Pierre Luminet, (l'exposition présentée dans les galeries d'exposition de Tolbiac, site François-Mitterrand de la Bibliothèque nationale de France, du 8 octobre 1998 au 10 janvier 1999, p. 48.

Aux XII^e et XIII^e siècles, une fois redécouvert en Occident par le biais des traductions arabes et de leurs commentaires, notamment ceux d'Averroès (1126-1198), le système cosmologique d'Aristote et de Ptolémée devint le modèle astronomique et théologique de l'Église chrétienne, même si ses références n'étaient pas bibliques³². À l'époque médiévale et renaissante, nous constatons ainsi à travers un nombre considérable de manuscrits enluminés³³, de fresques et de tableaux que l'univers prend forme comme une série de cercles concentriques selon le modèle des sphères d'Aristote et Ptolémée. Avant d'envisager l'espace cosmologique d'Aristote, il convient de rappeler brièvement qu'Aristote ne développe aucune théorie de l'« espace », mais une théorie du « lieu » ou de la position (*tò pōu*) dans l'espace. Selon Ross³⁴, la *khōra* est réduite chez Aristote à une simple désignation de *megethos* (grandeur, ampleur). Ainsi, l'espace n'est plus un terme indépendant qui désigne une vaste étendue comme le réceptacle de Platon en particulier.

En effet, l'espace d'Aristote se confond avec le cosmos lui-même³⁵. Etagé en ciels sphériques successifs, l'univers est fait d'un matériau solide, cristallin, parfaitement transparent. Ce qui est supralunaire se meut suivant une régularité mathématique et divine, la sphère sur laquelle se trouvent les étoiles, fixes, tourne idéalement. En revanche, ce sont la mutabilité et la corruptibilité des choses qui dominent dans le monde sublunaire. À cet égard, parmi quatre prémisses fondamentales supposées sur le concept de lieu, il est essentiel de citer la quatrième selon laquelle tout lieu implique les corrélats « en haut » et « en bas » et tout corps a naturellement tendance à se déplacer vers son lieu naturel et, une fois là, d'y rester. Il s'agit du lieu interne par rapport à l'espace extensible de Platon. Dans le vide, il n'y a pas de lieu et rien n'est étendu³⁶ : au niveau cosmologique, ces prémisses impliquent un univers fini, circonscrit par la limite interne de la sphère la plus extérieure ; « hors de la

³² F. Bertola, *Imago Mundi. La représentation de l'univers à travers les siècles*, trad. fr. Avram HAYLI, pour *Les conceptions de l'univers. Une brève histoire* et Etienne SCHELSTRAETE pour l'introduction et les commentaires des illustrations, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1996 (éd. it., 1995), p. 7.

³³ On peut citer les manuscrits enluminés tels le *Liber floridus* (*Livre fleuri* en latin) par Lambert de saint Omer au XIII^e siècle, *Microcosme et macrocosme, Tractatus de Nativitatibus* de Guido Bonatti (1230-1296) et *Le livre du ciel et du monde* de Nicole Oresme (1325-1382).

³⁴ Évitant une discussion directe de *khōra*, Aristote dit beaucoup sur *megethos* ; il l'accepte comme un attribut familier des choses matérielles. Voir W. D. Ross, éd. et trad., *Aristotle's Physics* (Oxford : Oxford University Press, 1936). Cité par E. S. Casey, *The fate of place*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 52.

³⁵ B. Bachelet, *L'espace*, Paris, PUF, 1998, p. 44.

³⁶ « Le vide doit être non pas un corps, mais un intervalle entre les corps. » *Phys.*, IV, 7, 214 a 16 – b 3.

dernière sphère, il n’y a ni vide ni lieu ³⁷ ». Il est donc évident que l’espace s’arrête au niveau de la matière divine, éternelle et incorruptible.

Ptolémée établit dans la *Géographie* la vision cosmographique qui consiste en cercles imaginaires sur la sphère céleste qui tourne sur le même axe que la terre, et de les projeter sur sa surface³⁸. Voici la cosmographie de Ptolémée [Fig. 5] (1584)³⁹, héritée des conceptions exposées par Aristote dans le *Traité du ciel* : la terre, sphérique et immobile est entourée d’une couche d’air, puis d’une couche de feu, puis de sphères de cristal qui portent les planètes. Viennent ensuite le firmament, qui porte les étoiles, puis deux « cristallins », et enfin le « Premier Mobile », qui ne correspondent à aucun astre visible⁴⁰. Dans le cosmos dont chaque partie est régie par des lois de la physique propres règnent les mouvements circulaires uniformes.

A partir du XII^e siècle, un traité d’astronomie de Ptolémée appelé *Almageste*⁴¹ par les Arabes qui gouverne largement la compréhension des mouvements des planètes jusqu’à Galilée, expose la dernière et la plus perfectionnée des versions de l’astronomie d’Aristote. Divisé en treize livres, cet ouvrage volumineux enseigne aux universitaires médiévaux la conception géocentrique de l’univers, désormais connue sous le nom de “système de Ptolémée”. Ptolémée y reprend non seulement le schéma d’une Terre immobile et de corps célestes, mais il propose aussi un cercle planétaire, dit « épicycle »⁴². Il est utile de rappeler ici les paroles de l’Allemand Peter Benewitz, dit Pierre Apian (1495-1552), un astronome et mathématicien de l’école de Nuremberg sur la définition canonique de la cosmographie d’après Ptolémée : la cosmographie « décrit la Terre par les Cercles du Ciel, au-dessous desquels elle est⁴³. » Concevoir l’univers comme un globe et tracer des cercles concentriques

³⁷ Aristote, *Métaphysique*, livre L, 8, 1074 a, dans *La métaphysique*, Paris, Vrin, 1974, p. 697-698. Cité dans *Cosmos. Du Romantisme à l’Avant-garde*, sous la direction de Jean Clair, version française : Gallimard, 1999. (Musée des beaux-arts de Montréal, 1999), p. 44.

³⁸ M-D. Couzinet, *Histoire et méthode à la Renaissance : une lecture de la Methodus ad facilem historiarum cognitionem de Jean Bodin*, préface de Cesare Vasoli, Paris, J. Vrin, 1996, p. 217-218.

³⁹ Cf. PIERRE APIAN (1495-1552) et R. GEMMA FRISIUS, *Le monde, figure de la division des sphères, Cosmographia*, Anvers, 1584.

⁴⁰ J-P. Maury, *Comment la Terre devint ronde*, Paris, Gallimard, 1989, p. 82.

⁴¹ La *Grande syntaxe mathématique*, plus connu sous le nom d’*Almageste*, traduite en arabe en 827 sur l’ordre du calife Al-Mamoun, fut un texte fondamental de la culture des Arabes à qui échet le rôle important de conserver les résultats obtenus dans le monde grec avant de les transmettre à l’Occident du moyen Age. F. Bertola, *Imago Mundi, op. cit.*, p. 70.

⁴² Un épicycle n’est plus centré sur la Terre comme dans la théorie d’Eudoxe, mais sur un autre cercle, dit « déférent » ou « excentrique » lorsqu’il est lui-même légèrement décentré par rapport à la Terre. *Figures du ciel, op. cit.*, p. 25.

⁴³ Pierre Apian (ou Petrus Apianus), *Cosmographie ou description [...] du monde*, Anvers, 1581 (1^{ère} éd. française, 1544), I, 1, p. 5 : « Que c’est que Cosmographie, et en quoy elle differe de la Geographie et Corographie ». *Les méditations cosmographiques à la Renaissance*, dirigé par Frank Lestringant, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2009, p. 7-8.

autour de notre terre, tel était le principe de la cosmographie aristotélicienne auquel le Moyen Age ajouta la sphère de l'« empyrée », le lieu où siège la Divinité. Un dixième ciel, de feu céleste, était donc introduit au-delà du premier mobile⁴⁴.

La christianisation de la cosmographie(ou la cosmologie) antique à la Renaissance

Dans le sillage de la pensée médiévale, l'humanisme, redécouvrant la sphéricité de la Terre et renforçant la réflexion théologique et morale sur le cercle et la sphère, en tire progressivement des conséquences religieuses, philosophiques, voire scientifiques. Nous ne savons pas avec certitude si les artistes de la Renaissance ont lu ou non tel ou tel ouvrage cosmographique, mais ce qui nous importe, c'est comprendre et montrer comment ils ont considéré l'espace pictural non seulement comme le monde où nous résidons, mais aussi comme le cosmos. Il est probable que la découverte des sources astronomiques et philosophiques de l'Antiquité a contribué à marquer en quelque sorte la transition de l'*imago mundi* entre la scolastique médiévale et les nouvelles interrogations de la Renaissance. Dès lors, il est utile d'examiner la réception évidente de la part de certains peintres, qui se reflète d'une manière directe ou indirecte dans leurs œuvres. Cela nous permettrait de dégager une typologie des interprétations de l'espace dans l'art de la Renaissance.

Dans le contexte cosmographique, la *Création du monde* [Fig. 6] (v. 1389-1391), fresque exécutée par Pierre di Puccio (actif en Toscane entre 1380 et 1410)⁴⁵ au cimetière de Pise, trahit le schéma de l'univers antique christianisé. En effet, elle synthétise le système canonique d'Aristote et de Ptolémée et la vision chrétienne de l'univers, car il s'y trouve non seulement la dichotomie aristotélicienne entre le monde terrestre et le monde céleste, mais aussi les sphères, immatérielles, des hiérarchies angéliques : l'empyrée, demeure immobile de Dieu et des anges, est représenté à côté de la sphère des étoiles fixes et de la sphère du premier mobile. Mais, ce qui arrête notre attention dans cette image, c'est Dieu Créateur qui apparaît en pied au centre de la composition, en partie caché par la structure cosmique. Il embrasse entre ses bras l'univers entier, à tel point que l'univers s'incarne dans le corps de Dieu « spatialisé ». Ainsi, l'origine de l'espace unitaire et bien ordonné revient à Dieu seul,

⁴⁴ F. Bertola, *Imago Mundi, op. cit.*, p. 75-76.

⁴⁵ Sur l'analyse iconographique de cette grande fresque, voir surtout *Les méditations cosmographiques à la Renaissance, op. cit.*, Angelo Cattaneo, « Cosmographie et prédication médiévale et renaissante », p. 63-70.

« moteur premier et immobile de l'univers⁴⁶ ». La cosmogonie biblique peinte de Piero di Puccio permet finalement une vision d'ensemble qui montre les connexions et les liens entre tous les aspects et les parties du *mundus*. De plus, son aspect pictural est d'autant plus remarquable que le concept de l'univers, n'étant pas si facilement picturable, était traditionnellement schématisé pour les terriens médiévaux et renaissants⁴⁷.

Sur le plan figuratif, les gravures de la *Chronique de Nuremberg* d'Hartmann Schedel [Fig. 7-8] (1493) s'ouvrent sur le récit de la Création. Publiée en 1493, la *Chronique de Nuremberg*⁴⁸ est une histoire du Monde depuis la Création biblique jusqu'aux années 1490. Pour la *Création du monde*, Michael Wohlgemut, le maître de Dürer, représente de manière abstraite les cercles cosmiques comme symboliques diagrammes planisphériques. Au fur et à mesure que l'auteur, dont la tâche consiste à montrer l'invisible, décrit littéralement la Création de l'univers jour par jour, illustrant chaque étape, l'image de l'univers devient « complet » dans l'espace et dans le temps⁴⁹ : depuis le premier jour jusqu'au troisième jour, la terre, l'eau et les autres éléments étant encore mêlés en un chaos, le nombre de sphères figurées dans les diagrammes est indéterminé – deux, cinq ou quatre. Dieu est représenté encore par une main sans visage, simple instrument, même le quatrième jour, où l'on reconnaît toutefois le diagramme de l'Univers géocentrique de Ptolémée mis en mouvement par Dieu lui-même⁵⁰. C'est enfin le septième jour que Dieu se repose dans toute la gloire et contemple son œuvre achevée. C'est ainsi que sous ses pieds tourbillonne le monde créé en entier, où se distinguent la région éthérée (ou céleste) et la région élémentaire. De part et d'autre de son trône sont les neuf ordres des anges, énumérés à gauche. Bien que le centre des sphères concentriques soit réservé à la terre, il n'en reste pas moins que l'Empyrée excentrique est primordial dans la conception de l'univers, de sorte qu'il signifie l'unicité divine⁵¹.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁷ S. Y. Edgerton, *The heritage of Giotto's geometry : art and science on the eve of the scientific revolution*, Ithaca London, Cornell University Press, 1991, p. 198.

⁴⁸ On doit à Hartmann Schedel, médecin à Nuremberg, le plus grand incunable illustré, la *Chronique de Nuremberg*, somme des connaissances historiques et géographiques à la veille de la Renaissance. Cet humaniste possédait une grande bibliothèque, aujourd'hui conservée à Nuremberg, d'où, assisté d'un autre médecin, Hieronymus Münzer, et d'un poète, Konrad Celtis, il tire la matière de cette immense encyclopédie. Le livre est illustré par plus de mille gravures sur bois dues aux peintres de Nuremberg Wilhelm Pleydenwurff et Michael Wohlgemut, et imprimé chez le grand libraire allemand de la fin du XV^e siècle, Anton Koburger. Cf. J.-P. Verdet, *Voir et Rêver le Monde. Images de l'Univers de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Larousse, 2002, p. 106.

⁴⁹ A. Aubert, *L'Image du monde en 1493. Histoire naturelle et surnaturelle dans la chronique de Nuremberg*, (cat. exp. Caen, Bibliothèque Municipale, du 18 sept. au 20 nov. 1993), Caen, Collection "(RE)DECOUVERTES" 1993, p. 62.

⁵⁰ *Figures du ciel*, op. cit., p. 144-146.

⁵¹ S. Y. Edgerton, *The heritage of Giotto's geometry*, op. cit., p. 198.

La représentation du monde entre théologie et astronomie chez Giovanni di Paolo : La Divine Comédie de Dante et la Sphère de Sacrobosco

La réflexion théologique de la cosmographie trouve une autre exemplification picturale correspondant à la vision de l'univers, et comprenant une description des sphères à la fois biblique et scientifique comme chez Pierre di Puccio. Le Metropolitan Museum of Art conserve en effet l'importante peinture siennoise de Giovanni di Paolo qui représente *La Création et l'Expulsion du Paradis* [Fig. 9] (v. 1445). Le peintre y recourt au procédé de la narration continue. À gauche est figurée la Création du monde, tandis qu'apparaît à droite la scène de l'expulsion. Dans la succession inhabituelle selon l'iconographie traditionnelle biblique, on se demande quelle est exactement la fonction de Dieu qui plane au-dessus de l'univers en dirigeant sa main divine du centre vers la droite. Pourquoi la vision de la terre entourée par une série de cercles concentriques colorés est-elle contiguë à l'Expulsion du Paradis dans l'espace du tableau?⁵² En 1937, Pope-Hennessy⁵³, répétant les théories de Petrucci et Rossi, suggère que l'artiste fut inspiré par *La Divine Comédie* de Dante, qui décrit le monde terrestre borné par les orbites des sphères célestes. En effet, Dante Alighieri (1265-1321) qui fut le grand interprète de l'univers ptoléméen décrit, en des termes d'une sublime poésie, son voyage à travers les sphères célestes, de la Terre, située au centre du monde, jusqu'à l'Empyrée. L'univers médiéval, popularisé par Dante est donc environné, non par le Chaos, mais par l'Empyrée.

En dépit de plusieurs mises en question sur les rapports entre la cosmographie de Dante et celle de Giovanni di Paolo⁵⁴, la thèse qu'ils étaient tous les deux inspirés par la même tradition biblico-aristotélicienne est justifiée. En témoigne la configuration céleste illustrée par Botticelli, sur parchemin, au chant II du *Paradis* « Dans le premier des ciels » [Fig. 10] (1480). Situés dans un cadre circulaire, Dante et Béatrice sont tournés vers la gauche du dessin, où apparaît un autre cercle, plus petit que le leur et enfermant onze cercles concentriques. Béatrice explique à Dante la forme et la vertu des neuf sphères mobiles à l'intérieur de l'Empyrée. (112-138). Ce dessin résume ainsi l'univers astronomique et

⁵² On renvoie sur la question de la source de cette iconographie à l'article de Dixon, Laurinda S., « Giovanni di Paolo's Cosmology », *The Art Bulletin*, vol. 67, n° 4, 1985, p. 604-613.

⁵³ Pope-Hennessy, 1947, 30 ; R. Rossi, "L'ispirazione dantesca in una pittura di Giovanni di Paolo", *Rassegna d'arte senese*, XVI, 1921, 149.

⁵⁴ En 1959, Baransky-Job exprime que la notion d'un univers géocentrique sur laquelle le chef-d'œuvre de Dante est basé, était déjà très répandue. De plus, en insistant que Giovanni di Paolo omit le premier mobile et l'empyrée que l'on peut observer chez Dante, il considère plutôt les écrits d'Isidore de Séville comme la source de ce tableau. Voir sur cette question Baransky-Job, L., "The Problem and Meaning of Giovanni di Paolo's 'Expulsion from Paradise'", *Marsyas*, VII, 1959, 3-4. Cité par L. S. Dixon, « Giovanni di Paolo's Cosmology », *op. cit.*, p. 606.

théologique, depuis le plus central représentant la terre jusqu'au onzième cercle le Premier Mobile, une ronde d'anges minuscules, les « anges-moteurs » des ciels. C'est enfin l'Empyrée qui éveille le mouvement dans le Premier Mobile, par l'amour. Le cosmos de Dante ne repose ni sur les cercles grossiers de l'Enfer, ni sur les corniches et spirales du Purgatoire, mais sur le cercle, figure géométrique « parfaite »⁵⁵. Au-delà de la géométrisation de l'espace céleste d'après les termes d'Edgerton⁵⁶, l'espace invisible et indicible de Dante est en quelque sorte devenu chez Botticelli « un plan de ciel⁵⁷ », qui donne lieu à l'exploration des voies de Dieu dans le monde humain.

D'un point de vue poétique, l'analyse du système cosmologique de Dante nous apprend ainsi que Giovanni de Paolo se base sur l'autorité de *La Divine Comédie*. En outre, la source la plus lue au XV^e siècle pour le paradigme universel, et la plus disponible pour lui était *De sphaera mundi* (la *Sphère*) de Johannes de Sacrobosco (le moine et mathématicien anglais Jean de Holywood ou dit Halifax). Écrit au XIII^e siècle comme une condensation et simplification des traditions grecque, arabe et chrétienne et connu d'abord sous forme manuscrite, grâce à l'invention de l'imprimerie ce traité avait une répercussion énorme en Europe dès la première édition de Ferrare en 1472. Même si son contenu est élémentaire, cet ouvrage constitue un apport considérable à la connaissance astronomique dans les universités européennes. Dans ce contexte, l'artiste avait un accès facile aux innombrables manuscrits copiés et aux multiples traductions et commentaires sur la *Sphère* avant 1445, la date proposée de ce panneau⁵⁸. Il est vraisemblable qu'il le consulte comme un modèle pour l'apparence et la forme de l'univers.

En effet, le premier chapitre de la *Sphère*⁵⁹, qui décrit l'univers harmonieusement unifié de régions élémentaire et éthérée, contient un diagramme intitulé *Divisio Sphaera mundi* [Fig. 11], qui correspond étroitement à l'image de l'univers de Giovanni di Paolo. Un coup d'œil suffit pour s'assurer de leur parenté : chez Giovanni di Paolo, le « premier

⁵⁵ Le cercle est la figure que Dante, en reprenant Aristote, analyse dans *Le Banquet*. Voir sur ses valeurs J. Dauphiné, *Le cosmos de Dante*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 137-140.

⁵⁶ Cf. S. Y. Edgerton, *The heritage of Giotto's geometry*, op. cit., « Geometrization of Heavenly Space : Raphael's *Disputa* », p. 193-222.

⁵⁷ Y. Batard, *Les dessins de Sandro Botticelli pour la Divine Comédie*, Paris, Olivier Perrin Editeur, 1952, p. 80.

⁵⁸ Même si on ne sait rien sur l'éducation de Giovanni di Paolo, il faut savoir que l'éducation traditionnelle d'un peintre consiste en quatre années de l'école primaire ou *botteghuzza*, et une école secondaire ou *abbaco* jusqu'à environ l'âge de quinze ans. Voir M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Clarendon, 1972, p. 86-108 ; C. Bec, *Les marchands écrivains*, Paris-The Hague, 1967, 383-391. Cité par L. S. Dixon, « Giovanni di Paolo's Cosmology », op. cit., p. 606.

⁵⁹ Il est à noter que ce traité est divisé en quatre chapitres, le premier traite de la forme sphérique de la Terre (dont il apporte de nombreuses preuves) et de sa place inamovible au sein de l'Univers sphérique selon la cosmologie d'Aristote. Le deuxième traite des divers cercles de référence de la Terre et du soleil (écliptique, équateur, méridien, etc.) Le troisième décrit les levers et couchers des astres en divers lieux géographiques. Enfin, le dernier traite de la théorie planétaire de Ptolémée et des éclipses. *Figures du ciel*, op. cit., p. 25.

mobile » est nettement visible comme un cercle bleu foncé au-dessus du Zodiaque. En ce qui concerne l'empyrée⁶⁰, de même que Sacrobosco met cette « demeure de Dieu et des anges » au bord de l'univers, l'artiste le situe à l'extérieur du monde physique en y plaçant Dieu et les séraphins baignés d'une lumière paradisiaque et aveuglante. En combinant la tradition scientifique, les connaissances empiriques et la théologie chrétienne dans une réflexion cosmique, Giovanni di Paolo emploie à l'instar de Dante et Sacrobosco l'image de la *machina mundi* comme vecteur du commentaire sur la chute et la rédemption chrétiennes⁶¹. Pendant que Dieu le Père déplace la lourde sphère du monde, Il semble simultanément désigner, d'un geste éloquent, le royaume d'Eden « dévasté » non seulement comme lieu de peines, mais aussi comme nouvelle patrie du couple humain. L'univers où demeure l'homme est ainsi enveloppé par la Divinité comme par une matrice. En d'autres termes, bien que les hommes soient confrontés au spectacle de la Création, ils demeurent, après tout, aveugles à la gloire de Dieu et au lieu divin.

L'évolution des concepts de lieu et d'espace

Comme nous l'avons vu chez Platon, *Timée*, poursuivant une vision du cosmos, se préoccupe du principe qui gouverne la totalité divine, et traite de l'univers comme s'il s'agissait de la cité humaine⁶². Selon Platon, Dieu gouverne tout l'univers où un ordre cosmique se donne à voir. Le lieu d'un corps, c'est la position qu'il occupe dans le grand « réceptacle », lequel est plus grand que l'univers. Aristote s'est également interrogé sur le lieu et de façon quasi obsessionnelle sur la question de savoir quelle sorte de lieu occupent les cieux. En effet, le lieu d'un corps, c'est sa position par rapport aux autres corps, qui permet de juger du repos ou du mouvement relatif de ce corps. Le lieu était alors la première enveloppe immobile et les cieux étaient manifestement en mouvement. Chaque lieu est défini dans la structure du cosmos non seulement par la position, mais aussi par la puissance (*Phys.*, IV, I, 208 b 8-21.) Le cosmos est fini, sphérique, rempli d'une matière de plus en plus éthérée au fur et à mesure qu'on s'éloigne du centre. Enfin, la matière du corps céleste possède son

⁶⁰ Alors qu'Aristote pensait que rien n'existait au-delà du premier mobile, les théologiens chrétiens spéculaient sur le placement et la forme de la sphère extérieure et ce qui était inclus dans celle-ci. Pour un résumé d'attitudes variées à l'égard la nature de l'empyrée, voir Grant, H. "Cosmology", in *Science and the Middle Ages*, ed. D.C. Lindberg, Chicago, 1978, 265-76. Cité par L. S., Dixon, *op. cit.*, p. 612.

⁶¹ L. S. Dixon, *op. cit.*, p. 613.

⁶² E. Garin, *Moyen Age et Renaissance*, *op. cit.*, p. 192.

être propre, une *quinte essence* et se différencie par nature de l'espèce des éléments terrestres tels que le feu, l'eau, l'air et la terre⁶³. Certes, Aristote définit le lieu comme un contenant immobile, ayant un certain pouvoir d'agir sur les corps. Pour lui, ce qui paraît constituer le lieu, ce ne sont pas seulement les limites du contenant, mais également ce qui se trouve entre ces limites, à savoir les interfaces entre les corps et les surfaces ouvertes qui les entourent (*Phys.*, IV, 4, 212 a 7-20.)

La cosmologie médiévale n'étant pas encore scientifiquement approuvable, elle a aisément embrassé la théologie médiévale pour s'adapter aux desseins de Dieu. C'est ainsi que l'ordre cosmique grec fut relégué quand la pensée théocentrique parvint à justifier le système cosmologique autour de Dieu. Cela signifie que le Premier Mobile devenait Dieu chrétien, la sphère la plus extérieure devenait ciel dont la nature est plutôt spirituelle que cosmologique. Surtout, la Terre faisait l'objet de l'attention divine, ce qui signifie qu'elle s'en distancie, qu'elle tombe sous son regard. De même, si la philosophie du Quattrocento est et reste une théologie⁶⁴, c'est que la Terre est avant tout considérée comme le lieu où se manifeste la puissance du Créateur dans le face-à-face. Non seulement Dieu a créé le monde *ex nihilo*, mais aussi Il exerce Son pouvoir au cœur du cosmos. Toutefois, si Dieu a créé l'espace immense et béant, demeure-t-Il également dans celui-ci, ou bien a-t-il une place uniquement réservée à Dieu au-delà des sphères célestes ? Dans quelle mesure cette place se différencie de celle de l'homme ? Ce sont les questions que nous posons lorsque nous songeons au lieu où siège Dieu Créateur, et qui nous invitent éventuellement à revenir un instant au *Paradis* de Dante [Fig. 12]. Chez lui, l'Empyrée, assigné à Dieu, s'étend au-delà des étoiles, mais en dépit de cette continuité des cieux, Dieu, au ciel le plus haut, prend ses distances par rapport au cosmos. Saint Thomas d'Aquin (1228-1274) dans la *Somme théologique* affirme que l'empyrée est « un lieu corporel le plus sublime des lieux corporels⁶⁵. » En effet, au modèle aristotélo-ptolémaïque il ajoute cette dixième sphère où trône Dieu. A l'instar de saint Thomas, Dante affirme à travers son écrit la présence concrète de l'Empyrée. Bien sûr, l'inadéquation entre les capacités humaines et le spectacle même à décrire est si grande que celui-ci n'est pas si facilement réductible à une traduction graphique ou plastique. Ce qu'il voit dans son voyage n'est pas le Paradis tel qu'en lui-même, mais c'est une mise en scène destinée par le ciel à rendre le paradis accessible aux faibles facultés d'un homme⁶⁶.

⁶³ E. Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, op. cit., p.34-35.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁵ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Ia, quest. 102, 2, ad. 1, p. 275-281, et *Supplément*, 69, 1, p. 10.

⁶⁶ A. Dante, *La Divine Comédie*, traduction de Jacqueline Risset, édition bilingue, *Paradis* « Introduction », Flammarion, 1990, p. 12.

A l'instar de la cosmologie théocentrique de Dante qui se base sur le plan de l'esprit, Botticelli a tenté de façon concordante d'esquisser l'*Empyrée* selon le chant XXXII du *Paradis* [Fig. 13] (v. 1490). Il nous donne en quelque sorte un aperçu de l'« Empyrée planificateur » ; la page témoigne de la « Rose blanche⁶⁷ » par ses traits verticaux, ses lignes semi-circulaires, ébauche des pétales. Tout en haut, trois figurines à la plume sont posées comme des abeilles sur une fleur encore invisible⁶⁸. Si Botticelli n'a pas même commencé à dessiner le chant XXXIII, c'est parce que « ses esquisses abandonnées sont des ébauches d'images mentales, effacés avant qu'il ait P. Saisir et les fixer⁶⁹. » Ainsi, Dante présente l'*Empyrée* sous la forme précise de cercles concentriques où siègent les différentes catégories des anges et des bienheureux. Sa description cosmographique se trouvera bientôt au centre des débats théologiques et astronomiques : pour les théologiens, elle n'est pas tout à fait convenable, car Dieu peut être partout. D'ailleurs, les astronomes se rendent compte de la complexité du système des épicycles⁷⁰.

Le cosmos sous l'angle de la transcendance divine

Il est vrai que l'art chrétien utilise souvent les divers schémas élaborés par les philosophes et les scientifiques bien au-delà de la doctrine chrétienne⁷¹. Ainsi, il figure le ciel supérieur comme une sphère englobant toute les choses en plaçant Dieu encore au plus loin d'elle. En témoigne la fresque peinte par Giusto de' Menabuoi (Florence 1330 envi. – Padoue 1390 env.), qui représente la *Création du monde* [Fig. 14] (v. 1376) dans le baptistère de la cathédrale de Padoue. Sans être informé sur son activité initiale à Florence, on sait que Giusto de' Menabuoi est arrivé en Lombardie en suivant les artistes giottesques vers 1348. Après près de vingt ans au travail, très influencé par Giotto, aux environs de 1370, il s'installe à Padoue, où il réalise avec ses assistants le cycle de fresques pour la décoration du baptistère, considéré comme l'un des sommets de l'art du XIV^e siècle italien. Ces fresques comportent des scènes

⁶⁷ Au cœur du Paradis, dans l'intimité de l'amour divin, il y a un lieu circulaire resplendissant, semblable à une immense fleur mystique, la Rose Blanche, ou Rose Céleste éternelle, le séjour béni des Élus.

⁶⁸ Avec la Vierge et un ange, Botticelli place au lieu d'Adam (XXXII, 121), le Christ, que Dante verra seulement apparaître en un éclair dans sa vision de la Trinité (XXXIII, 131). Y. Batard, *Les dessins de Sandro Botticelli pour la Divine Comédie*, op. cit., 108.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁰ Voir sur cette question F. Bertola, *Imago Mundi*, op. cit., p.76-77.

⁷¹ Sur l'art chrétien encore titulaire de l'art païen, on renvoie au classique J. Seznec, *La survivance des dieux antiques au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, 1980 (Londres, 1940).

de l’Ancien et du Nouveau Testament. Parmi celles-ci la scène de la *Création du monde* est une des plus accomplies⁷².

Dans cette « cosmographie chrétienne » comme dans celle de Puccio, on remarque, au premier aspect, le grand relief attribué à la terre, entourée d’eau, ensuite de deux cercles, qui représentent les éléments du monde sublunaire, le bleu pour l’air et le feu, le rouge pour le feu. Les sept autres cercles correspondent aux sept planètes, alors que les douze figures zodiacales, qui se détachent sur une bande de couleur bleue, ornent la sphère des étoiles fixes. Ce zodiaque aux pieds de Dieu l’atteste comme seigneur du temps cosmique. Une importance particulière est donc accordée à l’aire du Divin, lumineuse et spacieuse ; dans la partie supérieure de la composition, un arc prolonge et circonscrit le plus grand cercle de notre univers qui se déploie hors de l’espace pictural. Le fond d’or, infini et intemporel dans les icônes, rappelle éminemment l’Empyrée, rempli de lumière et immobile. Or, il est particulièrement significatif que Ménabuoi n’isole pas le Créateur dans un espace à part, mais, il le place à côté de son œuvre. Ainsi, soutenu par une nuée d’angelots, Dieu contemple et bénit d’un geste liturgique le monde qui, inclus dans cet immense espace divin, apparaît comme une résultante directe de l’acte créateur. Dès lors, c’est parce que la Terre n’est que le réceptacle ou le reflet de la puissance divine, qu’elle ne peut pas être considéré comme le centre du Monde au sens strict du terme. Il n’en reste pas moins que cet espace terrestre fait corps avec la demeure divine qui l’englobe.

La vision géométrique du monde à l’égard du centre divin

A cet instant, il est intéressant d’observer le *Paradis* [Fig. 15] (1375-1376) qui se trouve à l’intérieur de la coupole de ce baptistère à plan central. Cette scène apocalyptique est placée directement sur l’axe de la partie du tambour, lequel accueille une représentation de la *Création du monde*. De prime abord, on reconnaît au centre le Christ Pantocrator, mot grec qui signifie « tout puissant ». Le Christ plein de majesté occupe la place centrale la plus élevée de ce *Paradis*, autour duquel les anges et les saints, reconnaissables à leurs attributs iconographiques, sont géométriquement disposés en cercles concentriques. La taille des personnages diminue progressivement en approchant du centre, ce qui accentue la sphéricité

⁷² Cf. S. Bettini, *Le pittura di Giusto de’Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova*, Venezia, Neri Pozza, 1979 ; G. Foffani, *Padoue : Baptistère de la Cathédrale : fresques de Giusto de’Menabuoi (XIV^e siècle)*, traduction : Agnès Levillayer ; contribution historique : Claudio Bellinati, Padoue, G. Deganello, 1988.

de ce Paradis. Etant donné que la représentation médiévale du Paradis céleste reflète la hiérarchie terrestre, il est également évident que la configuration du Paradis renvoie à celle du cosmos géocentrique que le Christ avait construit avec le compas. Du point de vue géométrique, si un cercle se définit comme une suite infinie de points qui se situent à une égale distance d'un point nommé centre, peut-être Menabuoi donne-t-il au Paradis, par l'ordre hiérarchique, la forme idéale d'un cercle et l'ampleur du rayonnement qui dérive du point central où se trouve le Christ. La puissance de Son corps immense et de Son regard bienveillant s'étendent depuis le cercle étroit et ajusté qu'Il embrasse jusqu'aux cercles des élus, non sans que le Christ, en tant qu'essence de perfection et d'harmonie, annonce une nouvelle vision du monde. Dans cette optique, le Paradis apparemment muré par un arc-en-ciel devient pénétrable, jusqu'à ce qu'il assure l'union entre le monde visible et le monde invisible auquel doit tendre l'esprit humain.

Nicolas de Cues, penseur initial de la Renaissance à un tournant de l'histoire de lieu/espace. Machina mundi : "le centre est partout, la circonférence est nulle part"

A propos du rapport entre Dieu et l'univers, il convient de considérer la nouvelle forme de cosmologie enseignée par Nicolas de Cues (1401-1464) dans sa *Docte ignorance*, en interprétant à sa façon le récit biblique de la Création. Dans son œuvre capitale parue en 1440, il tente d'abolir la vision géométrique du monde. Il décrit à la place une *machina mundi* dont le centre est partout, la circonférence nulle part, où ni la Terre n'est astre vil ni le soleil pure lumière. Né à Cues sur la Moselle, Nicolas de Cues commence à étudier le droit à l'université de Heidelberg en 1416 ; il est reçu docteur en 1424 à Padoue. Revenu en Allemagne, il se consacre totalement à la théologie et aux sciences⁷³. D'un point de vue historique, son importance pour l'histoire de la philosophie italienne est incontestable, évidente notamment chez Giordano Bruno (1548-1600) qui lui doit le sens métaphysique de la finitude⁷⁴. C'est ainsi qu'il paraît plus proche à la fois des premiers humanistes italiens du

⁷³ Sur la biographie et les œuvres de Nicolas de Cues, on se réfère essentiellement à l'ouvrage de E. Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, op. cit., à son commentaire sur Nicolas de Cues par Pierre Duhem, *Le système du monde, Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, Paris, Hermann, 1959, t. X, p.247-347 et à Gandillac, Maurice de, *La philosophie de Nicolas de Cues*, Paris, Aubier, 1941.

⁷⁴ A la lumière de l'écoulement d'un siècle et demi entre la parution de la *Docte ignorance* et les textes philosophiques de Bruno, on peut se demander si durant toute cette époque la pensée spéculative du Cusain est foncièrement demeurée dans l'ombre. Voir sur la question de cette réception en Italie E. Cassirer, op. cit., chap. 2 « Nicolas de Cues et l'Italie », p. 63-95.

début du XV^e siècle et des philosophes de la nature du XVI^e siècle. Contrairement à beaucoup d'humanistes du Quattrocento, Nicolas de Cues, proche du mysticisme germanique, se concentre fondamentalement sur des questions théologiques : l'unité de Dieu, la Trinité, la nature de Christ et son rôle comme médiateur sublime. Cependant, la combinaison du néoplatonisme classique et médiéval et des certitudes mathématiques lui permet d'écrire une cosmologie de nature à la fois logique et métaphysique, parfois présentée comme annonciatrice de Copernic⁷⁵ ; même cent ans avant que ne circule le premier résumé des idées astronomiques de Copernic, Nicolas de Cues prétend que la terre est mobile et de forme sphérique, et affirme également que les mathématiques sont comme le véhicule nécessaire pour accéder à la connaissance de Dieu.

D'un point de vue cosmologique, quelques idées fortes de Nicolas de Cues peuvent nous aider à comprendre la fresque de Menabuoi⁷⁶ : « Le centre du monde n'est pas plus à l'intérieur de la terre qu'à l'extérieur, et la terre n'a pas de centre, ni aucune sphère non plus. Car le centre est un point équidistant de la circonférence. Or il est impossible qu'il existe une sphère ni un cercle parfaitement vrais, il est donc évident qu'il ne peut y avoir de centre tel qu'on n'en puisse concevoir un plus vrai et un plus précis. Hors de Dieu on ne saurait découvrir dans le domaine du divers aucune équidistance précise, car Dieu seul est l'égalité infinie. Le vrai centre du monde, c'est Dieu infiniment saint, car il est le centre de la terre et de toutes les sphères et de tout ce qui existe au monde, et il est en même temps de toutes choses la circonférence infinie⁷⁷ ». Selon cet enseignement, le monde s'oppose à Dieu, seul parfait, seul pleinement infini.

⁷⁵ *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Charles B. Schmitt, Q Skinner et Eckhard Kessler eds., Cambridge, University Press, 1988, p. 66-67.

⁷⁶ Certes, Menabuoi, mort avant la naissance de Nicolas de Cues, n'était pas familier des arcanes de la spéculation philosophique de ce dernier. Mais, comme les penseurs que nous citerons dans notre recherche, nous considérons la pensée théo-philosophique de Nicolas de Cues comme un horizon sans vouloir démontrer un lien de cause à effet entre une œuvre philosophique et une représentation picturale, mais du fait simplement que la peinture n'est pas imitation ou représentation, mais comporte une pensée, une vision dont philosophie, théologie et cosmologie nous aideront à rendre compte ce que l'artiste met dans son œuvre.

⁷⁷ *De docta ignorantia*, Livre II, chap. XI. Cité dans *Nicolas de Cues ou la métaphysique de la finitude*, Présentation, choix de textes, bio-bibliographie par Giuseppe Bufo, Editions Seghers, 1964, p. 127.

En effet, la théologie néo-platonicienne et le schéma de la hiérarchie du Pseudo-Denys l'Aréopagite⁷⁸ se poursuivent dans la réflexion intellectuelle de Nicolas de Cues, toutefois dès les premières lignes de la *Docte ignorance*, ce dernier fait appel à Dieu comme centre et circonférence infinis et propose un monde nouveau constitué de rapports infinis. En effet, au moyen d'une formule pseudo-hermétique, il représente Dieu comme tout à la fois la moins tangible et la plus parfaite des formes géométriques, le centre et la circonférence du cercle⁷⁹. Il transforme ainsi la hiérarchie scolastique entre des sphères statiques, immuablement reliées à la terre en un univers de substance uniforme et dépourvu de centre physique. Alors que l'Aréopagite conçoit que la « divinisation », la théôsis, s'accomplit en vertu du principe hiérarchique, selon une *gradation* continue de mouvement, d'illumination et d'union finale, le Cusain la considère comme un acte unitaire par lequel l'homme dans sa finitude et dans son excellence s'établit dans une relation immédiate vis-à-vis de Dieu⁸⁰. Pour lui, dans l'ordre du cosmos, il n'y a ni haut ni bas absolu, aucun corps ne se trouve plus loin ou plus proche de la source première divine de l'être, et chacun est « immédiatement en Dieu »⁸¹. « Dieu, infini absolu, maximum en soi, qui en tant que tel échappe à l'entendement humain, et en face de lui deux formes d'infini relatif, le monde et l'esprit humain. D'un côté l'infinité de l'absolu est figurée par l'image de l'univers qui s'étend sans limites spatiales ; de l'autre côté par l'esprit qui, dans son progrès, ne connaît pas de limite de son effort⁸². » Le Cusain postule toutefois que la transcendance du monde divin n'est pas rupture avec l'univers, mais la synthèse de toutes les choses créées. Toutes choses sont en Dieu⁸³, synthèse de la création, et Dieu est en toutes choses, car la création n'est que le développement de Dieu.

⁷⁸ Dans ses traités primordiaux *De la Hiérarchie céleste* et *De la Hiérarchie ecclésiastique*, « Pseudo-Denys unit la doctrine chrétienne du salut et la spéculation hellénistique sur lesquelles reposent la foi et la science du Moyen Age. Cette spéculation, et, en premier lieu, le néoplatonisme, offrait surtout au christianisme le concept, le tableau général d'un *univers scalaire*. Le monde se divise en monde inférieur et en monde supérieur, en monde sensible et intelligible, qui non seulement s'opposent l'un à l'autre, mais sont tels que leur essence même consiste dans leur négation réciproque, dans leur opposition polaire. » Voir E. Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁹ *Liber XXIV philosophorum*, propos. 2 : « Deus est sphaera infinita, cuius centrum est ubique, circumferentia nullibi », cf. Nicolai de Cusa, *De docta ignorantia*, ed. E. Hoffmann and R. Klibansky, 1932, p. 104. Cité par Wittkower, Rudolf, *Les principes de l'architecture à la Renaissance*, trad. fr. Claire Fargeot, « Architectural principles in the age of humanism », Paris, Les Editions de la Passion, 1996 (Londres, 1949), p. 39.

⁸⁰ E. Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 21-22.

⁸¹ *Ibid.*, p. 39.

⁸² *Ibid.*, p. 92.

⁸³ Nicolai de Cusa, *De docta ignorantia*, lib. II, cap. III ; éd. cit., t. I, p. 26-27. Cité par P. Duhem, *Le système du monde*, *op. cit.*, t. X, p. 287-288.

De ce point de vue ontologique, jetant de nouveau un regard sur cette *Création du monde* en fonction de la conception qu'il se fait de l'infinité, on pourrait dire que si Menabuoi a bien séparé l'espace du Divin et celui de la créature en plaçant ce dernier vis-à-vis de Dieu, c'est parce que le monde infini, invisible à l'œil humain, est incompatible avec la pluralité des mondes indéfinis donnés dans l'expérience, selon une sorte de dégradation continue. En parallèle, il semble que Dieu, par la similitude apparente de sa grandeur avec la sphère, se tienne au seuil de ces deux mondes opposés pour donner au monde visible la bénédiction. Dieu est à la fois très proche et infiniment éloigné du monde sensible ; très proche en tant que Créateur, infiniment éloigné par son propre absolu qui transcende, dans une unité parfaite, toute finitude de la créature comme cela est figuré par l'or du ciel sur fond duquel il se détache.

En revanche, l'essence de l'univers est d'être contracté ; c'est-à-dire qu'il ne peut être réalisé, à moins de se condenser et de se pulvériser, pour ainsi dire, en objets particuliers. Lorsque Nicolas de Cues remarque que "l'univers, ou le monde, est un maximum contracté"⁸⁴ et "se manifeste de façon contractée dans la totalité des choses", il signifie que cet univers est une totalité spatialement maximale, même s'il n'est pas une totalité absolument maximale⁸⁵ ; comme maximal, l'univers est infini mais, comme nonabsolu, il est fini. Cet univers existe par une simple émanation du maximum contracté à partir du Maximum⁸⁶ Absolu. L'infinité finie du monde est le monde mis dans sa place : son "infinité contractée" est "infiniment plus bas que ce qui est absolu, de telle sorte que le monde infini et éternel ne parvient pas à l'Infinité Absolue et l'Eternité Absolue." Mais ce monde de l'infinité privative reste illimité, et dans ce format il comporte, dans la forme contractée, la très "Infinité Absolue" qu'il ne possède pas dans lui-même sans qualification.

La même infinité spéciale du cosmos est contenue de façon contractée dans les choses particulières du monde, et dans cette dernière capacité il est irrévocablement *spatial* : l'espace peut être le médium de la contraction universelle, avec le résultat que "toutes les choses sont dans toutes les choses." Si Dieu par conséquent, qui est un, est "dans l'univers unique", l'univers lui-même est "de façon contractée dans toutes les choses." La double

⁸⁴ Hors Dieu, sont des êtres finis dont la réunion compose ce que Nicolas de Cues nomme l'Univers contracté ou concret (*contractus*).

⁸⁵ Dieu – le maximum absolu est inqualifiablement grand – est "négativement infini". Dieu est infini dans le mode négatif dans la mesure où Il n'est pas le pur sommaire des choses finies. L'univers, au contraire, est "intérieurement infini," ce qui signifie qu'il est illimité, pas encore réellement infini. L'univers n'est ni fini, ni infini, mais "il ne peut pas être plus grand qu'il est." *Nicolas of Cusa on Learned Ignorance*, trans. J. Hopkins (Minneapolis: A. J. Banning, 1981), p. 90. Cité par Casey, Edward.S., *The fate of place, op. cit.*, p. 118.

⁸⁶ La notion de maximum vient de saint Anselme, *Prologion* 2 : « Te esse aliquid quo nihilo maius cogitari potest » (Nous croyons que tu es quelque chose dont on ne peut rien penser de plus grand). Nicolas de Cues, *La docte ignorance*, intro. et trad. et notes par Hervé Pasqua, Paris, Editions Payot & Rivages, 2008, p. 40.

contractio détermine aussitôt l'infinité spatiale du monde⁸⁷. Ainsi, on peut comprendre que les choses contractées, qui sont la création, tiennent tout leur être de Dieu. Comme Dieu est dans l'Univers et l'Univers dans chaque être particulier, Dieu est en chaque être particulier. C'est par l'intermédiaire de l'unité contractée de l'univers que l'unité absolue de Dieu est dans chacune des choses et que la pluralité des choses créées réside au sein de l'unité de Dieu⁸⁸.

Dans cette optique, le contraste entre la spatialité de l'univers et l'absoluité de Dieu, semble-t-il, apparaît plus soutenu dans *Le Troisième jour de la Création* [Fig. 16] (1504)⁸⁹ de Jérôme Bosch. En effet, plus d'un siècle après, l'artiste flamand distingue nettement la Création d'avec Dieu. D'une part, la sphère de cristal, dont la présence à la fois fragile et forte, émerge de l'espace sombre des ténèbres. D'autre part, si on s'approche du tableau, on aperçoit à peine dans son coin supérieur et dans l'obscurité Dieu le Père trônant à l'extérieur de cette sphère alors que, comme Créateur du monde, il devrait être au centre du monde⁹⁰. Il existe en quelque sorte une tension entre la Création, transparente et imposante et le Créateur, terne et minuscule.

Dans sa saisie spirituelle du récit de la Genèse, Bosch a choisi le « moment prégnant » dans l'histoire des Six Jours de la Création : l'instant où la première pluie se répand sur terre, jusqu'alors aride, y faisant naître les premiers arbres et buissons. Mais, à la différence des peintures plus conventionnelles qui mettent l'accent généralement sur l'acte divin de la création, Bosch représente le moment agité où d'étranges formes végétales surgissent de la terre, saturée d'eaux et couverte de nuages ; au fur et à mesure que le brouillard s'éclaircit, les phénomènes naturels commencent à s'engendrer les uns les autres. Ainsi s'explique le personnage absolu de Dieu le Père, dont le caractère lointain, presque imperceptible, accroît la force toute-puissante de la Création⁹¹ : pour reprendre un concept emprunté à Nicolas de Cues, le globe terrestre a l'air de « se condenser et de se pulvériser » avant d'être intensément fertilisé par le processus générateur. Ce globe des choses physiques se trouve finalement entre l'infinité absolue de Dieu et l'infinité spatiale de l'univers.

⁸⁷ Nicolas of Cusa on *Learned Ignorance*, *op. cit.*, p. 90-98. Cité par Casey, Edward.S., *op. cit.*, p. 119.

⁸⁸ Nicolai de Cusa, *De docte ignorantia*, lib. II, cap. V ; éd. cit., t. I, p. 28. Cité par Duhem, Pierre, *Le système du monde*, *op. cit.*, t. X, p. 290.

⁸⁹ Pour mieux comprendre l'interprétation si caractéristique du récit de la Genèse de Bosch, nous renvoyons notamment à l'ouvrage de Fraenger, Wilhelm *Le royaume millénaire de Jérôme Bosch*, trad. fr et présenté par Roger Lewinter, Paris, IVREA, 1993, p. 59-73. A la base de nombreuses sources artistiques, bibliques voire ésotériques, l'auteur essaie de dégager, sur le plan iconographique, l'originalité d'un art de « la nature vive ».

⁹⁰ Pour cette question, W. Fraenger en trouve l'explication dans la doctrine des *Trois Ages de l'humanité* de Joachime de Fiore (1135-1202). *Ibid.*, p. 66-67.

⁹¹ *Ibid.*, p. 69.

Signalons que le mot « créer » et ses équivalents et dérivés sont utilisés par la pensée occidentale dans trois contextes différents respectivement théologique, artistique et plus généralement humain. Cela signifie que la faculté de créer est exclusivement attribuée à Dieu, aux créateurs et aux artistes humains⁹². De ce point de vue dialectique, nous voudrions aborder notre recherche sur la vision de l'espace et sa conception à travers les courants de l'histoire de l'art non contestés. Nous cherchons à construire un ensemble de séries typologiques de l'espace et à définir une variation de modulations spatiales dans la peinture de la Renaissance européenne. Cependant, sans prétendre faire œuvre d'histoire complète de l'expression spatiale, nous répartissons les œuvres d'art en fonction de la forme et du sens. Recourant essentiellement aux images picturales qui renvoient à la vision du monde, nous suivons l'histoire de la pensée scientifique et philosophique dont l'évolution est, semble-t-il, repérable et relative à celle du paradigme de la perception spatiale, autrement dit à la genèse et le développement du concept d'espace et son explication. En fonction de cette démarche méthodologique, nous analysons les images qui devraient requérir des connaissances de différents champs disciplinaires. Afin de mettre en évidence le statut de l'espace dans l'*historia*, il importe également d'étudier l'évolution de la cosmologie de nature « métaphysique » — la nouvelle théorie de la connaissance et la nouvelle relation de l'homme à l'Univers et à Dieu —, de l'espace à l'échelle humaine à l'espace infiniment gigantesque : tantôt tous les détails de l'unité d'un cosmos sont perceptibles par un œil humain pénétrant, tantôt son organisation en profondeur devient de plus en plus expansive et infinie.

Pour revenir à un plan plus détaillé, le premier chapitre de notre recherche se propose de retracer l'histoire de la création d'un « espace » par référence à la théorie unifiée du cosmos dont les implications variées – littéraire, philosophique, cosmologique, religieuse et hermétique – donnent un aperçu du changement de l'*imago mundi* depuis le Moyen Age à la Renaissance. Puisqu'à l'aspect temporel de la création s'ajoute une dimension spatiale, on se concentrera ici sur l'organisation de l'univers dans les œuvres de la Renaissance italienne où les principes constitutifs de la création divine sont symboliquement et métaphoriquement mis en espace. Par le biais des images du Trecento jusqu'au Cinquecento, il faudrait montrer dans quel contexte et avec quel moyen les peintres de ces époques imaginent l'univers et lui confèrent une certaine structure actuelle et imaginaire. Il nous reste enfin à savoir dans quelle

⁹² P. O. Kristeller, *Le système moderne des arts. Etude d'histoire de l'esthétique*, (*Renaissance Thought and the Arts*), trad. fr. Béatrice Han, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999 (Princeton, 1980), p. 112-113.

mesure le bouleversement de l'image du monde, à partir de la Renaissance, a aidé l'imagination des artistes qui sont devenus de plus en plus sensibles à une relation au cosmos.

Le deuxième chapitre de nos recherches est dédié, dans un premier temps, à l'image de l'homme qui est un résumé complet de la création. Alors que le christianisme est encore l'un des piliers de la culture européenne de la Renaissance — il est impossible pour l'Eglise d'adapter un univers héliocentrique⁹³, car le géocentrisme implique une conception anthropocentrique —, c'est aussi l'époque où Copernic conçoit que notre terre n'est plus le centre du monde. Dans ce contexte contradictoire, l'homme commence, tout de même, à prendre conscience de sa propre place dans le cosmos qui passe lui-même par l'analogie du corps humain. Or, l'anthropomorphisme ne consiste pas à découvrir dans tous les aspects réels des finalités intéressantes pour l'homme. Loin d'être le possesseur de la nature, celui-ci constitue en fait une médiation normale, un moyen d'intelligibilité, un instrument de connaissance scientifique⁹⁴. Pour les érudits humanistes qui empruntent aux écrits hermétiques l'idée du règne de l'homme sur la nature, l'homme découvre son origine dans le passage en Dieu. Si le Ciel engendre l'archétype de l'homme, la Terre est le lieu qui, seul, accueille chaque individu en donnant un sens à la création du monde.

Assurément, le retour de l'humanisme italien vers les sources antiques s'impose comme une véritable réincarnation poétique du monde « vitaliste » dans la mesure où les apparences de la nature contiennent leur propre ordre intrinsèque qui renvoie, comme une référence, à la Création divine. Alors même que nous maintenons cet idéal classique et anthropocentrique, nous ferons retour sur les premières années du Quattrocento florentin, puis nous regarderons chez certains peintres les systèmes de la représentation de l'espace physique d'après une dimension « transparente » et révélatrice plutôt que d'après une dimension « opaque »⁹⁵ et réflexive. A partir de toute l'histoire de la nouvelle méthode scientifique — de l'expérience de Brunelleschi (la construction de la perspective nous est inconnue dans son détail) jusqu'à la confection de l'écrit savant de Piero, passant par la synthèse théorique d'Alberti — qui souligne aussi bien les préoccupations intellectuelles des

⁹³ Si l'autorité de la Bible forme un obstacle puissant à la diffusion de l'héliocentrisme et empêche son acceptation générale — du moins dans l'enseignement — jusqu'au début du XVIII^e siècle, il en va de même pour l'opposition de la philosophie et de la physique aristotéliennes à l'époque de Copernic, et jusqu'à Descartes et Galilée, c'est-à-dire, jusqu'à l'établissement d'une science nouvelle. Voir Koyré, Alexandre, *La révolution astronomique : Copernic, Kepler, Borelli*, Paris, Hermann, 1961, p. 75.

⁹⁴ A. Chastel, *Fables, formes, figures*, I, Paris, Flammarion, 2000 (1^{ère} éd., 1978), p. 402.

⁹⁵ Sur les termes comme « opacité » et « transparence », nous renvoyons à l'ouvrage de Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Editions Usher, 1989. Pour l'auteur, la « transparence » du signe comme chose laisse voir autre chose qu'elle-même. Lorsqu'elle « s'opacifie », elle cesse de se dérober dans sa diaphanéité pour s'offrir à la vue et l'arrêter.

artistes que la valeur spéculative de leur expérience optique, il reste à élucider les situations spatiales dans les œuvres contemporaines.

La troisième et dernière partie concerne, d'une part les implications non-spatiales, et d'autre part l'approfondissement de l'espace dans son infinité, sans pour autant que nous négligeons les raisons de ces diverses formes spatiales dans l'art du Cinquecento. Le XVI^e siècle est, en effet, le temps du renouvellement des formes de la terre et du ciel, de la destruction de l'ordre social et de la remise en question de la vérité d'une religion plus que millénaire. Le regard neuf que les artistes portent sur ce nouveau monde d'incertitude et d'instabilité est chargé, semble-t-il, du désir d'« éclater » l'espace rationnel, et même de s'approprier son infinité. Si la valorisation de l'idée d'infini marque effectivement une rupture avec la cosmologie médiévale du monde fini, le cheminement progressif de la pensée humaine admet tant le percement de la voile des apparences universelles que la pénétration des mystères de l'absolu. Confronté toutefois à l'infinitude de Dieu, l'homme fait appel à toutes sciences humaines, toujours ouvertes, mais jamais achevées. Ayant recours aux connaissances scientifiques et métaphysiques, nous n'avons pas l'intention de retracer simplement l'histoire du concept d'infini dans les différents champs disciplinaires — théologie, philosophie et astronomie —, mais de mettre en évidence l'immensité de l'espace et l'« invisible »⁹⁶ que les peintres comme Corrège et Véronèse — qui semblent qualifiés déjà de baroques — entendent suggérer tant par les jeux de perspective que par la couleur lumineuse. Pour cela, nous abordons successivement les œuvres italiennes et flamandes de la fin du XV^e siècle jusqu'au début du XVII^e siècle, celles qui dérangent et même contestent discrètement l'*imago mundi* fini et parfait. Il se peut aussi que cette approche nous amène à comprendre qu'il y a plusieurs ordres possibles de l'univers qui dépassent notre entendement fini.

⁹⁶ « Le peintre ne connaît que des choses visibles, des choses — comme parlera encore Kepler — qui se laissent voir par leurs extrémités, et dont chacune doit trouver son lieu en fonction de sa grandeur et de son rôle dans l'*istoria*. » H. Damisch dans sa *Théorie du nuage, Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p. 233.

I. La genèse d'un espace.

La spatialisation du monde visible, invisible et inaccessible à l'homme de la Renaissance

A. L'Imago mundi du Moyen Age à la Renaissance

Le monde (*mundus*), thème astronomique qui nous intéresse plus particulièrement, désigne l'espace situé sous la voûte céleste, auquel appartient la Terre. Le monde peut-il s'élargir métaphoriquement sur le cosmos, l'univers harmonieux bien ordonné, qui lui-même désigne tout ce qui n'est pas Dieu, c'est-à-dire l'ensemble de tout ce qui existe, considéré selon les philosophes comme la totalité des choses créées, la totalité des êtres, l'ensemble des choses perçus, comprenant ou non la conscience humaine (*Larousse*). Certes, les religieux et les philosophes ont inventé des images du monde comme on voit, par exemple, qu'au système de Ptolémée l'Antiquité tardive et le Moyen Age ajoutent la sphère du premier mobile et celle de l'empyrée. De la même manière, la « découverte de la nature et du monde » constitue l'un des motifs de Renaissance selon l'historien suisse, Jacob Burckhardt⁹⁷, en compagnie de celui de « l'homme », acteur de son destin, qui n'est plus soumis à un ordre théologique qui se trouve l'inauguration dans l'*Oratio de dignitate hominis* de Pic de la Mirandole (1463-1494). La recherche présente concerne la problématique de l'humanisation de l'espace, ce qui implique, d'une part, une vision nouvelle de l'homme et de l'art, et d'autre part, un univers conforme à la vision cosmique des modernes.

« Le mot "Renaissance" ne signifie pas quelque chose d'entièrement nouveau mais, plutôt quelque chose de renouvelé, de ressuscité. Le Nouveau monde de la Renaissance, pensant de lieu et espace, fait avancer un Ancien monde de conceptions précédentes. Comme le Moyen Age — et avant cela, la période hellénistique — évoque Aristote de façon plus insistante, la Renaissance se tourne vers Platon comme son inspiration majeure⁹⁸. » Il

⁹⁷ Voir Burckhardt, Jacob, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. fr. L. Schmitt et R. Klein, Gonthier, 1958 (1860) : « D'abord en Italie [...] se réveille une contemplation et un traitement *objectifs* de l'Etat et de toutes les choses de ce monde; en plus, toutefois, s'élève de toute sa force le *subjectif*, l'homme devient un individu spirituel et se reconnaît en tant que tel. »

⁹⁸ « "Renaissance" does not mean something entirely new but, instead, renewed, new again. The New World of Renaissance thinking about place and space, more often than not, carries forward an Old World of previous conceptions. Just as the Middle Ages—and before that, the Hellenistic period—looked back at Aristotle most

importe, à la lecture de ces lignes, de mettre en valeur les conceptions philosophiques de l'espace, qui permettent de lier les représentations de plusieurs générations d'artistes et les constructions théoriques. Lorsque la cosmologie antique règne durant le Moyen Age et jusqu'à la Renaissance, si le Moyen Age intègre, du côté des preuves de l'existence de Dieu, la philosophie d'Aristote dans le système de l'univers⁹⁹, la Renaissance retient, de l'Antiquité, la liberté du raisonnement et de l'invention et le sentiment de la réalité et de la nature¹⁰⁰, et elle revient, dans un cercle d'esprits d'élite, à la cosmologie métaphysique de Platon. Selon Burckhardt, les Platoniciens de la Renaissance considèrent que le monde visible a été créé par un Dieu d'amour, qu'il est une reproduction d'un modèle préexistant en lui, et qu'il recevra toujours de son créateur le mouvement et la vie. Dans ce contexte, si les peintres sont incités à idéaliser le monde réel pour atteindre une vérité dissimulée derrière les apparences physiques, ils se laissent aussi influencer par les dimensions scientifiques auxquelles recourt la représentation du monde extérieur plus exacte.

Le Cosmos dans son étagement hiérarchique des lieux : la place assignée à Dieu et celle à l'homme

Dès le XII^e siècle, on voit apparaître en Occident la cosmologie aristotélicienne et l'astronomie de Ptolémée par le biais des traditions arabes et de leurs commentaires, notamment ceux d'Averroès. Ptolémée systématise l'image de l'univers [Fig. 5] en réconciliant le système aristotélicien avec les données astronomiques accumulées depuis cinq siècles. Il explique les phénomènes célestes observés, à savoir un monde unique, limité, géocentrique, et pénétré de raison dans un système complexe de cercles avec leurs épicycles. Comme les premières représentations iconographiques du monde remontent au Moyen Age, il existe évidemment « l'univers physique » que l'on peut observer en s'appuyant sur les sources de l'Antiquité comme on le voit, par exemple, dans l'*Image du monde* de Gossuin de Metz (1246)¹⁰¹ ou le *Livre du ciel et du monde* de Nicole Oresme (1377). Pour retracer donc

insistently, so the Renaissance will return to Plato for comparable inspiration. » Casey, Edward.S., *The fate of place, op. cit.*, p. 116.

⁹⁹ Nous constatons, par exemple, que l'univers infini n'est pas compatible avec la vision aristotélicienne du monde.

¹⁰⁰ Gebhart, Emile, *Les origines de la Renaissance en Italie*, Hachette, 1923, p. 243.

¹⁰¹ Gossuin de Metz est un ecclésiastique et poète du XIII^e siècle. Il écrit l'*Image du monde* en dialecte lorrain, qui se présente comme le récit d'une cosmographie biblique. Devenu un ouvrage de référence pour les laïcs cultivés désireux d'apprendre les théories cosmologiques, l'*Image du monde* connaît un énorme succès, comme en témoignent ses traductions en hébreu, en anglais, en allemand, et ses versions imprimées plus tardives. Voir

une brève histoire des « images du monde » depuis le Moyen Age, tournons-nous un moment vers Nicole Oresme (1325-1382), évêque de Lisieux, qui, de même que Nicolas de Cues s'oppose à la conception aristotélicienne, fait figure de précurseur français de la révolution scientifique du XVI^e siècle. Né dans le village de Fleury sur Orne, près de Caen, vers 1320, il étudie la théologie à Paris. A la demande du roi Charles V, Oresme rédige un traité d'astronomie intitulé le *Livre du ciel et du monde* qu'il lui remet en 1377. Ce traité est une traduction française du *De caelo* d'Aristote, assortie d'un commentaire critique. Il décrit les sphères mues par les anges, les épicycles sphériques, la musique des sphères inaudibles aux oreilles humaines, l'espace infini, demeure de Dieu au-delà du ciel des fixes. Il défend également l'hypothèse de la rotation diurne de la Terre, ce qui anticipe les découvertes de Copernic¹⁰².

Dans l'enluminure tirée de ce traité d'Oresme, « L'univers contemplé par Dieu le Père » [Fig. 17] (1377), il est intéressant de souligner que les sphères célestes concentriques sont centrées sur Dieu le Père et non sur la Terre. Au lieu d'être placée au centre du monde, la Terre est simplement évoquée par une bande verte et rouge décorée de feuillages dans la partie inférieure de la composition. En suivant les idées d'Oresme, il est vraisemblable que l'artiste exprime par le biais d'une inversion de l'ordre le fait que tout est dans la pensée de Dieu, alors que la Terre occupe astronomiquement la place centrale. Rappelons que, dans la Genèse, Dieu crée, sans nécessité aucune, un monde auquel il est extérieur. D'une même manière, Oresme respecte « la tradition qui veut que le monde ne soit pas représenté de l'intérieur, vu par les hommes, mais de l'extérieur.¹⁰³ » La vraie nature du monde, qui dérive de la pensée de Dieu, est alors inaccessible à l'entendement humain.

Cette concavité inversée du ciel est encore plus remarquable en comparaison avec une miniature illustrant une structure de l'univers, « La terre et le monde supérieur » [Fig. 18], extraite d'un manuscrit enluminé en français du XV^e siècle, les *Echecs amoureux*. Destiné à Louise de Savoie, il se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France. La Terre est ici figurée avec une grande richesse de détails. En soulignant sa forme montagneuse, l'artiste a dessiné des églises et des châteaux, reliés par un réseau de chemins. En ce qui concerne le ciel, la succession des sphères demeure inclinée cette fois vers l'humain, comme en contrepoint de la cosmologie théocentrique de « L'univers contemplé par Dieu le Père ». Revenant à celui-ci, l'artiste a probablement voulu figurer le système ptolémaïque comme s'il

Figures du ciel, op. cit., p. 66.

¹⁰² *Ibid.*, p. 28.

¹⁰³ Verdet, Jean-Pierre, *Voir et Rêver le Monde. Images de l'Univers de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Larousse, 2002, p. 70.

était reproduit sur l'intérieur d'une coupole, la Terre occupant la base et l'empyrée le sommet. Entre la créature et le Créateur s'interpose le ciel comme espace de transition. Autant sur le plan visuel que sur le plan de l'esprit, le Lieu de Dieu nous paraît le point de départ déterminant de la configuration du cosmos, qui ordonne le mouvement des planètes. En ce sens-là, la fonction de cette ultime sphère immobile n'est pas seulement théologique, mais cosmologique.

Dans la description du cosmos, il semble que Simon Marmion (v. 1425-1489), un artiste valenciennois, va plus loin en maintenant tout de même une position bien déterminée de toutes les parties astrales. Voilà « Dieu et les sphères célestes » [Fig. 19] (v. 1455), l'une des miniatures que renferme le manuscrit du *Livre des sept âges du monde*, commandé par la maison de Croÿ, puissante famille de la cour de Bourgogne. Pour commencer, Marmion place Dieu au fond d'un cylindre, en dessinant une sorte d'entonnoir dressé vers le ciel doré. Cela nous donne une vue en profondeur dans laquelle Dieu le Père à mi-corps, bénit le monde paisible. Puis, une succession des cercles concentriques entourent l'un après l'autre Dieu le Père et ses anges. Ils sont de plus en plus larges en rappelant l'infini du firmament. Remarquons enfin la roue zodiacale qui représente le lien le plus direct entre le monde céleste et le monde terrestre. L'artiste semble ainsi intégrer le « petit espace » dans la « grande surface » afin que le premier soit réglé par l'ordre cosmique imposée par le Créateur et transmis au monde sublunaire par le biais des astres et des agents atmosphériques¹⁰⁴. En d'autres termes, alors que le Ciel s'étend de façon géométrique et régulière, la Terre, au lieu de s'éclipser devant l'aspect spirituel et religieux comme chez Oresme, présente le vaste espace naturel dont la topographie concrète et variée va des prairies bordées d'arbres aux pics montagneux. Mais, il n'en demeure pas moins que le « lieu » supracéleste fait figure de creuset originel destiné à influencer l'étendue de la nature. A la lumière du fait que les visions médiévales du monde concilient couramment l'astronomique et le religieux, il est évident qu'à partir de l'aire divine, au centre, s'étagent les trois intervalles : supracéleste (religieux), céleste (spirituel) et élémentaire (matériel)¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Battistini, Matilde, *Astrologie, magie et alchimie*, trad. fr. Dominique Férault, Paris, Hazan, 2005 (éd. it., 2004), p. 109.

¹⁰⁵ *Figures du ciel, op. cit.*, p. 28.

Une autre enluminure du *Livre des sept âges du monde* qui représente « Adam et Eve au Paradis et Dieu et les sphères célestes » [Fig. 20] (v. 1455), nous donne, du point de vue plastique, une vision du céleste empyrée encore plus intéressante. Bien sûr, il s'agit de l'ultime sphère, immobile et purement théologique, le Trône de Dieu. Mais elle peut être aussi perçue comme la forme d'un œil dont la pupille est occupée par un Dieu géant, autour duquel les cercles concentriques de séraphins et de chérubins, tout en or et vermillon complètent le blanc de l'œil. En l'occurrence, sainte Hildegarde de Bingen (1098-1179) avait voulu dégager plusieurs significations symboliques de l'œil, en suggérant que chaque fonction de l'œil a son équivalent dans le macrocosme et dans la vie morale : « les yeux qui perçoivent tant de choses sont semblables aux astres du firmament brillant de tous côtés. Leur blanc symbolise la pureté de l'éther, leur éclat sa clarté, la pupille les étoiles de l'espace céleste. Leur eau est comme l'eau qui descend des ruisseaux des sphères supérieures et vient imbiber l'éther afin qu'il ne soit pas altéré par la couche supérieure de feu [ciel de feu, empyrée] »¹⁰⁶. De ce point de vue spirituel et cosmologique, les chœurs d'anges bleus à la périphérie deviennent les sept orbites planétaires du cosmos ptolémaïque, qui descendent du ciel jusqu'à l'horizon. Celui-ci, relativement bas, permet ainsi d'englober, dans ce panorama unique embrassant les différentes étapes de la Genèse, une vue de l'empyrée où Dieu se rassasie de la splendeur de la création du monde. Dans un espace continu dont la voie commence par le divin moteur immobile et des sphères célestes à la suite, selon le système d'Aristote¹⁰⁷, apparaît la terre placide qui se compose d'une vaste prairie et traversée d'une rivière. Elle est littéralement montrée comme présence de Dieu.

La répercussion du ciel « oculaire » sur le monde est d'autant plus remarquable que les sphères célestes semblent avoir pour rôle de passer par degrés les rayonnements de l'œil divin à l'humanité. En cela, l'œil du Seigneur atteint, comme le dit Nicolas de Cues dans *Le tableau ou la vision de Dieu (De visione Dei sive de icona)* (1453), toutes choses sans inflexion¹⁰⁸. Identifiant Dieu avec un œil (*oculus*) réfléchissant, la sphéricité, voire son infinité, il y explique que voir, c'est être la cause de tout ce qui est¹⁰⁹ : « Le regard absolu

¹⁰⁶ *Encyclopédie des symboles*, édition française établie sous la direction de Michel Cazenave, La Pochothèque, 1996 (éd. Kraur, 1989), p. 466-467.

¹⁰⁷ Pour Aristote, le monde est « l'unité d'un seul et même système de causes et d'effets à l'intérieur duquel toute diversité est comprise comme une phase et un échelon déterminé du processus de mouvement. » Voir Ernst Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, op. cit., p. 26.

¹⁰⁸ Nicolas de Cues, *Le tableau ou la vision de Dieu (De visione Dei sive de icona)*, traduction, présentation, notes et glossaire d'Agnès Minazzoli, Paris, Cerf, 1986 (1453), chap. VIII, p. 46-48.

¹⁰⁹ « Seigneur, tu vois et tu as un œil. Tu es un œil, toi pour qui avoir, c'est être. » *Ibid.*, p. 47.

détaché de toute réduction embrasse en même temps et ensemble tous les modes du voir et chacun en particulier, comme si elle était la mesure la plus juste de tous les regards et leur modèle le plus vrai [...]. Dans la vue absolue, tous les modes de réduction de voir sont hors de toute réduction. Toute réduction est dans l'absolu, car la vue absolue est la réduction des réductions. Cette réduction est irréductible. La réduction la plus simple coïncide donc avec l'absolu. Sans réduction, rien n'est réduit. Ainsi, la vision absolue est dans tout regard, puisque c'est par elle qu'est toute vision réduite et que celle-ci ne peut aucunement exister sans elle¹¹⁰. » Ce propos renferme clairement la personnification transcendante de l'œil de Dieu qui exerce, pour cause formelle et intellectuelle, l'acte à la fois récepteur et émetteur. Ainsi le regard de Dieu aperçoit tout comme « omnivoquant ». En revanche, le regard humain, restreint à un point de vue, ne perçoit que ce qu'il intériorise dans le regard absolu. Dans ce contexte cusainien¹¹¹, si nous pensons à la représentation anthropomorphe de S. Marmion, l'œil du monde renvoie nécessairement au regard divin, lequel donne naissance au cosmos et embrasse celui-ci avec la bienveillance.

A ce titre, il est convenable de s'intéresser au petit tableau de Jan Provost (Mons 1465-Bruges 1529), élève de S. Marmion à Valenciennes, auquel l'œil démultiplié et un jeu de regards confèrent une portée spirituelle. Ce tableau s'intitule *l'Allégorie chrétienne. Le cosmos sous l'œil et dans la main de Dieu en présence de Christ-Juge et de l'Eglise* [Fig. 21] (v. 1510-1515). La partie supérieure du tableau représente le double œil divin : tandis que le véritable œil de Dieu nous regarde, nous dévisage, a fortiori nous envisage, l'œil extérieur, entouré de nuages et englobant les chœurs des anges, évoque l'« omnivoquant ». Dans la partie médiane, le Christ et Marie portent leur regard vers Dieu le Père dont la main, placée tout au milieu du tableau, tient la sphère entre terre et ciel. Enfin, dans la partie inférieure de cet axe vertical l'œil humain apparaît qui scrute du regard à l'œil divin.

Or, dans la symbolique à la fois chrétienne et maçonnique, l'œil inscrit dans le triangle évoque l'unicité d'un Dieu qui voit tout à tout moment, qui assure l'unité entre le Ciel – la pointe supérieure du triangle – et la Terre – sa base¹¹². Toujours chez Jan Provost, dans la moitié supérieure de l'image, on peut dessiner, en suivant le croisement des regards

¹¹⁰ *Ibid.*, chap. II, p. 35.

¹¹¹ Les idées de Nicolas de Cues sur le « voir » remontent essentiellement aux deux savants : l'*Alcibiade* de Platon anticipe la connaissance de soi en face-à-face de deux miroirs vivants, Maître Eckhart, selon le modèle platonicien, avait donné à l'œil la forme de la fusion de l'homme avec Dieu : Sermon 12, « *Qui audit me* » : « l'œil dans lequel je vois Dieu est l'œil même dans lequel Dieu me voit : mon œil et l'œil de Dieu ne sont qu'un œil, et une vision, une connaissance, et un amour. » *Sermons*, trad. fr. Jeanne Ancelet-Hustache, Paris, Seuil, 1974, t. 1, p. 123-124. Cité dans Nicolas de Cues, *Le tableau ou la vision de Dieu*, *op. cit.*, p. 18.

¹¹² On renvoie cette représentation à la manière des anciennes pyramides égyptiennes. *Encyclopédie des symboles*, *op. cit.*, p. 467.

entre trois saints personnages, le triangle dont l'œil de Dieu forme le sommet. De même, il est possible de dessiner le triangle inverse si l'on prend l'œil humain comme sa pointe supérieure du triangle. L'œil de Dieu tout autant que l'œil humain peut saisir le cosmos, dans la mesure où ces deux yeux ne font qu'un. De cette disposition polarisée entre Dieu et le sujet humain – l'un est le reflet de l'autre à travers des échanges de regards –, résulte, semble-t-il, le cosmos sphérique, chacun produisant un hémisphère. Rappelons que, selon les termes de Nicolas de Cues, « voir, c'est avoir prise sur le monde, c'est le capter pour le mesurer, c'est l'envelopper pour en développer les propriétés et en exposer les raisons, les causes et les effets¹¹³. » C'est par là que la considération sur l'acte de cette espèce d'œil-monde peut s'établir : au lieu d'être un organe uniquement réceptif, l'œil, perçu comme des rayons¹¹⁴, embrasse la totalité du cosmos et en sort dans sa volonté.

De l'Imago mundi à la machina mundi

L'*Imago mundi* que l'on rencontre souvent dans les écritures cosmogoniques du Moyen Âge est l'« univers idéal », qui se réfère aux schémas à la fois intellectuels et métaphoriques sous la forme d'une série de cercles emboîtés, reposant sur l'harmonie des sphères. On peut citer les œuvres illustrées de sainte Hildegarde de Bingen (1098-1179)¹¹⁵, teintées de mysticisme, en particulier dans ses deux ouvrages de littérature visionnaire, le *Liber Scivias (Sache les voies)*¹¹⁶ (1141-1152) et le *Liber divinorum operum (Livre des Œuvres divines)*¹¹⁷ (1158-1163). Ainsi, l'image du monde, jusqu'à la Renaissance et au-delà, pourrait se voir synthétisée par deux catégories essentielles : le monde réel et le monde spirituel qui se mélangent dans l'imagination de l'homme.

Voici l'enluminure tirée du *Scivias*, qui illustre « L'Univers comme un œuf » [Fig. 22] (1180). Ici, Hildegarde nous fait ressentir une impression à la fois symbolique et

¹¹³ Nicolas de Cues, *Le tableau ou la vision de Dieu*, op. cit., p. 19.

¹¹⁴ *Encyclopédie des symboles*, op. cit., p. 464.

¹¹⁵ Née à Bermesheim, en Rhénanie, en 1098, Hildegarde de Bingen connaît de son vivant un grand prestige dû à ses visions mystiques. Elle fonde un nouveau couvent pour sa communauté, au Rupertsberg, où elle s'installe en 1150, puis un autre encore à Egingen. Aujourd'hui, elle fait partie du patrimoine culturel germanique au même titre que Maître Eckhart ou Dürer.

¹¹⁶ Ce titre à l'aspect étrange, même pour un latiniste, combine en un seul mot une forme impérative inusitée du verbe *scire*, savoir, et l'accusatif pluriel du nom plus familier *via*, la voie. « Sache les voies » en serait la traduction la plus fidèle. Voir Hildegarde de Bingen, *Scivias « Sache les voies » ou Livre des visions*, présentation et traduction par Pierre Monat, Paris, Cerf, 1996.

¹¹⁷ Cf. Hildegarde de Bingen, *Le Livre des œuvres divines (Visions)*, présenté et traduit par Bernard Gorceix, Paris, Albin Michel, 1982.

métaphorique d'espace. En effet, sa vision cosmogonique, d'ordre mystique, apparaît sous la forme d'un œuf. Pour elle, si un œuf symbolise la vie, l'univers est en conséquence vivant, renouvelable et créatif. Autrement dit, comme la structure multiple de l'œuf ressemble à la multiplicité des divisions du monde¹¹⁸, elle voit dans l'univers le saint Esprit comme «la puissante manière dans laquelle tout est pénétré avec connexion, dans les ciels, sur la terre, et sous la terre. Tout au centre, se trouve le globe dans lequel une montagne sépare l'obscurité de la lumière, alors que le Soleil, la Lune et les étoiles sont immergés dans l'éther. L'œuf entier, entouré par les flammes, représente enfin Dieu brûlant partout : « Son enveloppe extérieure semblait être un feu étincelant. » (Vision I, 3, planche IV)¹¹⁹. Or, l'ordonnance de l'univers d'Hildegarde est inévitablement liée au système d'Aristote, et c'est le cas en général dans *L'Univers dominé par la figure du Christ [Fig. 23]* (XIII^e siècle), tiré de *l'Image du monde* de Gossuin de Metz. Mais, la vision fantastique d'Hildegarde se différencie aussitôt du schéma géométrique de ce dernier qui ajoute toutefois la présence divine dans une sorte de voûte d'ogive. L'univers représenté selon la vision d'Hildegarde est d'autant plus frappant qu'une superposition de formes et une intensité d'expression colorée animent une présence vibrante de l'univers.

A partir du XIII^e siècle, si le système d'Aristote et la doctrine chrétienne se réconcilient pour constituer l'*imago mundi*, la Renaissance élabore, pour sa part, une conception de l'univers qui lui est propre en utilisant un ensemble de connaissances et de croyances de l'humanité antique. Comme l'Italie est l'un des pays où l'*imago mundi* est soigneusement tenue à jour, la théorie scientifique mérite d'être examinée en tant que nouvelle connaissance artistique. Il faut savoir que la cosmographie (ou l'astronomie descriptive) de la Renaissance se fonde sur les textes anciens — le *Timée* de Platon par exemple —, qui avaient parlé de la cosmographie comme d'une activité avant tout métaphysique. Les auteurs de la Renaissance continuent de citer Platon, mais en faisant de la cosmographie une branche de la physique appelée à expliquer la *machina mundi* (la machine du monde). L'avancement des connaissances en matière de cosmographie porte ainsi les peintres renaissants à s'intéresser à l'image de l'univers dont les échelles spatiales sont de plus en plus vastes¹²⁰.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁹ *Figures du ciel, op. cit.*, p. 66.

¹²⁰ « Le paradoxe de la Renaissance est que la cosmographie a été rénovée grâce aux données de la science grecque antique, avant qu'elles soient définitivement rectifiées. » A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence, op. cit.*, p. 207.

En effet, dans leur conscience du cosmos, ils puisent dans les divers schémas antiques — platonisme, pythagorisme, kabbale, hermétisme susceptibles de donner les secrets de la nature et de faire comprendre le double phénomène de naissance organique — afin de renouveler l’interprétation de la vision du monde au moment où se produit la découverte récente du nouveau monde et du système solaire. « Les historiens des sciences, effrayés par le fatras des traités de cosmologie, d’astrologie, de médecine, par toutes les “chiromancies” et les “physiognomonies” que multiplie l’imprimerie, ont tendance à placer très bas la conscience “scientifique” de la Renaissance et, plus particulièrement, de l’humanisme¹²¹. » Dans ces extraits d’A. Chastel, se manifeste une attitude assez sceptique des historiens des sciences au sujet de l’atmosphère ambiguë de l’ensemble scientifique de la Renaissance, qui s’inscrit aussi dans l’humanisme nourri de références antiques et particulièrement platoniciennes et aristotéliennes¹²² : d’un côté, on relit les textes de Plotin et ceux d’Hermès Trismégiste traduits par Marsile Ficin et, de l’autre, le *Commentaire* d’Aristote par Averroès, avec les philosophies de Thomas d’Aquin ou Duns Scot. Ainsi admet-on un esprit cosmique omniprésent. De plus, le monde réhabilité qui traverse le XVI^e siècle et alimente une nouvelle philosophie poétique de la nature, tend à accroître, par la *prisca theologia* (la très ancienne théologie), le goût mystérieux et de l’occulte¹²³.

A la lumière de ces modèles cosmologiques de la Renaissance, nous sommes aussi loin de l’univers conceptuel et architectonique de la scolastique médiévale que l’univers géométrique qui recourt à la science classique. Depuis que les peintres italiens commencent à observer la nature et l’étude du monde à la fin du XIV^e siècle¹²⁴, nous entendons par l’image du monde l’étude de toute la création et toute la nature dans leurs rapports avec la divinité, ainsi que de sa fonction à l’égard du cosmos. Elle se définit non pas au sens descriptif des modernes, mais au sens d’une préoccupation grave et constante face au monde nouveau. En cela, la peinture n’est pas simplement la représentation du monde, mais elle peut être le lieu de sa présence réelle.

¹²¹ Voir A. Chastel « La conscience du cosmos » dans *L’Europe humaniste*, exposition organisée par le Ministère de l’instruction publique de Belgique sous les auspices du Conseil de l’Europe, Palais des Beaux-Arts de Belgique, (cat. exp. Bruxelles, du déc. 1954 au 28 fév. 1955), Bruxelles, Editions de la Connaissance, S. A., 1955, p. 27-30.

¹²² Comme l’*Ecole d’Athènes* de Raphaël le suggère, Aristote et Platon symbolisent un débat éternel à la Renaissance.

¹²³ *L’énigmatique à la Renaissance : formes, significations, esthétiques*, Actes du colloque organisé par l’association Renaissance, Humanisme, Réforme (Lyon, 7-10 septembre 2005), Etudes réunies par Daniel MARTIN, Pierre SERVET, André TOURNON, Paris, HONORE CHAMPION EDITEUR, 2008, p. 266.

¹²⁴ O. Pächt, *Le Paysage dans l’art italien. Les premières études d’après nature dans l’art italien et les premiers paysages de calendrier*, trad. fr., Patrick Joly, Brionne, Gérard Monfort, 1991. Cité par E. Crouzet-Pavan, *Enfers et paradis. L’Italie de Dante et de Giotto*, Paris, Albin Michel S.A., 2001, p. 292.

Dans cette optique, retenons les propos de Pierre Francastel : « l'espace plastique de la Renaissance est non pas la meilleure transposition qui soit de l' « Espace », il n'est qu'une expression particulièrement heureuse de la figure du monde pour une époque et pour un groupe d'hommes donnés. Le mode de représentation de l'espace peut se modifier en fonction d'une transformation profonde des connaissances techniques ou théoriques en même temps que des croyances et des mobiles d'actions d'un groupe social donné¹²⁵. » Il semble que sa conception souligne quelques idées susceptibles de répartir les structures picturales, d'une part en catégories plastiques, — ce qui peut être ressenti comme la présence matérielle, charnelle du monde —, et d'autre part, en catégories du sens immanent, — ce qui apparaît comme un cosmos dématérialisé et spiritualisé, tout en échappant à l'intuition cosmique —.

La peinture « dynamique » et « existentielle »¹²⁶ : une possession du monde universel

Rappelons justement un « caractère divin » de la peinture, célébré par Léonard dans *Il Trattato della pittura (Traité de la peinture)*¹²⁷ ; « c'est dans la peinture qu'est atteint le fonds harmonique de l'univers : l'invisible est révélé dans le visible. » Par rapport à l'univers du Moyen Age qui se déploie comme un vaste ensemble de symboles¹²⁸, celui de la Renaissance revient, en plus de l'explication des sciences mathématiques, à l'intuition visionnaire de la nature. Léonard de Vinci par excellence entend comprendre de quelle façon l'atmosphère peut influencer sur notre perception de la nature et se préoccupe d'observer « les accidents de la nature, les phénomènes mystérieux de l'atmosphère, le bleuissement de

¹²⁵ P. Francastel, *Etudes de sociologie de l'art*, édition Denoël, 1970, p. 193.

¹²⁶ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par A. Chastel, Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par Christiane Lorgues, Ivry-sur-Seine, Calmann-Lévy, 2003 (Editions Berger-Levrault, 1987), p. 9.

¹²⁷ Le *Traité de la peinture* est une compilation du milieu du XVI^e siècle, d'après les écrits de Léonard : publié en 1651, il ne répond pas toujours exactement au texte du manuscrit, tel que celui-ci a été conservé. L'édition de H. LUDIWIG, *Il Trattato della pittura*, Vienne, 1879 ; celle de P. McMAHON, *Leonardo on painting*, 2 vol., Princeton, 1956 ; PELADAN, *Traité de la peinture*, Paris, 1910, *Morceaux choisis*, Paris, 1907. Pour cette indication plus précise, voir Chastel, André, *Art et Humanisme à Florence, op. cit.*, chap. II. « La « science » de Léonard et la réaction anti-platonicienne », Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 411-427.

¹²⁸ « Au moyen âge, l'attitude symboliste a été beaucoup plus accentuée que l'attitude causale ou génétique. Non pas que la manière d'envisager le monde comme une évolution soit complètement absente ; la pensée médiévale s'est aussi évertuée à comprendre les choses par leurs origines. Mais elle ne disposait pour cela que des moyens déductifs, connaissant l'expérimentation, et à peine l'observation et l'analyse. » Voir Huizinga, Johan, *L'automne du Moyen Age*, trad.fr. J. Bastin, Payot, Paris, 1932 (éd. 1980), p. 213.

l'horizon, le rayonnement de la lumière¹²⁹. » Ainsi, mépriser la peinture, c'est mépriser la nature.

A la réflexion, la peinture reproduit le monde extérieur, « en présence ou imagination », mais elle le célèbre comme production de merveilles ou de monstres. C'est pourquoi le peintre en est « le seigneur et dieu¹³⁰. » Si « l'artiste renaissant est vu comme celui qui redonne vie, non seulement à l'art lui-même, mais également aux choses et aux êtres vivants ou morts qu'il représente mimétiquement¹³¹ », c'est parce que l'œuvre d'art désigne la spécificité du point de vue sur le monde réel. Mais, étant donné que l'œuvre d'art est, au-delà d'un reflet de ce dernier, l'effet d'une perception esthétique originale, l'artiste transfigure, enrichit et complète le réel par la puissance de son imagination. La totalité du monde physique et astronomique, perceptible et imperceptible, fini et infini, relève, en quelque sorte, de l'espace visuellement conçu. Pour Léonard, la peinture tient une position importante en tant qu'art intellectuel, ce qui incite le spectateur à un processus souvent complexe de déchiffrement ; mais il existe, derrière l'iconographie, la mise en rapport du plan avec l'univers d'un processus de cognition.

En fonction de ce double rôle de la peinture, il faut s'interroger, de prime abord, sur la manière selon laquelle les artistes perçoivent l'espace, car la vision du monde ne peut être comprise qu'à partir de l'être vivant du caractère spatial. Ce dernier renvoie, semble-t-il, au « corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement¹³². » Etant donné que les artistes, faisant une expérience du contact avec le monde, cherchent des motifs, les images elles-mêmes attestent largement les liens qui sont suggérés entre la présence permanente du monde et leur éphémère regard à ce dernier. Pourtant ils ne sont pas simplement dans le prolongement physique du monde, mais le monde est en ordre pour autant que les artistes puissent distinguer des objets et les disposer les uns par rapport aux autres par le biais de leurs connaissances. Cela nous permet d'affirmer la coexistence de deux faces du monde, l'une poétiquement connaissable et l'autre rationnellement concevable.

¹²⁹ A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, op. cit., p. 413.

¹³⁰ « *Sel pittore vol vedere bellezze che lo innamorino, egli n'è signore di generarle, et se vol vedere cose mostruose, che spaventino o che sieno bufonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei ne è signore et dio.* » *Trattato*, éd. H. Ludwig, § 13 ; éd. McMahon, § 35. Cité par A. Chastel, op. cit., p. 421-422.

¹³¹ G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 259-260.

¹³² Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 16.

1. Le parcours de la vie humaine entre l'espace vécu et l'espace imaginaire

« La vision du monde est chose qui intéresse tout l'homme : elle prend place à tous les étages de sa vie intérieure, du plus intellectuel au plus instinctif¹³³ ». Dans l'histoire des représentations, comme l'univers change d'aspect et de contenu au fur et à mesure du développement du savoir sur l'espace, la pensée humaine à propos de l'explication de la structure du monde change aussi. En réalité, ayant le désir de connaître, comprendre et visualiser le monde, les hommes ne vivent pas dans l'espace tel qu'il est, mais dans l'espace tel qu'ils se le représentent. Si la configuration de l'espace vécu est bien bornée par l'individu, c'est à travers l'imaginaire, le rêve ou la religion que ce dernier est en mesure de se déplacer plus loin et même de visualiser l'espace invisible. En ce sens, loin d'être uniquement le lieu de parcours, ou la propriété des seuls vivants, l'espace se voit s'étendre jusqu'au monde de l'au-delà. Dès lors, on peut conjecturer qu'il y a les sensibilités interactives entre l' « espace naturel » qui repose sur les expériences humaines et l' « espace abstrait », sur l'ordre autant intellectuel qu'imaginaire.

L'espace vécu et l'espace idéal

La recherche spatiale du peintre s'appuie sur une intuition de l'espace vécu, et engendre l'espace dont le caractère diffère par les dimensions : « Une seule dimension de l'espace est représentée par un point ou par une droite dont le format radicalement réduit nargue l'étendue de l'espace cosmique. Deux dimensions, comme c'est le cas d'une figure plane, échouent aussi à nous faire sentir que l'espace s'étend indéfiniment bien au-delà du sujet percevant. C'est seulement avec trois dimensions que nous commençons à amorcer un ajustement entre la structure et la perception de l'espace. En effet, le sujet se voit entouré par quelque chose qui est suffisamment spacieux (*roomy*)¹³⁴. » S'il en est ainsi, l'espace, au-delà de la conscience humaine, existe de manière libérée, tandis que le sujet l'idéalise dans son expérience perceptive.

¹³³ H. Tuzet, *Les cosmos et l'imagination*, Paris, Librairie José Corti, 1965, p. 11.

¹³⁴ Casey, Edward.S., « Espaces lisses et lieux bruts. L'histoire cachée du lieu », *op. cit.*, p. 466.

En conduisant notre recherche vers un ensemble de structures picturales, nous pouvons retenir, comme l'a défini A. Lalande, que l'espace est comme « milieu idéal, caractérisé par l'extériorité de ses parties, dans lequel sont localisées nos perceptions, et qui contient par conséquent toutes les étendues finies¹³⁵ » De ce point de vue philosophique, l'espace, susceptible de contenir tous les objets existants, devient perceptible et objectivé par ces objets placés là. A juste titre, « l'espace est un élément essentiel de la pensée occidentale. Il ne se contente pas de séparer les objets, il est aussi pendant longtemps la limite infranchissable puisqu'il ne fournit pas l'élément nécessaire au déplacement humain, le point d'appui¹³⁶. »

En réalité, bien que l'espace soit quotidiennement vécu et utilisé, la réflexion sur sa nature et sur sa fonction esthétique ne s'établit pas selon les mêmes règles dans l'expérience du monde extérieur et dans la démarche de l'observation intellectuelle. Ainsi, l'espace vécu ne correspond pas à l'espace théorique, provenant de la géométrie euclidienne, dont les propriétés générales sont suivantes ; infini, unique, isotrope, homogène. C'est pourquoi, l'espace requiert aussi une analyse tant psychologique que perceptuelle. Dans la continuation de la pensée de Kant¹³⁷, qui établit la mise en rapport entre la connaissance et le sujet connaissant, les études d'Höfdding en psychologie nous apprennent que l'espace est, au lieu d'être une chose ou une sensation, déterminé par une production ou une construction de l'esprit. Il distingue alors l'espace psychologique relatif, tel qu'il est saisi dans la perception, et l'espace idéal *absolu* ou mathématique « abstraction à laquelle rien ne se conforme dans l'intuition¹³⁸. »

Merleau-Ponty, lui, définit l'espace perçu dans le rapport avec les intentions de notre conscience : « l'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible¹³⁹. » « Avoir l'expérience d'une structure, ce n'est pas la recevoir passivement en soi : c'est la vivre, la reprendre, l'assumer, en retrouver le sens immanent¹⁴⁰. » Selon ces propos, l'espace qui

¹³⁵ A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1996 (1^{ère} éd. 1926), p. 298.

¹³⁶ *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, sous la direction de Xavier Barral i Alter, Rennes, coll. « Art et Société », Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 344-346.

¹³⁷ Dans la *Critique de la raison pure* (1781), Kant définit l'espace comme la condition a priori que nous avons déjà tout naturellement. Pour lui, l'espace n'est pas un concept tiré de l'expérience. L'espace n'est pas un objet, mais seulement la forme d'objets possibles.

¹³⁸ Höfdding, Herald (1843-1931), *Esquisse d'une psychologie fondée sur l'expérience*, Paris, Alban, 1903 (1882). Cité par A. Lalande, *op. cit.*, p. 298-299.

¹³⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, N.R.F., 1945, p. 281. Cité par Mouloud, Noël, *La peinture et l'espace, recherche sur les conditions formelles de l'expérience esthétique*, préface d'Etienne Souriau, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 23.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 299. Cité par Mouloud, Noël, *op. cit.*, p. 23.

demeure invisible à notre œil est la condition de la vision. De fait, Merleau-Ponty semble montrer que l'espace relie le sujet aux choses à proportion de leur importance perceptible, non pas selon une réalité extériorisée. L'espace peint nous permet non seulement de saisir les contenus sensibles, mais aussi de rendre compte de l'ordre spatial qui englobe et qui intègre ces contenus sensibles. Le peintre idéalise les propriétés de l'espace qui sont celles de l'espace concret de nos perceptions, qu'il ne faut pas concevoir comme le cadre géométrique de l'existence des choses, mais comme l'ordre tectonique selon lequel notre percevoir et notre agir prennent possession du monde¹⁴¹. Dans la nécessité de l'approche tant psychologique que philosophique, il importe désormais d'appréhender l'organisation spatiale de la vision picturale qui semble résulter de la perception sensorielle du peintre¹⁴². Représenter l'espace, c'est non pas de dévoiler les propriétés de soi-même, mais de contribuer à transformer l'univers « invisible » en réalité tangible et existentielle.

Dans l'histoire de l'art occidentale, lorsque nous pensons à l'espace, nous sommes, consciemment ou inconsciemment, enclins à faire appel à l'espace perspectif, c'est-à-dire la représentation de l'espace, conçue et schématisée en profondeur par les artistes-théoriciens des XV^e et XVI^e siècles. Sans vouloir maintenir des hiérarchies de la scolastique, ceux-ci commencent à connaître l'optique et reproduisent un monde qui n'apparaît pas réellement et totalement dans l'œil, mais en appliquant une image en perspective. C'est à travers l'expérience, l'expérimentation et l'application qu'ils obtiennent l'« espace intelligible en trois dimensions », lequel s'oppose à l'« espace sensible en deux dimensions » du Moyen Age. En effet, les travaux de Johan Huizinga dans *L'automne du Moyen Age* montrent que chaque époque a son propre espace ; en donnant l'explication des propriétés, l'auteur n'a cependant pas l'intention de distinguer, de manière conventionnelle, ces deux périodes¹⁴³. Pour lui, la transition se fait progressivement. De toute évidence, la Renaissance est d'abord une *forme extérieure* avant de devenir un esprit nouveau. Ce qui change, c'est, semble-t-il, l'appréhension du monde : un « noir abîme de visions infernales » d'une part et la visibilité lucide des tableaux perspectivistes, construits, « naturels », albertiens de l'autre; le temps

¹⁴¹ N. Mouloud, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴² « Dans une étude, consacrée aux peintres florentins, parue en 1896, B. Berenson est d'accord avec Adolf von Hildebrand (1847-1921) à propos d'un rôle du peintre : « Le peintre a pour fonction de donner aux impressions rétiniennes une valeur tactile. » Il s'intéresse, comme Hildebrand, plus à l'esthétique qu'à l'histoire. » Voir Gombrich, Ernst Hans, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Phaidon, 2002 (1960), p. 14.

¹⁴³ De nombreuses discussions sur la continuité ou non entre le Moyen Age et la Renaissance sont tenues jusqu'aujourd'hui, notamment à la suite des interrogations d'Aby Warburg. Sur cette question, voir E. Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, trad. fr. Laure Verron, (*Renaissance and Renascences in Western Art*), Paris, Flammarion, 1976, p. 13-52.

sacré, immobile et hiérarchisé d'un côté ; le progrès humain, dynamique et libéral de l'autre¹⁴⁴.

De point de vue plastique, jusqu'au Moyen Age, la surface picturale demeure impénétrable et la profondeur de l'espace n'est connue que par des allusions spirituelles, de même que le réel est ignoré au profit de l'au-delà. Le peintre ne cherche pas à construire entièrement un espace¹⁴⁵. A la Renaissance, comme le souligne Francastel¹⁴⁶, « les fresques toscanes sont destinées à être vues rapidement, de loin, d'ensemble, et confronter avec leurs voisines tandis que les panneaux nordiques sont faits soit pour figurer sur l'autel, soit pour être regardés de près. C'est un rapport analogue à celui qui sépare Duccio (v. 1255-1318/1319) de Giotto (v. 1266-1337) et il a eu également de grandes conséquences. Les œuvres nordiques sont destinées à la méditation, les italiennes à l'évocation. On saisit très vite, dans ces dernières, les rapports optiques ; l'appel fait au savoir acquis est moindre. Elles se situent davantage, dans l'espace que dans le temps. » Comme l'a montré Panofsky¹⁴⁷, des peintres comme Giotto et Duccio « méritent le titre de pères de la peinture moderne » parce qu'ils sont les premiers à poser « le problème de la création de ce que nous avons l'habitude d'appeler l'espace d'un tableau. » Ainsi, pour comprendre l'évolution de l'espace de la Renaissance et des périodes suivantes, il faut regarder, de prime abord, la période immédiatement antérieure la Renaissance, où se produit le développement progressif de l'espace, en tant qu'avancée décisive, chez des artistes de Florence et de Sienne comme Giotto, Maso di Banco, Duccio et Ambrogio Lorenzetti¹⁴⁸.

¹⁴⁴ J. Huizinga, *L'automne du Moyen Age*, op. cit. p. 210. Cité par G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 256.

¹⁴⁵ A. Lhote, *Les invariants plastiques*, présentation Jean Cassou, Paris, Hermann, 1967, p. 92.

¹⁴⁶ P. Francastel, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967, p. 248. Cité par Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002 (1971), p.197.

¹⁴⁷ « L'espace d'un tableau peut être défini comme un espace apparemment tridimensionnel, composé d'éléments (ou pseudo-éléments comme les nuages) et d'intervalles, étendue qui semble s'étendre indéfiniment, mais pas nécessairement infiniment, derrière la surface peinte objectivement bidimensionnelle ; ce qui signifie que cette surface peinte a perdu la matérialité qu'elle avait possédée dans l'art de l'apogée du Moyen Age. Elle a cessé de d'être une surface de travail opaque et impénétrable — fournie par un mur, un panneau, un morceau de toile, une feuille de vélin, une feuille de papier ou créée au moyen des techniques propres au tisserand ou au peintre-verrier — et elle est devenue une fenêtre par laquelle nous regardons une portion du monde visible [...] Comparer ainsi un tableau à une fenêtre, c'est attribuer à l'artiste ou exiger de lui, une approche visuelle directe de la réalité : une *notitia intuitiva* (ou, plus brièvement, *intuitus*) pour citer le terme favori de ces nominalistes qui — parallèlement aux réalisations de Duccio et Giotto et au même moment, bien que dans un domaine différent — ont ébranlé les fondations de la pensée médiévale en s'accordant l'existence « réelle » qu'aux choses extérieures directement connues de nous par la perception sensorielle et aux états intérieurs ou actes directement connus de nous par l'expérience psychologique. On ne croit plus que le peintre travaille « d'après l'image idéale existant dans son âme comme l'avait dit Aristote et comme l'avaient maintenu Thomas d'Aquin et Maître Eckhart, mais s'après l'image existant dans son âme. » Voir à ce propos Panofsky, Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, op. cit., p. 128-129.

¹⁴⁸ J. White, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, trad. fr. Cathrine Fraixe, Paris, 2003 (1^{ère} éd., 1957), p. 219.

En citant Giotto comme fondateur de l'art de la « Renaissance », nous sommes avertis : pour les humanistes du XV^e siècle, pour Leonardo Bruni par exemple, Giotto appartient, comme Dante (1265-1321), à l'« âge obscur »¹⁵⁰. Cependant, comme Dante en poésie, Giotto renouvelle le langage en peinture. Selon Cennini, Giotto « transforma l'art de peindre de grec en latin, et arriva au moderne ; il posséda plus qu'aucun autre art le mieux accompli. »¹⁵¹ En effet, Giotto fait partie de la période de transition de la scolastique, laquelle est fondamentale dans l'histoire occidentale, car les hommes commencent à prendre conscience de la réalité et à construire l'humanisme qui rend à l'homme la place centrale. Par conséquent, l'espace devient de plus en plus désacralisé, ce qui signifie aussi que l'espace est mis à la portée de l'homme. Ce qui est nouveau chez lui par rapport à ses contemporains, c'est qu'il tend à reconstituer la sensation d'un espace réel, pour apporter à des scènes figées par la représentation religieuse depuis le Moyen Âge, leurs poids de vie immédiate et de vérité intime¹⁵².

Dans cette optique, l'ensemble des fresques de Giotto, réalisées au début du XIV^e siècle sur les murs de la chapelle d'Enrico Scrovegni, dite de l'Arena, à Padoue¹⁵³, nous permet d'apprécier la façon dont il conquiert la profondeur de champ et la rondeur des corps en vue de rendre une sensation réelle de l'espace. Pour les histoires de la vie de Joachim et de la vie d'Anne, qui remontent à l'Évangile apocryphe de saint Jacques et à des récits

¹⁴⁹ Nous utilisons ici les termes « réel » ou « réalité » avec un certain recul et une certaine relativité comme Panofsky le remarque : Boccace juge les peintures de Giotto « à s'y méprendre, vraies comme la vie », alors que pour un spectateur ultérieur elles « auront un style [...] » Voir E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., p. 86. Même en ce qui concerne la vision renaissante, P. Francastel nous enseigne qu'elle n'est pas « naturelle » et que la construction légitime n'a aucun rapport avec la perception immédiate d'une réalité. Il s'agit de la conquête d'un espace fictif et non d'un espace réel : « Ce qui est sur l'écran plastique n'est ni le réel, ni la pensée, c'est un signe, c'est-à-dire un système de lignes et de taches intermédiaires qui permet le truchement, laisse l'artiste attirer l'attention du spectateur sur un point du spectacle éternellement mobile de l'univers [...] Une fois admise cette vérité esthétique et psychologique on ne parlera plus du réalisme de la Renaissance et on ne parlera plus davantage d'une ère détachée de ce qui la précède et de ce qui la suit. » Voir P. Francastel, *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Paris, Gallimard, 1965, p. 45.

¹⁵⁰ E. Crouzet-Pavan, *Enfers et paradis*, op. cit., p. 8.

¹⁵¹ Cf. Cennini, Cennino, *Livre de l'art (Libro dell'arte)*, traduit et édité par Colette Déroche, Paris, Berger-Levrault, 1991.

¹⁵² Guillaud, Jacqueline et Maurice, *Giotto. Architecte des couleurs et des formes*, Paris, Guillaud Editions, 1987, p. 8.

¹⁵³ Le banquier, Enrico degli Scrovegni est membre de l'une des familles les plus puissantes de la commune de Padoue, déjà enrichie au siècle précédent par la pratique de l'usure ; son père Reginaldo, usurier célèbre, est mentionné par Dante dans le chant XVII^e de l'Enfer. En 1300, il achète le terrain dit des « arènes » (l'Arena) – ainsi appelé en raison de la proximité d'un amphithéâtre romain – pour y faire construire le palais de sa famille (aujourd'hui disparu) et une chapelle, édifée en 1303. Voir S. Zuffi, G. Crépaldi et F. Lorandi, *Fresques de Giotto à Michel-Ange*, trad. fr., Odile Menegaux, Paris, Flammarion, 2003 (éd. it., 2002), p. 66.

légendaires, Giotto bénéficie d'une plus grande liberté que pour les autres scènes du Nouveau Testament. Composée en six scènes, la vie de Joachim commence par *Joachim expulsé du temple* [Fig. 24] (1303-1305) et finit par la *Rencontre à la Porte d'or* [Fig. 24] (1303-1305). Ces deux scènes nous intéressent particulièrement, car leurs architectures sont, comme le dit Gnudi, disposées de façon à ouvrir et à conclure l'espace, secondant, le début et la fin de la narration¹⁵⁴.

Pour commencer, dans *Joachim expulsé du temple* [Fig. 24], Giotto semble vouloir structurer l'espace réel et parcourable, fait de profondeur. Or, celui-ci est évoqué non pas par l'espace représenté, mais par une sorte d'intérieur condensé du bâtiment, limité par une haute plateforme, mais situé en plein air : les personnages sont poussés à la limite infranchissable de leurs bords comme s'ils étaient sur une île. Ainsi, l'articulation architectonique, qui suggère l'espace à trois dimensions, est un repère nécessaire pour orienter le milieu spatial où se déroulent les épisodes et les déplacements des personnages. On aperçoit les éléments architecturaux, disposés légèrement de biais— murs, escaliers, balustres, balcons et clocher — qui pénètrent toute la composition. Si d'une série de blocs résulte l'espace figuratif, c'est l'humain qui est au centre de celle-ci ; si Joachim chassé du Temple se trouve en dehors du « labyrinthe », la tête du jeune homme est enfoncée au creux du paravent¹⁵⁵.

De même dans la *Rencontre à la Porte d'or* [Fig. 24], le groupe de personnages est encadré par l'arrière-plan architectonique. Le découpage de l'espace se fait autour de l'arc doré qui creuse le mur en soulevant les tours de guet de la muraille fortifiée. Depuis sa sortie du temple, le parcours de la vie de Joachim, qui arrive à pas lents, s'achève devant la porte. Quant à Anne, elle franchit déjà la porte, accompagnée des quatre femmes. On a l'impression que les personnages, dont l'échelle apparaît compatible avec celle du cadre architectural, sont bien intégrés dans l'espace réel. Ainsi, si les accompagnatrices d'Anne et une femme étrange vêtue d'un habit sombre, évoluent sous l'arc solidement bâti, Anne et Joachim, en dehors de celui-ci, s'embrassent « sous la prophétie de Dieu. » Il semble que l'union de ces deux protagonistes, dont la silhouette rappelle celle de l'arc souple, tend à suspendre à la fois le cours du temps et le développement de l'espace. Ce qui revient à dire qu'une atmosphère, où règnent la stabilité et le silence, produit une « césure » dans la possibilité de dépasser l'étendue d'aspect réel.

Dans ces deux scènes, le cadre architectural sert de limite à la représentation peinte. En bornant l'espace pictural à l'entendement terrestre et à la perception sensible, l'artiste

¹⁵⁴ A. Chastel, *L'Art italien*, Paris, Flammarion, 2008 (1995), p. 121.

¹⁵⁵ Guillaud, Jacqueline et Maurice, *Giotto. Architecte des couleurs et des formes, op.cit.*, p. 30.

nous invite ainsi à l'intérieur de la scène dans toute intimité. Or, d'un point de vue esthétique, Suzi Gablik (1934-) explique que l'espace procède, chez Giotto et Duccio, d'« une intuition géométrique perceptuelle et empirique¹⁵⁶. » A ses yeux, les fondateurs de la vision perspective moderne de l'espace ne parviennent pas à représenter l'espace géométrique de manière rationnelle et cohérente au sens moderne. Il est vrai que l'espace des deux maîtres cités n'est encore que la condition d'un développement solide des figures par rapport à l'espace de la Renaissance ; elle nous fait ressentir la totalité spatiale avec l'emprise de l'espace sur l'objet, représenté comme lieu où se déroule l'*historia*. « L'espace semble être derrière les corps, et ceux-ci et la scène qui les rassemble sont localisés dans un avant-plan qui *précéderait* en quelque sorte l'espace¹⁵⁷. » Selon ces termes, quoiqu'il y ait une représentation de l'espace, le devant de l'espace et l'espace lui-même divergent, sans aucun rapport du proche et du lointain.

A proprement parler, beaucoup plus soumis à la tradition byzantine que Giotto, Duccio ne suit pas la même voie que lui. De ce traitement de l'espace, selon Panofsky les moyens dont use le Siennois supposent tout le contraire de ce qui sera la condition de la perspective, l'ouverture illusionniste du fond dans l'évanouissement du support : ils supposent précisément sa présence¹⁵⁸. D'après lui, Duccio essaie de résoudre le problème de la constitution d'un espace pictural (*picture space*), d'une « étendue apparemment tridimensionnelle, composée de corps et d'intervalles, qui semble s'étendre de façon indéfinie, mais non pas nécessairement infinie, en arrière de la surface bidimensionnelle du support réel¹⁵⁹ »

Voici *Le Pacte avec Judas* [Fig. 26] (1308-1311), l'une des illustrations de la *Maestà* de Duccio, qui se trouve aujourd'hui au musée de l'Œuvre de Dôme. Dans cette fresque, on ne voit pas d'interaction entre les figures et l'unité architectonique. Le groupe des personnages, se tenant devant l'édifice, se condense entre eux. Si l'arcade du portique, représentée à l'échelle convaincante, laisse apparaître une ouverture à travers laquelle les personnages peuvent parcourir l'ensemble de l'architecture qui clôt aussitôt l'espace figural, encadre de manière très serrée le groupe des personnages auquel l'espace étroit est

¹⁵⁶ Selon Gablik, le développement psychologique de la pensée ou de l'intelligence, qui s'accomplit en trois étapes durant lesquelles on acquiert les facultés permettant d'établir des rapports spatiaux—topologiques d'abord, puis projectifs et enfin euclidiens—, aboutit au stade de l'abstraction mathématique de la période moderne. Cf. Gablik, Suzi, *Progress in Art*, Great Britain, Rizzoli, 1976. Cité par Hazan, Olga, *Le mythe du progrès artistique : étude critique d'un concept. Fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal, Les Presses de l'Université, 1995, p. 252-255.

¹⁵⁷ E. Escoubas, *Imago Mundi. Topologie de l'art*, Paris, Galilée, 1986, p. 139.

¹⁵⁸ E. Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art*, op. cit., p. 139-142. Cité par J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, op. cit., p. 190-191.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 120. Cité par J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, op. cit., p. 190.

formellement consacré. Il semble que cet édifice qui coïncide avec le support, ne sert pas à constituer un « arrière-plan » ou une profondeur¹⁶⁰. En conséquence, le support est traité comme une transparence ne donnant à voir que l'espace pictural et non comme une opacité permettant d'imaginer l'infinité de l'espace¹⁶¹.

Revenant aux deux scènes de Giotto [Fig. 24], bien que très aplati, l'arrière-fond du ciel lui-même nous impressionne par une sorte d'évocation cosmique. Cela est d'autant plus remarquable que le ciel d'un bleu profond de chaque scène est dans le prolongement de celui de la voûte en berceau de la chapelle Scrovegni [Fig. 25], qui couronne toute les scènes. Il s'agit en effet de trois bandes — larges de 40 centimètres et ornées de médaillons représentant la Vierge et l'Enfant, le Rédempteur, des anges, des saints et des prophètes — la divisent en deux parties. Considérée comme l'un des aspects les plus spectaculaires et les plus suggestifs du cycle pictural, cette voûte — de même que, grâce à la coupole, l'architecture devient *per analogiam* l'édifice de l'univers¹⁶² — simule à l'évidence un immense ciel constellé, signe visible de la présence du divin dans le monde humain.

« Avec Giotto, la surface des peintures s'ouvre donc jusqu'à accueillir un espace similaire à celui de la réalité, bien que non encore mesurable et certain¹⁶³. » Dans la Chapelle Scrovegni se constitue l'espace comme un *tout*. Par les fresques (narration) et les champs picturaux, l'ensemble confère à l'espace sa « propre valeur intrinsèque¹⁶⁴. » On pourrait soutenir que le travail de Giotto sur l'espace crée une sorte d'écran de projection, qu'on retrouvera beaucoup plus tard, et dans un autre registre, grâce à la « fenêtre » ouverte d'Alberti sur le monde à travers laquelle le regard plonge vers un espace au-delà¹⁶⁵. En ce sens, Giotto considère l'« espace » non seulement au sens physique du terme, mais aussi comme l'union spirituelle entre le ciel (le centre imaginaire) et la terre (le centre naturel), sans élever toutefois cette dernière à la hauteur de l'Être Divin, qu'il représente par le biais de la construction « physique » de l'espace. Les valeurs architectoniques du monde terrestre se détachent devant le ciel comme si c'était le moyen d'établir un dialogue de l'homme avec le divin. Tandis que le passage d'un monde à l'autre est effectivement spirituel, il devient aussi

¹⁶⁰ « Les scènes de la *Maestà* se passent sur un fond *plutôt que* devant un fond. La profondeur en est absente. » Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 196. Voir aussi D. Arasse, *L'Homme en perspective, Les primitifs d'Italie*, Paris, Hazan, 2008 (1^{ère} éd., 1978), p. 226.

¹⁶¹ Cf. E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 137-138.

¹⁶² A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, *op. cit.*, p. 213.

¹⁶³ Alessandro PARRONCHI, *Studi su la dolce prospettiva*, Milan, Aldo Martello Editore, 1964, p. 143-144. Cité par Perelman, Marc, *Construction du corps. Fabrique de l'architecture : Figures, histoire, spectacle : Une critique de l'ordre visuel moderne*, Paris, Les Éditions de la Passion, 1994, p. 173.

¹⁶⁴ J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres Faber & Faber, 1967, p. 58. Cité par M. Perelman, *Construction du corps. Fabrique de l'architecture*, *op. cit.*, p. 173.

¹⁶⁵ M. Perelman, *Construction du corps. Fabrique de l'architecture*, *op. cit.*, p. 173.

réel. C'est donc dans ce double registre, dans cette combinaison de l'espace vécu et perçu (de l'humain) et de l'espace symbolique et spéculatif (du divin) que se situe la recherche de Giotto sur l'image complète du monde.

Au seuil du cheminement du lieu à l'espace

Bien que Giotto témoigne d'un sens de l'espace plus mesuré qu'il ne l'avait jamais été auparavant, il n'en reste pas moins que les proportions entre corps et architecture sont encore inexactes. En outre, en dépit de la suggestion de l'espace sidéral ci-dessus [Fig. 25], l'espace extra-corporel, hormis l'architecture [Fig. 24], à savoir le fond plat, n'apparaît pas comme un corps à trois dimensions, mais comme un « vide » ou un « intervalle »¹⁶⁶ à deux dimensions. Pour parler comme Aristote¹⁶⁷, le « vide » n'a aucun rôle dans l'explication du mouvement fluide des corps, c'est plutôt l'artiste qui met ceux-ci dans une sorte de boîte cubique dont la partie extérieure reste dépeuplée. Léonard condamne autant la pratique du Trecento que toute une partie de la peinture du XV^e siècle : à ses yeux les « maquettes » de Giotto sont presque obstruées par des personnages géants. Pourtant à travers son jugement sévère, Léonard trouve le chemin accompli dans la définition d'une nouvelle « rigueur » de l'espace pictural¹⁶⁸.

Depuis le Trecento, ce qui est en jeu chez les Italiens, c'est d'établir le rapport entre la figure et son encadrement spatial, d'installer le « lieu » de la figure. Dans un premier temps, il paraît que ce lieu se confond avec le vide, l'intervalle ou la distance. Or, d'après la définition de saint Thomas, le lieu n'est essentiellement que la « surface occupée par le corps de la figure. » Celle-ci occupe son lieu en tant que configuration-support de notions à méditer, de vérités à se rappeler ou d'émotions à éprouver¹⁶⁹. Mais, avec un certain nombre de représentations du Quattrocento, on assiste à la transformation progressive du lieu en espace : la figure n'est plus *dans le lieu*, mais *dans l'espace*. Il semble que ce cheminement du lieu à l'espace va de pair, en grande partie, avec de la transformation radicale de la pensée, le

¹⁶⁶ On renvoie ces termes, « vide » et « intervalle » à ceux qu'Aristote introduit dans *Physique* (IV, 7, 4, 212 a 7-20. et IV, 7, 214 a 16-b3.)

¹⁶⁷ « Mais Il n'y a aucune nécessité à conclure de l'existence du mouvement à celle du vide. Tout d'abord, et d'une façon générale, le vide n'est nullement nécessaire à l'explication de tout mouvement. » *Physique* (IV, 7, 214 a 16-b3.)

¹⁶⁸ D. Arasse, *L'Homme en perspective, op. cit.*, p. 218.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 224.

triomphe de l'espace sur le lieu, mouvement « du monde clos à l'univers infini »¹⁷⁰. Si le lieu existe en tant qu'il localise¹⁷¹, l'espace signifie quelque chose de non local et de non particulier, ayant peu à voir avec l'enveloppement étroit et tout avec l'infinité absolue. En d'autres termes, le « lieu », réduit à la matière, s'oppose à l'espace, une sorte d'extension continue¹⁷². De ce point de vue philosophique, quand on réfléchit à l'« espace pictural » de Giotto, il réside dans le contexte de la physique d'Aristote et de son examen scrupuleux du lieu, plutôt que dans la cosmologie de Platon¹⁷³.

Sur l'idée de lieu, c'est en effet Aristote qui donne la définition déterminante pour la pensée occidentale. Dans la *Physique*, il développe sur une base axiomatique une théorie déductive des caractéristiques de lieu. « Le lieu est un accident, ayant une réelle existence, qui n'est pourtant pas indépendant dans le sens d'un être substantiel¹⁷⁴. » Pour Aristote, le lieu est considéré comme la première limite immobile de l'enveloppe. Cette idée suppose qu'il est à l'origine localisateur et que ce qu'il localise est une chose physique. En raison de son rôle indispensable dans le monde physique, le lieu « précède toutes les choses. » (*Phys.*, 208b35). Etant donné que les conceptions de l'espace platoniciennes et démocritéennes sont inacceptables pour le système aristotélicien de la pensée, et que la notion d'espace vide est incompatible avec sa physique, Aristote développe uniquement une théorie des positions dans l'espace, avec l'exclusion de la conception rejetée de l'espace générale. En ce sens, Max Jammer affirme que la théorie des lieux d'Aristote est d'une grande pertinence non seulement à cause de ses implications importantes pour la physique, mais aussi parce qu'elle est l'étape la plus décisive pour le nouveau développement des théories spatiales¹⁷⁵.

Quant à l'espace, Aristote le mentionne principalement dans ses *Catégories*¹⁷⁶. Pour cette discussion courte, il commence à remarquer que la quantité est soit discrète, soit

¹⁷⁰ Voir A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, trad. fr. Raissa Tarr, Paris, Gallimard, 1973 (1957). Cité par Casey, Edward.S., « Espaces lisses et lieux bruts. L'histoire cachée du lieu », *op. cit.*, p. 472-473.

¹⁷¹ « Le lieu est avec la chose, car avec le limité, la limite » (*Phys.*, 212 a, 29).

¹⁷² « Heidegger remarque que « l'espace a éclaté en places ». Nous nous trouvons en effet sans cesse immergés dans un réseau spatial à dimensions multiples dont les points nœuds sont fournis par des lieux particuliers. Si l'espace est infiniment vaste, le lieu est indéfiniment multiple. Voilà qui suggère que la source ultime de l'autoprolifération spatiale n'est pas le corps ni la manière d'être du monde mais la spatialisation de l'espace lui-même. » Martin HEIDEGGER, *Être et temps*, trad. d'Emmanuel MARTINEAU, Paris, Authentica, 1985, § 22, p. 93 ; *Sein und Zeit*, p. 104 : « Der Raum ist in die Plätze aufgesplittert. » Cité par Casey, Edward.S., « Espaces lisses et lieux bruts. L'histoire cachée du lieu », *op. cit.*, p. 466.

¹⁷³ La cosmologie est décidément moins d'intérêt à Aristote qu'à Platon. Voir E. Casey, *The fate of place, op. cit.*, p. 50.

¹⁷⁴ M. Jammer, *Concepts of space. The History of Theories of Space in Physics*, New York, Harper & Brothers, 1960 (1^{ère} éd., 1954), p. 16.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁶ Cf. Aristote, *Catégories*, présentation, traduction et commentaires de Frédérique Ildefonse et Jean Lallot, Paris, Seuil, 2002.

continue. L'« espace », appartenant à la catégorie de quantité, est une quantité continue. « Puisque les parties d'un corps occupent un certain espace, une limite commune ; il s'ensuit que les parties de l'espace aussi, qui contiennent chacune des parties du corps, ont la même limite comme les parties du corps. Ainsi, comme le temps, l'espace est une quantité continue, car leurs parties ont une limite commune. »¹⁷⁷. Dans cette différenciation entre espace et lieu, ce qui est important à saisir pour notre point de vue esthétique, c'est que l'« espace » est conçu comme la somme totale des lieux occupés par des corps, et le « lieu » (*topos*) est conçu, inversement, comme la partie de l'espace dont les limites coïncident avec les limites du corps occupant¹⁷⁸. Il semble que cette théorie des lieux explique et même sous-tend la transition du « lieu représenté » à l'« espace représenté », qui se passe dans les images des XIV^e et XV^e siècles.

L'espace pré-humanisé par « l'artiste en philosophe politique »¹⁷⁹

La représentation de l'espace par les artistes du Quattrocento se différencie de celle des artistes du Trecento, non seulement par l'usage très répandu de la perspective, mais également par « l'évolution des formes de la vie politique et la sensation de la citoyenneté qui permettent la perception de l'espace réel et interactive, externe et interne ; la concorde et la coopération sont ressenties, au moins idéologiquement. Comme elles sont nécessaires pour la vie de la cité, la relation entre la maison de l'un et les maisons des autres, et entre le seul édifice et le paysage, est perçue et représentée de la même façon. Cette relation existe non seulement parmi les individus, mais parmi les différents types de l'espace— parmi ceux-là construits par l'homme, et parmi les espaces artificiels et naturels¹⁸⁰. »

¹⁷⁷ Aristote, *Catégories*, 5 a, 8-14. Voir Richard Mckeon, *The basic works of Aristotle*, Random House, New York, 1941, p. 15. Cité par Jammer Max, *Concepts of space, op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁸ Pour cette interprétation, voir Pierre Duhem, *Le système du monde*, Paris, 1913-1917, vol. 1, p. 197. Cité par Jammer Max, *Ibid.*

¹⁷⁹ Nous relevons ce terme dans l'ouvrage de Quentin Skinner, *L'artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, trad. fr., Rosine Christin, Paris, Editions RAISON D'AGIR, 2003, préface par Olivier Christin, p. 11. « En retrouvant le Lorenzetti philosophe qu'avait décrit le premier Giorgio Vasari, l'auteur n'entend ni faire du peintre « l'inventeur » du programme iconographique du Palazzo Publico, ni célébrer, après Jacob Burckhardt, la construction de l'Etat de la Renaissance comme œuvre d'art, mais redonner leur place aux stratégies visuelles spécifiques des communes italiennes qui trouvèrent dans la formation d'un lexique iconographique original, fait d'emprunts, de détournements, d'innovations aussi, le moyen de donner corps à l'idéologie qui les inspirait et les justifiait. »

¹⁸⁰ C. Frugoni, *A Distant City. Images of Urban Experience in the Medieval World*, trad. angl. par William McCuaig (*Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*), Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991 (éd. Turin, 1983), p. 110.

Dans ces remarques d'aspect politique et spéculatif, il convient de citer Ambrogio Lorenzetti (1285-1348), le peintre siennois de peu postérieur à Duccio, qui démontre l'évolution spatiale de manière tant formelle qu'iconographique. Assurément, ses œuvres sont bien antérieures à l'invention de la perspective qui a lieu à Florence au début du XV^e siècle. Comme le dit D. Arasse, si Duccio et Lorenzetti suivent, tous les deux, la « logique des lieux » au sein de l'espace aristotélicien, chez Duccio « les éléments inférieurs des figures ou des objets peuvent, sans difficulté, se trouver « en avant » du lieu qu'elles occupent, l'action des figures semble, chez Lorenzetti, « avoir lieu » *dans* (non plus *sur*) le lieu représenté.¹⁸¹ », Comme l'espace de ce dernier s'impose avec une densité nouvelle, il est utile de noter qu'avant de travailler définitivement à Sienne, Lorenzetti se forme probablement parmi les peintres florentins comme Giotto¹⁸². De fait, on peut dire que Lorenzetti se situe au confluent des traditions siennoises et florentines. Tandis que Giotto ramène les scènes religieuses de la vie des saints au niveau des scènes de la vie quotidienne, Lorenzetti trouve, dans la préoccupation de son temps, des personnages dans son environnement bien précis, par exemple, en vue de la démonstration philosophique du bon gouvernement. Dans cette optique, les fresques du *Bon Gouvernement et du Mauvais Gouvernement* attribuées à Lorenzetti, sont en quelque sorte « les transitions laïques et terrestres des Paradis et Enfers des images de Jugement dernier¹⁸³. »

Ces fresques sont exécutées par Lorenzetti entre 1338 et 1340 pour le Gouvernement des Neuf dans la Salle de la Paix du Palais public de Sienne : la salle des fresques est celle où siège le plus haut conseil exécutif, dit conseil des Neuf. En effet, à l'époque de l'épanouissement de l'artiste, Sienne a une constitution républicaine, mais il s'agit en réalité d'une oligarchie des marchands qui gouverne la ville de 1287 à 1355. A cette occasion, l'artiste et les auteurs du programme iconographique complexe, inspiré des théories d'Aristote et de saint Thomas d'Aquin, rendent hommage aux Neuf¹⁸⁴. Le cycle est divisé en deux parties dont chacune comprend trois scènes disposées en miroir ; le mur du fond de la salle présente *Le Bon Gouvernement* entouré des allégories des *Vertus*, le mur de gauche montre *Le Mauvais Gouvernement* entouré des allégories des *Vices* et accompagné des *Effets*

¹⁸¹ D. Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999, p. 66.

¹⁸² « Les historiens de l'art étudient depuis longtemps les contacts que Lorenzetti peut avoir avec Giotto et les milieux artistiques de Florence, où il séjourne de 1319 à 1327 ; ils soulignent leurs affinités et leurs différences et réaffirment le rôle fondamental d'Ambrogio dans la transformation technique et thématique de la peinture en Italie. » Zuffi, Stefano, Crépaldi, Gabriele et Lorandi, Franco, *Fresques de Giotto à Michel-Ange, op. cit.*, p. 162. Voir aussi G. Sinibaldi, *I Lorenzetti*, Siena, 1933, p. 190 sq., et G. Rowley, *Ambrogio Lorenzetti*, Princeton, 1958, p. 137 sq.

¹⁸³ C. Lapostolle, « Frugoni, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo* », *Médiévales*, vol. 4, n° 9, p. 143.

¹⁸⁴ S. Zuffi, G. Crépaldi et F. Lorandi, *Fresques de Giotto à Michel-Ange, op. cit.*, p. 160.

du Mauvais Gouvernement. Enfin, sur le mur de droite consacré aux *Effets de bon gouvernement* [Fig. 27 et 28], on peut observer « l'éloge de la vie civile et civilisatrice sous son double aspect, urbain et rural¹⁸⁵. »

De point de vue iconographique, en éclairant les fresques de Lorenzetti par les traités de la philosophie politique, Skinner¹⁸⁶ souligne le développement de l'idéologie de l'autonomie républicaine dans les premières décennies du XIII^e siècle et la redécouverte des œuvres morales et politiques d'Aristote. Bien que l'auteur recoure en premier lieu à la théorie aristotélicienne de la théorie politique reprise par Thomas d'Aquin et ses disciples¹⁸⁷, il postule que la plupart des traités pré-humanistes du gouvernement de la cité cherchent leurs sources chez Cicéron (106-43 av. J.-C.) et Sénèque (4 av. J.-C.-65), lesquels sont censés être antérieurs à la diffusion de l'aristotélisme scolastique. Dans les sources de ces auteurs romains, on trouve communément la conception de la paix¹⁸⁸ du bon gouvernement : selon cette conception, chacun est obligé de chercher à vivre avec les autres dans la concorde et la tranquillité. D'après Cicéron¹⁸⁹, qui considère la paix comme la valeur la plus précieuse de la vie civique, « nous ne naissons pas seulement pour nous-mêmes, une part de notre existence est revendiquée par la patrie, une part par nos amis [...] les hommes ont été engendrés par les hommes, afin qu'eux-mêmes puissent se rendre service les uns aux autres, en cela nous devons suivre la nature comme guide, mettre en commun les intérêts de tous par l'échange des bons offices » A ce propos, il est important de saisir l'idée de l'« auto-engendrement » de l'être humain dans l'espace humain. Cela anticipe évidemment la pensée humaniste de la Renaissance.

¹⁸⁵ D. Arasse, *L'Homme en perspective*, op. cit., p. 182.

¹⁸⁶ Sur la question de l'idéal du gouvernement républicain, on renvoie à Q. Skinner, *L'artiste en philosophe politique*, op. cit., chap. I, « L'idéal de gouvernement républicain », op. cit., p. 13-73.

¹⁸⁷ Voir W. Ullmann, *Medieval Political Thought*, Harmondsworth, 1975, p. 176-180. Cité par Q. Skinner, *L'artiste en philosophe politique*, op. cit., p. 23. Pour les sources d'Aristote et de Thomas d'Aquin, voir aussi Rubinstein, Nicolai, "Political Ideas in Sienese Art : The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico." *JWCI* 21 (1958) : 179-207. Cité par Frugoni, Chiara, *A Distant City*, op., cit., p. 119.

¹⁸⁸ La figure de la « paix », qui apparaît sur le mur central, rappelle beaucoup l'analyse pré-humaniste par rapport à la tradition thomiste : elle est assise au centre de la section médiane du cycle. Le bras droit accoudé sur un grand coussin posé sur une armure qu'il maintient ainsi en place. Son pied droit repose triomphalement sur un grand casque noir, et l'ourlet de son vêtement recouvre en partie un bouclier placé à ses côtés. Bref, la paix n'est pas représentée simplement comme « absence de discorde », mais comme une force victorieuse au repos, à l'issue d'une bataille menée contre ses noirs ennemis. Voir Chiara, Frugoni, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Turin, 1983, p. 164. Cité par Q. Skinner, *Ibid.*, p. 77.

¹⁸⁹ Cicéron, *Les Devoirs*, livre I, VII, 22, texte établi et traduit par M. Testard, Paris, « Les Belles Lettres », 1965, p. 115. Cité par Q. Skinner, *Ibid.*, p. 24.

Dans les *Effets de bon gouvernement dans la cité* [Fig. 27] (1338-1340), Ambrogio Lorenzetti évoque les aspects pacifiques et harmonieux de la vie communautaire de son temps. Au premier abord, ce qui est remarquable ici, c'est que, sur l'arrière-plan si compact des palais crénelés, des maisons et des bâtiments, c'est en premier lieu l'activité des habitants qui saute aux yeux. Chacun se livre à des occupations qui conviennent à son rang, la plupart se déplacent en groupe, et non individuellement ; si les jeunes filles dansent avec plein d'élégance, au centre du premier plan, pour célébrer l'harmonie de Sienne, autour d'elles, on observe des marchands dans leurs magasins, des paysans, des artisans, un professeur, et sur les toits des ouvriers qui sont décidés à embellir la cité. C'est ainsi que les effets du bon gouvernement s'étagent vers l'arrière à travers le déplacement des figures ; il en va de même pour les édifices au premier plan, plus hauts dans leur solide agencement, et les constructions plus lointains, qui sont représentées en perspective raccourcie. Parmi ces dernières, on peut difficilement distinguer les deux églises ; leur réduction à une position de la visibilité marginale confirme la perspective entièrement profane, à partir de laquelle la cité est présentée¹⁹⁰. La cité de Sienne, dans la diversité de ses structures, reste encore médiévale, enserrée de remparts mais ceux-ci contribuent à une image tellement ramassée du monde humain.

Ici, Lorenzetti exalte la sagesse, la paix et le dynamisme de la ville idéale qui ressemble beaucoup à Sienne. Néanmoins, pour l'artiste, il ne s'agit pas simplement de produire une image identique de la cité, mais aussi de traduire ses statuts – que l'on peut difficilement considérer comme un ensemble vivant de textes – sous une forme picturalement suggestive¹⁹¹. Il ne se contente pas non plus d'illustrer une idéologie existante de la vie civile, mais « la manière, d'emblématique, universelle, hiératique est devenue discursive, elle raconte, multiplie les détails, s'organise dans un cadre qui devient un espace et le lieu d'une temporalité¹⁹². » Etant donné que les proportions entre figures et architecture sont quasi-adéquates, on a l'impression que les figures sont *dans* le lieu (et non *sur*). De la même manière, la disposition de l'espace intérieur en profondeur permet au spectateur de placer à la fois au-dessus et à l'intérieur de la cité. Au lieu de raconter une telle ou telle histoire, cette

¹⁹⁰ Pour la description méticuleuse des fresques d'Ambrogio Lorenzetti, on se réfère principalement à C. Frugoni, *A Distant City, op., cit.*, chap. VI. « Images Too Beautiful : Reality Perfected », p. 119-188.

¹⁹¹ B. Kempers, *Peintres et mécènes de la Renaissance italienne. L'essor de l'artiste professionnel dans l'Italie de la Renaissance*, trad. fr. Daniel Arasse et Catherine Bédard, Paris, Gérard MONFORT, 1997 (1987), p. 146.

¹⁹² C. Lapostolle, « Frugoni, *Una lontana citta. Sentimenti e immagini nel Medioevo* », *op. cit.*, p. 144.

image peut être considérée comme « une chronique, c'est-à-dire la représentation du quotidien dans son ordinaire répétition¹⁹³. » Par là, l'importance de cette fresque tient en particulier aux inventions plastiques de Lorenzetti pour suggérer, selon le terme d'Arasse, la « parcourabilité » des lieux du récit¹⁹⁴.

Lorenzetti se concentre donc sur la création d'un espace bien « peuplé ». C'est par rapport à la logique du « peuplement » qu'il introduit les multiples facettes de la réalité à la différence d'un seul moment de la narration focalisé par ses précurseurs tels que Giotto ou Duccio. Il est vrai que l'espace pictural de ces deux derniers apparaît foncièrement comme le lieu unique où les figures n'ont pas à se déplacer. En revanche, celui de Lorenzetti demeure comme la véritable « somme des lieux occupés par des corps ». Dans le sens épistémologique du terme, la structure de l'espace, comme le Kant dit, est « continue (de *continere* : tenir ensemble), et le système des orientations, juxtapositions, permutations ou commutations, constitue le système du peuplement de l'espace [...] La peinture est la mise-en-œuvre du peuplement d'un espace. Ce peuplement d'un espace n'est pas un simple état, un *status*. Ni état des choses, ni état des lieux, ce que « veut montrer » le tableau c'est comment les choses, ou parties de l'espace, se dissimulent et se montrent les unes les autres, comment le « visible » s'effectue de la conjonction de l'apparent et de l'inapparent, de ce que Husserl (1859-1938), dans les *Ideen II*, nomme le présent et l'apprésenté¹⁹⁵. »

Dans cette optique, l'œuvre de Maso di Banco (peintre italien documenté de 1341 à 1346 à Florence, considéré comme l'un des plus importants disciples de Giotto) nous permet de mieux comprendre la spatialité ontologique et les rapports « vivants » entre figures et fond. Il s'agit du *Saint Sylvestre ressuscitant les deux mages* [Fig. 29] (v. 1341), l'une des fresques de la Chapelle Bardi, bâti sur l'ordre de Gualtiero de Bardi, mort en 1336. S'inspirant de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, le peintre représente en cinq épisodes la légende de saint Sylvestre, pape De 314 à 315¹⁹⁶. Tout au premier plan, on aperçoit la colonne qui, en tant que point de repère, sert à diviser la scène en deux parties : à gauche, accompagné de deux prêtres, Sylvestre dompte un dragon ; à droite, se tournant vers les deux mages, il les ressuscite, tandis que l'empereur Constantin et son accompagnement contemplent la scène avec stupeur. Le récit se déroule dans les ruines du forum romain à intervalles irréguliers où les actes humains se font avec lenteur et austérité. C'est la disposition des fragments architectoniques qui détermine le découpage de l'espace narratif et

¹⁹³ D. Arasse, *L'Homme en perspective, op. cit.*, p. 182.

¹⁹⁴ D. Arasse, *L'Annonciation italienne, op. cit.*, p. 72-73.

¹⁹⁵ E. Escoubas, *Imago Mundi. Topologie de l'art, op. cit.*, p. 129-130.

¹⁹⁶ S. Zuffi, G. Crépaldi et F. Lorandi, *Fresques de Giotto à Michel-Ange, op. cit.*, p. 97.

laisse voir le « lieu » dans la profondeur si variée. C'est comme si le peintre était en train de construire et détruire l'espace pictural d'une manière « improvisée ». En dépit de la différence de sujet entre Maso di Banco et Lorenzetti, l'un religieux et l'autre politique, il semble que leurs œuvres nous permettent de saisir une nouvelle manière d'envisager l'espace au seuil de la Renaissance italienne, ce qui consiste donc en relation réciproque et simultanée entre figures humaines et arrière-plan.

Revenons chez Lorenzetti [Fig. 27]. Il est probable qu'il met en œuvre les structures de pensée sur l'espace et qu'il rend à la cité actuelle non seulement l'apparence de l'enracinement du territoire, mais aussi celle de la trajectoire du mouvement humain. A cet égard, nous pouvons rappeler que la spatialité de Giotto se marque notamment par les figures et leur action. Ici, au contraire, l'espace civique lui-même – naturel et socialisé – est le protagoniste de l'image dans son sens plastique et politique, comme le « parcours sûr d'un espace productif et habité »¹⁹⁷. Encore deux siècles plus tard, il en va de même pour le peintre maniériste de Sienne ; a priori, l'espace est parcourable dans son déploiement bien étendu, mais ce n'est plus le mouvement des figures concret qui s'y inscrit. Cette constatation se fait en particulier pour le *Virginie devant Appius Claudius* [Fig. 30] (v. 1520-1525) de Domenico Beccafumi (1486-1551), qui est conservé aujourd'hui au National Gallery de Londres. Rempli d'une série de grands monuments antiques, l'espace architecturé prend une apparence intemporelle contrairement à la temporalité de la cité suggérée par Lorenzetti. Pour cette histoire profane, le paysage urbain présente une Rome idéale dans laquelle on reconnaît des bâtiments antiques tels que le château Saint-Ange et le Colisée. Alors que, chez Lorenzetti, les habitants « vaquent gaiement aux occupations¹⁹⁸ », chez Beccafumi, les figures « flottantes » aux contours anguleux évoluent-elles sans se presser « dans la paix et la tranquillité ». Pour ainsi dire, l'espace vécu se transforme en l'espace évocateur au détriment des « perceptions du monde naturel, ou de l'idée de la réalité visuelle¹⁹⁹. »

En ce cas, aussi bien chez le peintre du Trecento que chez celui du Cinquecento, il ne s'agit pas du « lieu » qui apparaît comme un espace mathématisé, continuum homogène et indifférencié, construit par les artistes du Quattrocento : nous sommes proprement dans un espace perspectif naturel, « agrégatif » et non « systématique » auquel l'Antiquité est demeurée attachée²⁰⁰. En réalité, les humanistes italiens n'avaient pas pour but de reconstituer

¹⁹⁷ D. Arasse, *L'Homme en perspective*, op. cit., p. 183.

¹⁹⁸ C. Lapostolle, « Frugoni, *Una lontana citta. Sentimenti e immagini nel Medioevo* », op. cit., p. 144.

¹⁹⁹ J. White, *The birth and Rebirth of Pictorial Space*, op. cit., p. 93.

²⁰⁰ Termes de Panofsky in *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., p. 157. Cité par Choay, Françoise, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, nouvelle éd. rev. et corr., Paris, Seuil, 1996 (1^{ère} éd., 1980), p. 210.

les vestiges d'une tradition dans la rétrospection, mais de rétablir les éléments d'un projet dicté par la raison²⁰¹, l'idée d'une liberté individuelle et radicale sans exemple. En revanche, on peut penser que Beccafumi cherche à assimiler ce lieu au monde antique en construisant avec *nostalgie* une image utopique de la Ville éternelle²⁰², alors qu'il actualise l'épisode de Virginie, notamment par l'addition de monuments contemporains comme la coupole de Bramante édifée en 1511, représentée à droite, en arrière-plan. Comme l'explique E. Garin qui met en évidence la passion de la Renaissance pour l'Antiquité, cette scène « anecdotique » n'est peut-être pas prise comme le matériau d'une construction neuve, mais intégrée à jamais dans un moment de l'histoire²⁰³. En ce sens, il s'agit ici d'évoquer une vraie utopie qui renvoie étymologiquement à la locution « en aucun lieu » : même si ce lieu « idéal » est envahi petit à petit par le corps et par l'architecture, il semble avoir éternellement l'air imperturbable, bien loin de la réalité.

L'imagination panoramique et cosmographique du paysage

Lorsque l'on sort de la ville de Sienne à travers la muraille, la moitié de cette fresque présente la campagne et sa vue panoramique. Il s'agit des *Effets de bon gouvernement dans la campagne* [Fig. 28] où la vaste étendue du paysage attire singulièrement notre attention. Le long de la route, on voit, par exemple, quelques chasseurs qui viennent de sortir de la ville, et des paysans vers celle-ci, accompagnés d'un cochon et de leurs ânes ; « la fertilité travailleuse de la campagne peut ainsi pénétrer la cité et y accumuler ses richesses en même temps que le maître d'école assure le développement des « humanités », et que la danse des jeunes filles est le symbole de l'harmonie sociale. Ce mélange de vérité et de symbolisme, l'aisance avec laquelle le chemin s'incline en courbe pour dégager une profondeur animée et vécue [...]»²⁰⁴. » A la place des bâtiments solidement serrés, ce sont une série d'arêtes qui occupent l'espace paysager à l'arrière-plan. C'est ainsi que la structure du paysage est autant topologique que géométrique. Parmi les vignes soigneusement liées sur leurs supports, les bouquets d'arbres, l'habitat intercalaire montre également la forte emprise des hommes sur le

²⁰¹ « Imiter les cités antiques dans leurs constructions et leurs ornements signifie obéir à la raison et à la nature. » E. Garin, *Scienza e vita civile nel rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1965. Cité par F. Choay, *ibid.*, p. 211.

²⁰² P. Dubus, *Domenico Beccafumi*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1999, p. 106.

²⁰³ E. Garin, *Moyen Age et Renaissance*, Paris, Gallimard, 1969, p. 86-87. Cité par F. Choay, *La règle et le modèle*, *op. cit.*, p. 211.

²⁰⁴ D. Arasse, *L'Homme en perspective*, *op. cit.*, p. 170.

milieu²⁰⁵. Il semble que cet espace « humainement » accessible implique l'ubiquité du regard ; même si le regard du peintre et celui du spectateur, restent à l'extérieur du site, ils sont dans une position de survol, susceptible de scruter chaque parcelle du parcours, éveillés par l'immensité de l'univers environnant.

Toujours restant dans l'école siennoise, cent ans après, ce schéma paysager paraît servir de modèle à Giovanni di Paolo dans la *Madone de l'Humilité* [Fig. 31] (v. 1442) en particulier. Si la Vierge et l'Enfant sont présents tout au premier plan, c'est au-delà de l'*hortus conclusus* (le jardin clos) que Giovanni déploie sa vision naturelle et purifiée. L'implication sacrée s'oppose alors à celle de la nature, à savoir le paysage en damier, ponctué de monticules et d'arbres. Il a l'air à la fois irréel et géométrisé. En effet, par rapport à un espace rationnellement défini en perspective à Florence, la peinture siennoise se distingue par la structure colorée, la lumière, le « vertige du vide²⁰⁶ » ; ce qui est visé, c'est moins la démonstration d'une connaissance de la nature, qu'une vérité non naturelle, métaphysique et spirituelle²⁰⁷. Assurément, l'image sacrée demeure l'illustration de la Providence divine, alors que celle-ci n'apparaît plus sous le fond emblématique, mais métaphoriquement parlant, comme le trajet cosmique sous la structure panoramique et universelle.

2. La cosmologie métaphysique dans la culture florentine du Quattrocento

Pour les Hommes de la Renaissance, l'Univers n'est pas seulement une vaste machinerie reproduite par des combinaisons de cercles, il est aussi un « grand vivant » où de multiples forces invisibles tissent un réseau de relations entre les êtres et les choses²⁰⁸. De la même manière, l'accomplissement de l'espace pictural veut dire que « les vides, c'est-à-dire les surfaces non narratives, deviennent doués de vie intrinsèque : ils existent au même degré que les surfaces représentatives²⁰⁹ .» En effet, le désir des artistes de la Renaissance est d'accéder à un espace cosmique et de le retranscrire sur la surface picturale. La volonté de rechercher

²⁰⁵ « Dans les premières décennies du XIV^e siècle, du fait d'efforts systématiques et d'une mise en valeur minutieuse, le paysage, en bien des régions, porte en effet les marques d'une forte humanisation. » E. Crouzet-Pavan, *Enfers et paradis, op. cit.*, p. 295-296.

²⁰⁶ A propos de Giovanni di Paolo, voir G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, Florence, 1968. Cité par D. Arasse, *L'Homme en perspective, op. cit.*, p. 175.

²⁰⁷ D. Arasse, Daniel, *L'Homme en perspective, op. cit.*, p. 175.

²⁰⁸ J.-P. Verdet, *Voir et Rêver le Monde, op. cit.*, p. 120.

²⁰⁹ A. Lhote, *Les invariants plastiques, op. cit.*, p. 93-94.

un ordre dans l'univers visible, invisible, voire infini, correspond également à l'espoir de faire vivre la surface en toutes ses parties et de réaliser l'intelligible de manière à la fois sensible et scientifique. De ce double point de vue, après avoir brièvement retracé l'évolution progressive de l'espace pictural au Trecento toscan, le point essentiel est de bien comprendre que l'espace n'est pas uniquement matériel, mais qu'il laisse place à une dimension métaphysique dans le foisonnement intellectuel et spirituel. Comme le remarque Pierre Francastel, il ne semble pas possible de parler de l'espace de la Renaissance au sens purement physique du terme²¹⁰. Pour définir le concept d'espace, qui transcende la réalité naturelle, les artistes s'orientent alors vers l'univers qui les accueille ou d'où ils s'échappent irrésistiblement : celui qui se divise, selon le principe hiérarchique, « en trois régions, c'est-à-dire la super-céleste (intelligible et immortelle), la céleste et l'inférieure (élémentaire et matérielle) »²¹¹.

On l'a vu plus haut, au XII^e siècle en Allemagne, l'œuvre visionnaire d'Hildegarde de Bingen permet aux enlumineurs de représenter avec une telle exactitude ses imaginaires de l'univers ; « les cercles concentriques dont elle tisse le monde, les carrés par lesquels elle représente la Jérusalem céleste, les figures qui obéissent presque toutes à la loi de frontalité rappellent cette permanence, cette ordonnance, cette hiérarchie, cet équilibre, cette harmonie²¹². » Or, cette compréhension du monde est encore considérée comme un don de Dieu à l'artiste. Dès le XIV^e siècle même jusqu'au XVI^e siècle, les peintres siennois comme Ambrogio Lorenzetti, Giovanni di Paolo et Domenico Beccafumi introduisent avec leur propre fantaisie poétique une réflexion cosmique sur le paysage, lequel tient lieu, semble-t-il, d'évocation des nouvelles dimensions de l'univers. Cependant, les rapports de l'espace cosmique avec l'*imago mundi* demeurent hardiment ancrés dans l'imagination artistique.

Florence, berceau de la vision intellectuelle du cosmos : le Platonisme et le Néo-platonisme

C'est à Florence au Quattrocento que l'on retrouve véritablement l'élan de l'esprit humain désireux de comprendre l'univers et d'approfondir cette compréhension. Le poème *Florentia* de Pandolfo Collenuccio qui date de 1490 environ, cité par A. Chastel, nous permet

²¹⁰ P. Francastel, *Peinture et Société*, op. cit., p. 49-50.

²¹¹ Jean d'Espagnet, *La Philosophie naturelle restituée*, 1623. Cité par R. Tresoldi, *Encyclopédie de l'ésotérisme*, trad. fr., Nelly Turrini, Paris, De Vecchi, 2002.

²¹² Hildegarde de Bingen, *Le Livre des œuvres divines (Visions)*, présentation par Bernard Gorceix, op. cit., p. xciv.

de ressentir l'atmosphère intellectuelle de la ville, notamment à travers l'éloge que ce poète fait des platoniciens de l'Académie de Careggi et des artistes : *Certains scrutent les principes des choses, les secrets de l'univers et les mystères dérobés aux yeux des hommes ; pour eux, Platon, dans son discours supérieur, ne cesse de se faire entendre, ni son subtil disciple. Il faut leur ajouter les arts innombrables auxquels préside Apollon, que la féconde Pallas favorise de ses dons généreux, et que l'on vient des pays lointains admirer et rechercher*²¹³.

Dans le passage suivant, on constate ce sont les arts et les techniques, la peinture et les textiles qui sont évoqués, plutôt que la poésie.

De même, Marsile Ficin (1433-1499) fait la louange des arts et techniques dans la lettre célèbre à Paul de Middelbourg, qui suit de peu la mort de Laurent de Médicis²¹⁴ : « Ce que les poètes ont dit des quatre âges, de plomb, de fer, d'argent et d'or, notre Platon dans sa République l'a appliqué à quatre espèces d'hommes, en attribuant à certains esprits un principe de plomb, à d'autres de fer, à d'autres d'argent et d'or. Si nous devons parler d'un âge d'or, c'est assurément de celui qui produit des esprits d'or. Et que notre siècle soit précisément celui-là, nul n'en peut douter qui considère ses admirables inventions : notre siècle, notre âge d'or a ramené au jour les arts libéraux qui étaient presque abolis, grammaire, poésie, rhétorique, peinture, architecture, musique et l'antique chant de la lyre d'Orphée. Et cela à Florence. » A ce propos, il est important de souligner que Ficin mentionne une classification moderne des arts libéraux aux dépens de l'ancien système des « sept arts », ce changement principalement en milieu florentin.

Pour Ficin, l'ambition des arts est d'atteindre au rang des arts libéraux, à savoir d'apparaître aussi strictement réglés, nécessaires et universels que les sciences nobles du quadrivium²¹⁵, et d'accéder à la connaissance fondamentale du monde. Quand Ficin veut montrer que l'activité artistique correspond au rôle de l'homme *deus in terris*, il prend comme exemples les artistes comme Verrocchio, Léonard, Giuliano de Sangallo, Michel-

²¹³ Florentia, dans *Operette Morali, poésie latine e volgari*, éd. Saviotti, Bari, 1929, p. 108. C'est un passage cité dans E. Garin, *Il Rinascimento italiano*, Milan, 1941, p. 370 et s. Voir A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, op. cit., p. 187.

²¹⁴ Lettre du 13 septembre 1492, Ep. XI, *Opera*, p. 244. Il s'agit aussi d'un passage cité par E. Garin, *Il Rinascimento italiano*, op. cit., p. 98. Voir A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, op. cit., p. 61.

²¹⁵ Le début du Moyen Age hérite de l'Antiquité tardive la classification des sept arts libéraux. La subdivision des sept arts en *Trivium* (grammaire, rhétorique, dialectique) et en *Quadrivium* (arithmétique, astronomie, géométrie, musique) semble avoir été accentuée à partir des temps carolingiens. Quand on passe du Moyen Age au premier humanisme, les traditions grammaticales et rhétoriques continuent d'être prolongées, mais un nom nouveau et plus ambitieux (*Studia humanitatis*) se substitue à l'ancien *Trivium*. Les *Studia humanitatis* excluent la logique mais ajoutent à la grammaire et à la rhétorique non seulement l'histoire, mais aussi la philosophie grecque et morale ; de surcroît, elles font de la poésie, autrefois un prologue de la grammaire et de la rhétorique, le membre le plus important de tout le groupe. Voir P. Rajna, « La dénomination Trivium et Quadrivium », *Studi Medievali*, N. S. 1 (1928), 4-36. Cité par P. O. Kristeller, *Le système moderne des arts*, op. cit., p. 26, et *infra*, p. 31-32.

Ange : en effet, en tant qu'ingénieur, décorateur et constructeur, « ils organisent et achèvent l'univers ; ils illustrent concrètement l'anthropologie métaphysique de Ficin et inversement, l'effort de leur génie se comprend mieux, sur le fond révélateur de la doctrine de l'Académie. »²¹⁶ Ainsi, il devient évident que les arts sous une forme humaniste et idéale font signe vers le mécanisme intellectuel et métaphysique de l'univers, ce qui peut s'exprimer essentiellement à travers des éléments esthétiques comme lumière et forme. En réalité, si l'essor des études scientifiques – dont les centres italiens restent depuis longtemps. Bologne et Padoue – comme la mathématique et la cosmographie se fait à Florence dès le second tiers du XV^e siècle²¹⁷, on voit également apparaître des liens étroits entre les arts plastiques, la philosophie, les sciences et la littérature.

Même si l'architecture du monde n'a pas encore changé, l'attitude de l'homme face à l'univers se fait plus hardie et plus confiante. Conformément à la pensée cosmologique de l'Antiquité, l'homme de la Renaissance affirme que l'univers, ordonné selon des règles — ce qui est la signification originelle du terme « cosmos » —, est une harmonieuse disposition. En effet, dans la seconde moitié du XV^e siècle, la réapparition du mouvement platonicien suscite singulièrement un tel intérêt pour la cosmologie métaphysique. L'humanisme de la Renaissance à Florence fait de Platon le maître de la métaphysique de l'harmonie de l'homme et du monde ; étymologiquement, signifiant « ce qui suit des questions de physique », la « métaphysique » a pour but de rechercher rationnellement la connaissance de l'être absolu, des causes de l'univers et des principes premiers de la connaissance (*Le petit Robert*). Il paraît que l'objet de la métaphysique coïncide avec l'idéalisme de Platon qui réside dans l'affirmation de l'existence de Idées immuables, visibles à la seule intelligence, et distinctes de ce que nos sens nous donnent à connaître de façon confuse et mouvante. Il est d'autant plus remarquable que, derrière une visée théologique, le platonisme suscite des discussions logiques et ontologiques essentielles.

Dans le *Timée* (53b-61c), si Platon suppose que le démiurge fabrique un univers qui est un être vivant doté d'un corps et d'une âme, il suppose aussi que cette divinité créatrice forme les quatre éléments qui sont à la base de l'univers grâce à la géométrie et aux rapports. Ce sont en fait des polyèdres réguliers et à partir de ces éléments fondamentaux, tous sont transmis au monde sensible : le tétraèdre qui génère le faux feu, l'octaèdre qui génère l'air, l'icosaèdre qui génère l'eau et le cube qui génère la terre. Platon pense qu'il est possible de

²¹⁶ A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, op. cit., p. 61.

²¹⁷ A Florence, on peut citer des figures représentatives comme Paolo del Pozzo Toscanelli (1397-1482), mathématicien et cosmographe, et Antonio Benivieni, le médecin. Voir Chastel, André, *Marsile Ficin et l'art*, op. cit., p. 13, et *infra*, p. 207-208. Cité par A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, op. cit., p. 187.

transformer les éléments les uns dans les autres. Avec la tradition platonicienne, la science de la structure, de l'origine et de l'évolution de l'univers répond peu à peu au caractère optique de la métaphysique et à la géométrie divine. Le succès du « mouvement » platonicien à Florence est incontestable, mais à partir de 1460-1470, on s'éloigne de plus en plus des préoccupations morales et littéraires de la première génération²¹⁸. Développé par Marsile Ficin, le néo-platonisme²¹⁹, vers la fin du siècle, réinterprète la philosophie de Platon dans le sens d'une théologie négative. Dans sa doctrine, l'univers n'est pas créé *ex-nihilo* comme l'Eglise le soutient, mais l'univers et l'homme sont tous les deux des émanations. C'est ainsi que les néoplatoniciens accroissent l'intérêt pour la métaphysique de l'harmonie de l'homme et du monde, lequel est empli de la présence divine et de l'*Anima Mundi*.

Ficin est, comme son père, médecin et astrologue au service des Médicis. Il veut autant que possible mener une vie comparable à celle de Platon auquel il s'identifie par l'esprit. Le Platonisme florentin se déploie autour de l'Académie de Careggi fondée par Cosme de Médicis (1389-1464) en 1459. Parmi les humanistes réunis ici, Ficin est l'esprit directeur, proposant sous l'égide de Platon, une réconciliation complète de toutes les philosophies et de toutes les religions sur la base de la seule doctrine du philosophe-théologien : Platon, entièrement convertible en apologétique chrétienne et identique au fond à la « lumière naturelle » par laquelle Dieu se révèle toujours aux sages, aux prophètes et aux poètes de l'humanité²²⁰. Bien que certaines discordances d'opinions sur l'enseignement souvent incertain et flottant soient soulevées par les humanistes tels Landino, le grammairien, Politien le poète et Pic de la Mirandole le métaphysicien, il est significatif de voir que Ficin répond du moins aux « idées maîtresses de l'époque, la notion de l'homme-centre du monde, celle d'un cosmos organique, la découverte de l'antiquité comme civilisation complète. » Ces points de vue visent justement à bouleverser l'économie du savoir et les traditions de la culture et mettent l'accent sur la valeur métaphysique du Beau, la dignité du poète et de l'artiste, la loi « musicale » de l'univers, la fonction mystérieuse de l'amour, l'intérêt des symboles, et jusqu'au sentiment du destin difficile de l'âme d'exception²²¹.

Lorsque l'on raisonne communément sur le fait que la vision moderne du monde est désacralisée et déspiritualisée, le monde ficinien paraît étrange en tant que peuplé d'âmes, de

²¹⁸ A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, op. cit., p. 2.

²¹⁹ Tandis qu'en Allemagne aux XIV^e et XV^e siècles, Maître Eckhart et Nicolas de Cues redonnent vie à la théologie négative néoplatonicienne, en Italie à la fin du XV^e siècle, Marsile Ficin traduit en latin, et commente en chrétien, les œuvres de Platon et Plotin. *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, publié sous la direction de Dominique Lecourt, Paris, P.U.F, 1999, p. 740-741.

²²⁰ Voir A. Chastel et R. Klein, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1995 (1963 sous le titre « L'AGE DE L'HUMANISME »), p. 26 ; A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, op. cit.

²²¹ A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, op. cit., p. 2-3.

démons et autres esprits lumineux. Dans la spéculation cosmologique, l'univers néo-platonicien est un « animal divin » vivifié et unifié par une force métaphysique « émanant de Dieu, pénétrant les cieux, descendant à travers les éléments et atteignant finalement son terme dans la matière »²²². Il est très impressionnant de constater au point de vue du laïc, que la vie de l'univers aussi bien que celle de l'homme, est contrôlée et dominée par un « circuit spirituel » continu (*circuitus* ou *circulus spiritualis*) qui conduit de Dieu au monde et du monde à Dieu. A l'égal des principes de la constitution du microcosme, l'homme, le macrocosme, l'univers est alors organisé par une hiérarchie de quatre hypostases ou « degrés », l'Esprit (*mens*), l'Ame (*anima*), la Nature (*natura*) et le corps (*corpus*), c'est-à-dire la « Matière exaltée par la Forme ». Selon cet ordre, l'univers et l'homme se situent dans les zones moyennes entre les plus hautes et les plus basses. Dieu occupant le point unique au centre de tout, l'Esprit et l'Ame sont hiérarchiquement disposés ; alors que l'Esprit est incorruptible et stable mais multiple, l'Ame est encore incorruptible mais instable²²³. Aux yeux des Platoniciens, l'Ame dans son rôle cosmologique pénètre et environne le monde sensible. Elle se mêle aux éléments terrestres et les vivifie comme trait d'union entre les êtres temporels et les êtres éternels.

Avant que l'univers ne devienne homogène et dépourvu de centre, la fin de la cosmologie de la Renaissance est de poursuivre comme celle de l'Antiquité et du Moyen Age la métaphysique platonicienne à travers la remontée vers l'Un. Le Dieu (l'Un-Bien)²²⁴ surpasse en effet l'intellect démiurgique du *Timée*, qui ordonne et anime le monde en le conformant au modèle des Formes intelligibles. De même que l'Intelligence et l'Intelligible procèdent de la richesse de l'Un, l'Ame du monde visible procède de la vie éternelle des Formes et de l'Intelligence. Depuis la matière, qui est multiplicité informe, en passant par l'Ame du monde, jusqu'à l'Intelligence et aux Formes qui l'organisent, le monde est comme suspendu à la puissance et à la bonté de l'Un²²⁵. En conformité avec la doctrine platonicienne et néo-platonicienne, Ficin affirme que ce que l'on appelle ciel et quintessence, n'est autre

²²² E. Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, op. cit., p. 186.

²²³ *Ibid.*, p. 187. Mue par un mouvement auto-induit, elle est un lieu de causes pures plutôt que de formes pures et, en termes anthropologiques, elle est dichotomique. L'âme humaine est répartie en deux ; la « première » âme ou « supérieure », c'est-à-dire la raison ; et la « seconde » âme ou « inférieure », c'est-à-dire les perceptions internes et externes (à savoir, l'imagination et cinq sens) aussi bien que les facultés de procréation, de nutrition et de croissance. L'homme partage donc son « esprit » avec l'Esprit divin et son « âme inférieure » avec les animaux.

²²⁴ Quand Dieu s'identifie avec le Beau et le Bien, l'identification de Dieu avec le Bien nous semble intéressante, car elle implique, si on suit le texte de Platon, une antériorité causale et ontologique de Dieu par rapport aux Idées, à l'être véritable. (*RéP.* VI 509b) Sur cette question, voir O'Meara, Dominic J., *Structures hiérarchiques dans la pensée de Plotin. Etude historique et interprétative*, Leiden, E. J. Brill, 1975, p. 27 sqq.

²²⁵ *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, op. cit., p. 740-741.

chose que l'Esprit du monde (*Spiritus Mundi*) qui occupe le degré le plus proche de la matière reliant le monde intelligible et le monde sensible. En effet, engendré, avec les étoiles, par l'Ame du monde, il donne naissance aux quatre éléments²²⁶.

Ainsi, dans le commentaire du *Timée*²²⁷, si Ficin voit au niveau de l'Ame que se croisent et s'articulent la structure intelligible des choses et la pulsation vitale qui les relie en un même organisme, il développe également des théories empreintes de pythagorisme, tout en expliquant comment les figures géométriques et les nombres règlent l'explication du monde. Par ailleurs, il élabore une conception de l'univers qui participe de la qualité artistique en célébrant, dans la lignée de traditions antiques et patriotiques, la perfection du monde et sa dignité absolue. En effet, bien que de nature purement métaphysique, le néo-platonisme de la Renaissance est assez éclectique ; c'est par le biais des travaux réalisés ces dernières années sur Ficin et ses sources que l'on peut déduire d'une partie que le fond du mouvement est de nature hermétique, et repose sur une vision du cosmos comme un réseau de forces magiques avec lesquelles l'homme peut opérer²²⁸. En fait, en rassemblant non seulement les textes de Platon, mais aussi ceux de ses continuateurs en un système cohérent, Ficin s'efforce d'unir « l'ensemble de l'héritage culturel de l'époque, à Virgile et Cicéron comme à saint Augustin et Dante, à la mythologie classique comme à la physique, à l'astrologie et à la médecine²²⁹. »

A Florence où les Médicis règnent entourés des humanistes, — érudits, peintres, poètes qui pensent en néo-platoniciens —, chaque point de vue est successivement exprimé dans des écrits extrêmement variés : traités, statuts, gloses, commentaires, poèmes, mémoires, discours, traductions, nouvelles éditions de textes anciens et d'ouvrages historiques²³⁰. Ce qui compte dans la doctrine néo-platonicienne, c'est, comme le montre Panofsky, la « décompartmentation » des systèmes intellectuels comme celle entre la philosophie et la théologie. Rappelons à juste titre que cette idée peut s'élargir sur le domaine des arts plastiques dans le sens où certaines curiosités intellectuelles autour du milieu artistique florentin brisent les frontières de l'art et de la science ; cette constatation se fait, par exemple,

²²⁶ P. O. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York, 1943, p. 377. « La limitation des hypostases à quatre et leur définition comme Esprit, Ame, Nature et corps est reprise littéralement de Plotin et se trouve dans un passage du livre de Ficin qui eut le plus de succès et d'influence, son Commentaire sur le *Banquet* de Platon, que l'on appelle *De amore* et qui fut achevé en 1469. Voir E. Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, op. cit., p. 187 et 210.

²²⁷ Voir *Comm. in Timaeum*, chap. 26 et 27. *Opera*, II, p. 1447. Cité par A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, op. cit., p. 211.

²²⁸ Yates, Frances A., *Science et tradition hermétique*, trad. fr. Boris Donné, Paris, Allia, 2009, p. 8.

²²⁹ E. Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. fr. Claude Herbet et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967 (Oxford University Press, 1939), p. 204.

²³⁰ B. Kempers, *Peintres et mécènes de la Renaissance italienne*, op. cit., p. 309.

par la naissance de la « *prospettiva pingendi* », exploitée par Brunelleschi en particulier, qui va de pair avec le développement technique des notions d'optique²³¹. Ainsi apparaît l'influence de la philosophie néo-platonicienne sur les artistes florentins. On a déjà vu tout au début de l'introduction à propos de l'*Ecole d'Athènes* [Fig. 1] (1509) de Raphaël que, sous le ciel suggérant l'ouverture vers l'infini, l'éloge des philosophes antiques sert de point de départ et de justification à leurs préoccupations sur l'ordre du monde. De la réception néo-platonicienne avérée dans la manifestation picturale de trois maîtres toscans comme Léonard, Michel Ange et Raphaël, on peut induire que la peinture dépasse, au cours du XVI^e siècle, le contenu explicite de la pensée humaniste²³².

De surcroît, Chastel considère le platonisme de Careggi non seulement comme une école de pensée, mais aussi comme une source fondamentale de la civilisation par son influence directe sur la constitution de l'art humaniste²³³. Il est inéluctable que poésie et musique sont au cœur du néo-platonisme ; l'une nourrit l'hymnique orphique pratiqué par Ficin et l'autre qui contribue à expliquer l'harmonie des sphères célestes et l'influence des astres sur l'homme. Si Platon rejette l'art à l'extérieur de la pensée philosophique en raison de la pratique empirique et de la faiblesse ontologique de sa *mimésis*, c'est grâce à Ficin que le néo-platonisme marque l'élévation de l'art au rang de la question métaphysique²³⁴. Faisant référence à l'espérance nourrie de Ficin, un certain nombre d'artistes entendent « par l'ordre admirable du monde la structure du ciel et la hiérarchie des êtres, le réseau intelligible du réel, le déploiement des formes et des espèces [...] »²³⁵ » Dans ce terme cosmologique, la force suggestive des images est conforme aux conceptions « esthétiques » de l'univers, « considéré historiquement et logiquement comme la première œuvre d'art et le prototype de toutes »²³⁶. » Aussi, l'espace pictural devient-il, pour les artistes, un lieu ontologique qui répond à l'univers

²³¹ A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, op. cit., p. 6.

²³² « Les motifs « à l'antique » que le néo-platonisme favorise, et les allégories plus ou moins compliquées qu'il inspire, ne coïncident pas avec la préparation d'un goût classique ; et pourtant, le mouvement néo-platonicien élabore des idées de la nature, de l'histoire, de l'âme, qui ont compté pour Léonard, Michel Ange, Raphaël ; il a mûri l'idée d'une « intelligibilité » des formes supérieures à l'ordre rationnel proprement dit, sans laquelle ne pouvait se définir un ordre esthétique accompli. » *Ibid.*, p. 8.

²³³ « On ne comprendrait rien au génie de Vinci ou de Michel-Ange si on ne les rapportait pas à l'inspiration ficinienne [...]. Assumant leurs responsabilités, quelques maîtres – qui vont être les autorités du Cinquecento – assimilent, revivent et expriment pour leur compte les exigences spirituelles mûries par la réflexion des platoniciens. Leur expérience donne aux “cadres” humanistes une valeur convaincante, les mêle intimement aux réalités de l'art et dégage ainsi la “problématique” de l'avenir. C'est dans leur préoccupation que se conclut l'évolution du XV^e siècle et c'est à travers leur exemple que les notions du platonisme se sont définitivement inscrites dans la théorie de l'art. » (Chastel, André, *Art et Humanisme à Florence*, op. cit., p. 6.) Cité par Pierre Caye, « Alberti et Ficin : la question métaphysique de l'art », in *Marsile Ficin. Les Platonismes à la Renaissance*, sous la direction de Magnard, Pierre, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2001, p. 126.

²³⁴ *Marsile Ficin. Les Platonismes à la Renaissance*, op. cit., p. 127.

²³⁵ A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, op. cit., p. 57.

²³⁶ *Ibid.*, p. 57.

métaphysique, sur lequel ils localisent foncièrement le monde intelligible et le monde sensible, si bien que ces deux mondes apparaissent comme le miroir l'un de l'autre. Il s'ensuit que de la « réunion » créative de l'esprit humain et l'Esprit divin « en un seul » procède le propre de l'espace qui répond à la totalité naturelle.

Dante et la culture florentine : du lieu des morts au lieu de la création divine

« La gloire de Dante s'est définitivement fixé au Quattrocento sous l'impulsion du milieu néo-platonicien et dans les circonstances qui intéressent l'histoire de l'art. Dans la première moitié du siècle, les humanistes hésitaient encore. On reprochait au poète une connaissance imparfaite de l'Antiquité, son attachement à la scolastique barbare, son fanatisme gibelin [...]»²³⁷ » Mais avec le développement de l'humanisme, on constate, chez les érudits laïques et religieux contemporains, que les objections tombent une à une. Au milieu de Careggi, Dante est le principal véhicule des idées maîtresses du néo-platonisme. En 1468, Ficcin publie une traduction toscane du *De Monarchia* de Dante. Dans la courte préface dédiée à Bernardo del Nero et Antonio Manetti, l'éloge de Dante et celui de Florence sont remarquablement présents comme cela apparaît dans un bref extrait de la préface, (citée en entier par A. Chastel dans son ouvrage)²³⁸ :

« Dante Alighieri qui eut le ciel pour patrie et Florence pour demeure, qui était de la race des anges, philosophe et poète pour profession, bien qu'il ne parlât pas le grec comme le père sacré des philosophes, Platon, interprète de la vérité, s'exprime pourtant si bien dans son esprit qu'il garnit ses ouvrages de nombreuses pensées platoniciennes, et donne ainsi à la cité de Florence une si haute illustration que l'on peut aussi bien dire que Florence est de Dante ou Dante de Florence [...] » Cette grande estime pour Dante et son union éternelle avec Florence sont encore évoquées à la fin de la longue préface de Cristoforo Landino (1424-1498) dans la *Commedia*²³⁹ ; on y trouve une lettre de Ficcin : *Au terme d'un long deuil,*

²³⁷ A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence, op. cit.*, p. 106.

²³⁸ Préface reproduite dans le *Supplementum ficiniaum* (publié par P. O. KRISTELLER), 2 vol., Florence, 1937, t. II, p. 184 et 185. Sur les circonstances de la traduction, A. Della TORRE, La prima ambasceria di Bernardo Bembo a Firenze, dans *Giornale storico della letteratura italiana*, XXXV, (1990), p. 576. Cité par A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence, op. cit.*, p. 107-108.

²³⁹ En 30 août 1481, la première édition florentine de la *Divine Comédie* sort des presses de Niccolo Della Magna. Elle est accompagnée d'un commentaire de Landino, précédé d'une lettre enthousiaste de Marsile Ficcin et d'un « Proemium » célèbre adressé à l'illustrissime et excellentissime République florentine, où Landino expose son but, qui est de chercher « les sens occultes, mais tout à fait divins de la *Comédie* de Dante Alighieri ». Voir Batard, Yvonne, *Les dessins de Sandro Botticelli pour la Divine Comédie, op. cit.*, p. 5. Sur ce

*Florence a enfin la joie de retrouver, après presque deux siècles, son Dante Alighieri ressuscité et rendu à sa patrie : elle le couronne et lui fait fête*²⁴⁰.

Ainsi, l'image de Dante en poète platonicien s'impose véritablement à la fin du Quattrocento. Le portrait de Dante représenté par plusieurs artistes florentins²⁴¹ témoigne justement la valeur de Dante dans sa ville natale. Par exemple, le *Portrait allégorique de Dante* [Fig. 32] (v. 1530) de Bronzino (Florence 1503-1572), rappelle la mission civile, religieuse et littéraire du poème. Il est représenté la tête couronnée de laurier, le regard dirigé vers la montagne du Purgatoire sous forme de corniches, derrière lesquelles le ciel illuminé par le soleil suggère le Paradis comme le « réceptacle de la lumière ». Sur le côté gauche, juste au-dessus de l'Enfer, se trouve la ville de Florence, reconnaissable à son Dôme. Dante la protège de sa main droite, bien qu'il s'attache, semble-t-il, au monde de l'au-delà. Ce tableau montre implicitement le voyage spirituel de Dante depuis l'Enfer tout en bas jusqu'au ciel le plus élevé. Comme le note Whittaker, « Dante rend toute chose en termes d'extension sans jamais parvenir, comme les néo-platoniciens (d'Alexandrie), à l'appréhension directe de la pure réalité, immatérielle »²⁴². Le monde exploré par le poète n'est pas un pur produit de son imagination, il le crée avec la sensibilité, mais il utilise des lieux déjà connus dans sa vision théocentrique pour réconcilier Dieu et le cosmos. En réponse à cela, il apparaît que le peintre maniériste transmet, à travers l'alternance des formes concrètes et abstraites, l'atmosphère purement métaphysique de celui-ci.

Au XII^e siècle, en Occident, on commence à distinguer dans le lieu symbolique des morts, d'une part l'enfer proprement dit, le lieu de damnation, et d'autre part un lieu de purification, le purgatoire²⁴³. Tout autant qu'au Moyen Age, on se préoccupe à la Renaissance

sujet, on renvoie également à A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence, op. cit.*, chap. III. *Dante, l'Académie platonicienne et les artistes*, p. 106-128.

²⁴⁰ *Commedia di Dante Alighieri con l'esposizion di Christoforo Landino*, Venise, 1529, proemio, p. 9 (texte latin et traduction italienne). La lettre de Ficcin est reprise (texte latin), *Opera*, p. 840, à la fin du VI^e livre de l'*Epistolario*. Les deux textes écrivent « jam redivino » qu'il faut corriger en « redivivo ». Cité par A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence, op. cit.*, p. 108.

²⁴¹ Parmi lesquels, on peut citer Giotto dans la chapelle Sainte-Madeleine du Bargello, Nardo di Cione dans le *Jugement dernier* de la chapelle Strozzi à Sainte-Marie-Nouvelle (v. 1350-1355) et Domenico Michelino au mur de Sainte-Marie-de-la-Fleur (1465). Voir A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence, op. cit.*, p. 111-112 ; « Le tableau de Michelino était exposé aux yeux de tous au Dôme de Florence et fut, en outre, reproduit assez tôt par la gravure. » Hild, A. M., *Early italian engraving, a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*. I^{ère} partie, 4 volume, Londres, 1937, I, 61. Reproduit également par Rudolph Altrocchi dans « Michelino's Dante », *Speculum : A Journal of Mediaeval Studies* VI, I, 1931, p. 15-59, planche III. Cité dans Dante, Alighieri, *La Divine Comédie. Illustrations Sandro Botticelli*, préface, traduction et notes à *La Divine Comédie* Jacqueline Risset, Présentation, postface et commentaires des dessins de Botticelli Peter Dreyer, traduction des textes de Peter Dreyer, Arnaud Dupin de Beyssat, Paris, Diane de Selliers, 2008 (1^{ère} éd., 1996), p. 474.

²⁴² Th. Whittaker, *The neoplatonists*, 2^e éd., Cambridge, 1918. Cité par A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence, op. cit.*, p.110.

²⁴³ J.-Y. Lacoste, *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 962-963.

de son âme dans l'au-delà. Or, la mise en relation d'un récit littéraire ou sacré et d'un espace pictural dans leurs pratiques est foncièrement une opération complexe qui interroge la réalité d'un lieu et la vérité d'un texte. En réalité, concernant l'architecture de la *Divine Comédie*, elle est au fondement de nouvelles possibilités spéculatives des humanistes renaissants. Le commentaire « néo-platonicien » de Landino notamment permet de faire connaître Dante des artistes renaissants, dont Léonard, Michel Ange et Raphaël, et de le faire étudier par les humanistes et les poètes²⁴⁴. Ces artistes le reconnaissent comme leur maître. Du point de vue esthétique, l'univers entièrement spiritualisé se figure en « formes représentables » par le biais de l'articulation du visible et de l'invisible²⁴⁵. La *Divine Comédie* n'est pas seulement un poème de l'âme, mais elle contient, selon Landino, une somme scientifique. L'expérience ascendante de Dante révèle la portée prophétique et mystique sur la structure cosmique. Si Dante exprime « cosmologiquement » le cœur de tous les Européens, il localise le cosmos d'une manière assez concrète en faisant référence à la théologie profonde et à la cosmologie « abstruse ». En bref, Dante est tenu pour le poète universel – somme de savoir théologique, visionnaire et visuel.

Dans le monde idéal des Florentins du Quattrocento, avec Dante, la *Divine Comédie*, Brunelleschi, la Coupole et Ficin, la philosophie poétique, sont considérés, selon l'historien d'art amérindien George Kubler, comme des « objets premiers ». « Si Dante et Brunelleschi sont tous deux intermédiaires entre le monde gothique et le monde classique, Ficin est un subtil créateur de tendances et un très habile traducteur²⁴⁶. » D'après Vasari²⁴⁷, la cosmographie dantesque fournit à Filippo Brunelleschi (1377-1446) un cadre pour la mesure de l'espace. En effet, « le lieu, la forme et les dimensions » de l'Enfer préoccupent au Quattrocento les commentateurs de Dante²⁴⁸. Il est vrai que la structure de la célèbre Coupole

²⁴⁴ Le commentaire de Landino sera encore « à peu près le seul à être lu pendant les premières décades du XVI^e siècle. » Michele BARBI, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Firenze, 1890, p. 150 ; voir aussi P.L.RAMBALDI, « Dante e Giotto nella letteratura artistica sino al Vasari », dans *Revista d'Arte*, XIX (1937), p. 286 et s. Cité par A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, op. cit., p. 108.

²⁴⁵ A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, op. cit., p. 109.

²⁴⁶ S. Toussaint, *De l'enfer à la coupole : Dante, Brunelleschi et Ficin : à propos des "codici Caetani di Dante"*, préambule d'Eugenio Garin, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 1997, p. 114.

²⁴⁷ Brunelleschi « s'appliqua beaucoup à l'étude de Dante, et pénétra particulièrement les sites et les proportions ; il le prenait souvent en exemple dans ses raisonnements. » Vasari, éd. Milanese, II, p. 353. Cité dans A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, op. cit., p. 121.

²⁴⁸ A l'instar de Vasari, les études de Brunelleschi sont continuées par son ami Antonio Manetti (1423-1496), mathématicien et architecte, ami de Ficin, de Landino, de Paolo Uccello, de Botticelli, et fervent de Dante : la Bibliothèque nationale de Florence possède un manuscrit de la *Comédie*, écrit de sa main en 1462, illustré de notes historiques et littéraires, de dissertations cosmographiques et de figures d'astronomie. Ses travaux sont utilisés par Landino dans son Commentaire de 1481. Mais Manetti les poursuit quinze ans encore et c'est son ami Girolamo Benivieni qui, en 1506, les recueillit et les publie : *Dialogi circa al sito, forme e misura dell'« Inferno »*. Voir Y. Batard, *Les dessins de Sandro Botticelli pour la Divine Comédie*, op. cit., p.13.

de la cathédrale Santa Maria del Fiore à Florence [Fig. 34] (1423) ressemble davantage à celle de l'Enfer dantesque renversée et ascendante vers le Paradis [Fig. 33]²⁴⁹. D'ailleurs, la thèse de Ser Piero sur le *Cammino di Dante* produit les arguments suivants ; « l'auteur [Dante] imagine [...] qu'au milieu ou au centre de cet Enfer se trouve le point où pèse tout l'univers, vers lequel tirent, convergent, ou je dirai, sont poussés tous les corps lourds et pesants du monde²⁵⁰. » Cette même force est supposée dans la statique de la coupole et dans l'augmentation de ses voûtes. Ce qui signifie aussi qu'en remontant le modèle géométrique de la coupole à la « matrice » poétique de l'Enfer, Brunelleschi saisit les lois astronomiques et les rythmes du monde. L'architecture tient une position importante dans la cosmologie néoplatonicienne avec ses constructions graduelles de l'univers en ascendant les degrés de réalité de matériel à l'esprit.

La permanente subdivision des lieux et l'incessant parcours ascensionnel au Paradis

L'implication d'un sens ascensionnel et la disposition métaphorique de l'univers chez Dante font partagées par le peintre florentin, Botticelli²⁵¹. Ce dernier consacre dix ans de sa vie à préparer l'illustration de la *Divine Comédie*²⁵². Selon Parronchi, « les dessins de Botticelli ne sont pas de simples illustrations ; ils sont le modèle élaboré par l'artiste du projet pictural qu'il avait pensé, ou qu'on lui avait demandé de proposer pour l'intérieur de la tribune de Santa Maria del Fiore²⁵³ ». En effet, par rapport à ce que l'on sait des goûts littéraires de certains artistes de la Renaissance qui laissent un héritage littéraire significatif

²⁴⁹ Cf. *Ordonnance de l'univers dans la Divine Comédie*, J. : Jérusalem ; E. : L'Enfer ; D. : Le Diable ; P. : Le Purgatoire ; C.C. : Le chemin caché ; J.E. : Le jardin d'Eden : La Terre est au centre de l'univers dantesque. Le gouffre de l'enfer est à l'intérieur et le mont du purgatoire à sa surface. Autour de la Terre, s'étagent les différents ciels du Cosmos. Le dixième ciel, l'Empyrée ouvre vers le domaine de Dieu qui règne en son centre. Autour de lui siègent les puissances qui animent et régissent hiérarchiquement l'univers. Au cœur du Paradis, dans l'intimité de l'amour divin, il y a un lieu circulaire resplendissant, semblable à une immense fleur mystique, la Rose Blanche, ou Rose Céleste éternelle, le séjour béni des Élus.

²⁵⁰ « *Che nel mezzo o ver centro di questo inferno sia quel puncto ponderoso di tucto l'universo, a che tragono, pontano o voglia dire sono sospinte tucte le cose grave e ponderoso del mondo* », G. Bruschi, *Ser Piero Bonaccorci e il suo « Cammino di Dante »*, in « Il Propugnatore », IV (1891), p. 311. Cité par S. Toussaint, *De l'enfer à la coupole*, op. cit., p. 68.

²⁵¹ Un seul auteur du XVI^e siècle fait allusion à un ensemble d'illustrations de Dante exécuté par Botticelli. C'est l'Anonimo Magliabecchiano, qui écrit : « Il a peint et historié un Dante sur parchemin pour Lorenzo di Pierfrancesco Medicis, que l'on tenait pour une chose merveilleuse ». Cité par R. Lightbown. *Botticelli*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1990, p. 282.

²⁵² Botticelli dessine un grand nombre d'illustrations qui sont gravées d'après les originaux, dont quelques-uns sont encore conservés dans les collections du Vatican. D'autres, conservés jadis au Cabinet des Estampes de Berlin, ont disparu depuis la guerre. Voir *L'Europe humaniste*, (cat. exp. Bruxelles, du déc. 1954 au 28 fév. 1955), op. cit., p. 132-133.

(Alberti, Ghiberti, Léonard, Michel-Ange, Dürer), on n'en sait guère chez Botticelli. Mais, selon la culture intellectuelle du début de la Renaissance où l'artiste mène conjointement travail artisanal et engagement intellectuel²⁵⁴, nos précédents témoins affirment que Botticelli a un intérêt sérieux et permanent pour Dante, ce qui est amplement confirmé par ses œuvres survivantes comme le *Printemps*²⁵⁵. De ce fait, il devient possible de reconstituer la culture littéraire et intellectuelle de l'artiste, comme lecteur, exégète et dessinateur particulièrement attaché à la *Divine Comédie*.

Depuis l'*Enfer* jusqu'au *Paradis*, il est très frappant de constater que Botticelli élabore la configuration des espaces et leur aspect singulier en fonction de la variété des lieux. Ces derniers concernent la figuration symbolique de l'édifice d'idées, c'est-à-dire à celle de différents étages spatiaux d'un univers spiritualisé. A ce propos, Frances A. Yates postule dans *L'art de la mémoire*²⁵⁶ que Dante est inspiré par l'art de mémoire (*ars memoriae*), sorte de mémoire artificielle, utilisée dans la scolastique pour la mémorisation de l'Univers et des routes du Ciel et de l'Enfer. Ainsi ce poème, qui se fonde sur l'ordonnance de lieux dans l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, et constitue un ordre cosmique de lieux dans lequel les sphères de l'Enfer sont les sphères du Paradis inversées, commence à apparaître comme une somme de comparaisons et d'exemples, disposés en ordre et distribués sur fond d'univers²⁵⁷.

La carte de l'Enfer [Fig. 35] (v. 1480) montre, comme le premier dessin, une vue d'ensemble de l'Enfer. Celui-ci se présente comme un gigantesque cône, ou entonnoir, entièrement compris dans l'hémisphère boréal et dont la pointe se situe au centre de la Terre. Selon A. Venturi, la structure de l'Enfer « atteste la puissance synthétique de l'artiste. Quand l'œil se pose sur les cercles de ce grand entonnoir à gradins, il est facile de voir comment Botticelli rassemble en un étroit espace les idées dominantes du poème²⁵⁸. D'un point de vue formel, comme Brunelleschi en architecture, ce premier dessin de l'*Enfer* est en contrepoint au dernier dessin du *Paradis* (chant XXXII) qui illustre l'*Empyrée* [Fig. 12]. En général, dans l'*Enfer*, l'imagerie se déploie d'une manière spectaculaire avec des détails palpables et

²⁵³ Parraonchi, Alessandro, *Botticelli, fra Dante e Petrarca*, Florence, Nardini, 1985, p. 7 ; et *Le illustrazioni di Botticelli per la « Commedia » et il progetto di un 'Pantheon' fiorentino*, in AAVV, *Botticelli e Dante*, édité par C. Gizzi, Milan, Electa, 1990. Cité dans Dante, Alighieri, *La Divine Comédie. Illustrations Sandro Botticelli*, *op. cit.*, p. 12.

²⁵⁴ F. Ames-Lewis, *The intellectual life of the early Renaissance artist*, New Haven, 2000. Cité dans Marmor, Max C., « From Purgatory to the Primavera : Some Observations on Botticelli et Dante », *Artibus et Historiae*, vol. 24, n° 48, 2003, p. 199-200.

²⁵⁵ Voir Marmor, Max C., « From Purgatory to the Primavera : Some Observations on Botticelli et Dante », *Artibus et Historiae*, *art. cit.*, p. 199-212.

²⁵⁶ Yates, Frances A., *L'art de la mémoire*, trad. fr. Daniel Arasse, Paris, 1975 (1966).

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁵⁸ ADOLFO VENTURI, *Botticelli interprete di Dante*, p. 17. Batard, Yvonne, *op. cit.*, p. 13.

pittoresque, mais il n'en reste pas moins qu'elle dépend davantage de la description du texte original. En revanche, dans le *Paradis*, de même que les choses sont réellement invisibles, les circonstances de la montée sont suggérées plutôt que représentées. A l'exception de quelques chants, ce qui reste, ce ne sont que les seules figures de Dante et de Béatrice. Dante monte les sphères une à une, en compagnie de Béatrice. Voici les chants du *Paradis* qui accentuent l'acte de leur ascension.

Dans le premier chant du *Paradis*, *La montée aux cieux*, [Fig. 36] (v. 1480), on voit que la vitesse du vol emporte ces deux voyageurs vers les hauteurs spirituelles. Ils sont encore à la frontière de la terre et du ciel, lequel est évoqué par un simple arc, puis Botticelli commence à dépeindre par la suite le lent parcours des royaumes de l'au-delà en conférant à la terre le rôle d'un « tremplin puissant ». Avec cet élan, le passage entre les sept premiers cieux et les cieux supérieurs se fait par l'échelle d'or²⁵⁹ : « Et je vis, dans le cristal de Saturne, une échelle dont la couleur était celle de l'or en plein soleil : elle se dresse si haut que ma vue ne pouvait la suivre. Et, par ses échelons, je vis descendre tant d'âmes lumineuses que je pensai que toutes les étoiles du ciel s'étaient réunies là » (*Paradis*, XXI, 15-20). Néanmoins, la véritable ascension de Dante, accompagné de Béatrice se manifeste au chant XXII. *Saturne* [Fig. 37] (v. 1480) ; se réfugiant dans les bras de Béatrice, comme l'enfant recourt à sa mère (*Paradis*, XXII, 1-3), Dante gravit l'échelle de Jacob.

Après avoir visité la sphère de Saturne, Dante atteint la huitième sphère, celle des étoiles fixes, dans le signe des Gémeaux sous lequel il est né. De cette hauteur considérable, il a une vision globale des sept sphères et de la Terre qui lui apparaît dans toute sa petitesse : « Des yeux alors je me retournai vers toutes les sept sphères, et je vis ce globe tel que je souris de son aspect misérable²⁶⁰. » (*Paradis*, XXII, 133-135). Sur le dessin du chant XXVI, *Au huitième ciel : celui des étoiles fixes* [Fig. 38] (v. 1480), la figure du cercle²⁶¹ qui enclot habituellement les deux voyageurs dans un espace abstrait devient d'un seul trait une simple courbe convexe qui indique un point d'appui pour eux. Ici, il est remarquable de voir neuf cercles de flammes des âmes mouvantes qui tournent autour de la face de Dieu. Etant donné qu'au Paradis, les âmes ne sont plus des ombres, mais des lumières, il semble que le motif des flammes fait allusion à l'Âme du Monde (*anima mundi*) qui irradie, en tant que source de

²⁵⁹ C'est l'échelle que, selon la Genèse, Jacob vit en songe. Son sommet atteignait le Ciel, et des anges y montaient et en descendaient.

²⁶⁰ Dante, *La Divine Comédie*, *Paradis*, XXII, 133-135, trad. A. Masseron, Albin Michel. Cité par Bertola, Francesco, *Imago Mundi. La représentation de l'univers à travers les siècles*, op. cit., p. 76.

²⁶¹ Pour le *Paradis*, Botticelli dessine ou fait dessiner par avance les cercles représentant les cercles représentant les sphères des planètes ; ce travail ayant été exécuté par erreur jusqu'au chant XXVII, au lieu de s'arrêter au chant XXII, il est obligé de gratter les cercles déjà repris à la plume entre ces deux chants. Voir Dante, Alighieri, *La Divine Comédie. Illustrations Sandro Botticelli*, op. cit., p. 35.

lumière, du centre à la périphérie. A partir de l'espace immatériel et mouvant se diffuse ainsi la lumière incommensurable du divin qui s'exprime par les rayons et les roues concentriques des sphères.

Selon Yvonne Batard, l'influence du néo-platonisme se manifeste chez Botticelli. Elle est d'autant plus plausible que Landino explique le triomphe de la *Divine comédie* par sa fin extatique, aboutissement d'une longue quête de l'âme²⁶². « Le cosmos auquel Dante voulut accéder en tant qu'humain fut lieu de la lumière. Dieu étant lumière, la création s'étage en une hiérarchie ascendante, allant des ténèbres à l'éclat de l'Empyrée²⁶³ » : en Enfer, la lumière est à peine perceptible dans le lointain comme un rêve de rachat et d'espoir. Au Purgatoire, le pardon et le rachat sont possibles, mais les métaphores de la privation de lumière se poursuivent cependant. Enfin, dès le premier chant du Paradis, la lumière éclatante qui émane de Dieu se communique de l'ordre supérieur jusqu'à l'ordre inférieur, puis de celui-ci aux hommes. Effectivement, le poète est, lui-même, transformé en un être transparent ; la lumière autorise en définitive un approfondissement spirituel, secondant la contemplation des réalités supérieures. Dante acquiert donc en partie le pouvoir des esprits et âmes animant les cieux qu'il a gravis²⁶⁴. En somme, le cosmos de la *Divine comédie* est hiérarchisé et se compose de Dieu, des cieux et de l'homme²⁶⁵. C'est l'action du principe divin qui contient des étapes dans la formation de l'univers. Alors que le monde céleste est une harmonie, le monde sublunaire est désordre, changement, mort. En participant, en tant que microcosme, à ces mondes, Dante passe de l'imperfection corporelle à la perfection spirituelle.

Par ailleurs, Dante s'efforce de chercher la signification théologique des sept cieux coiffés de ceux de la Sainte Trinité²⁶⁶. Pour le rattachement quasi astrologique des hiérarchies aux sphères, la source de Ficin est Dante, lequel dans le *Convivio*²⁶⁷, surtout dans le *Paradiso*, place les âmes des bienheureux dans la sphère des sept planètes, animées d'un mouvement propre, les apôtres et l'Eglise triomphante dans la huitième sphère, et range les neuf hiérarchies angéliques dans la neuvième sphère. Enfin auprès de celle-ci, se situe la Trinité

²⁶² Y. Batard, *op. cit.*, p. 113.

²⁶³ *Épître*, XII, 69-72, p. 804-805 ; *Paradis*, XIII, 49-66 ; XXVIII, 16-21. E.C. Witke : « The River of light in the Anticlaudianus and the Divina Commedia », *Comparative Literature*, XI, 1959, 2, p. 144-156. Cité par J. Dauphiné, *Le cosmos de Dante*, *op. cit.*, p. 35.

²⁶⁴ J. Dauphiné, *Le cosmos de Dante*, *op. cit.*, p. 111-113.

²⁶⁵ Comme le souligne J. Dauphiné, « il est manifeste que dans son organisation, le cosmos de Dante n'est en rien original. Tout y est conforme à la vision des hommes de son temps. Seule la part religieuse et l'ascension au Paradis, dans leur incomparable beauté, présentent une indéniable nouveauté, sinon dans l'esprit, du moins dans la forme et le traitement de la matière cosmologique. » *Ibid.*, p. 43.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 40.

²⁶⁷ Dante, *Convivio*, Lib. II, cap.6. Cité dans Yates, Frances A., *Science et tradition hermétique*, *op. cit.*, p. 149.

dans l'Empyrée. C'est ainsi qu'au-dessus des cieux, Dante définit l'Empyrée²⁶⁸ comme une « rose blanche » (*Paradis*, XXXI, 1), qui acquiert les caractéristiques d'un ciel très lumineux en tant que source d'une lumière éblouissante : « édifice souverain du monde, dans lequel le monde entier est enfermé, et au-delà duquel il n'est plus rien. », écrit Dante dans le *Convivio*²⁶⁹. Il reste cependant prudent d'affirmer que Botticelli reçoit exclusivement du néo-platonisme contemporain toutes les formes qui expliquent le propre du *Paradis* : « mais si l'influence platonicienne était presque seule à s'exercer et à expliquer le changement d'interprétation du *Paradis*, elle imposerait sans doute aux dessins d'autres caractères²⁷⁰. »

De fait, il importe de considérer, sur le plan visuel, les conditions de la liberté expressive de l'artiste²⁷¹ avec le rendu qui est fondé sur la ligne fluide et mobile. A cet égard, Argan trouve que « la subtilité de la ligne suggère quelque chose d'incorporel ; sa flexibilité rend compte des mouvements de pensée qui agitent les formes aériennes²⁷². » Lionello Venturi, pour sa part, écrit : « Botticelli est un des plus grands poètes de la ligne... Il rêve des arabesques imaginaires, de rythmes lents et continus de danse, des lignes pleines de grâce ; et il sait les réaliser en fonction du relief et du mouvement. Et la ligne ne perd rien de sa valeur contemplative, de sa délicatesse de fable, bien qu'elle se fonde sur la vision naturelle. C'est pourquoi la vision naturelle devient la forme de son rêve²⁷³. » Bien sûr, la vision du Paradis requiert une certaine exigence imaginaire, et la cosmographie de Botticelli se situe à l'échelle abstraite. Mais c'est par l'intermédiaire de la ligne qu'il visualise l'infini et transforme le page en monde métaphysique.

²⁶⁸ Dans la pensée médiévale, l'empyrée, du grec *empyrios*, « en feu, enflammé », se définit comme un espace infini et immobile au-dessus des cieux, le plus proche de Dieu, enflammé de sa lumière et où les anges et les bienheureux jouissent de sa présence. L'idée de ce ciel ultime unit les conceptions d'Aristote et de Ptolémée avec la doctrine chrétienne. Voir Rosa, Giorgi, *Anges et démons*, trad. fr. Dominique Féral, Paris, Hazan, 2004 (1^{ère} éd., 2003), p. 63.

²⁶⁹ Dante, *La Divine Comédie*, trad. par Jacqueline Risset, *Paradis*, *op. cit.*, p. 6.

²⁷⁰ Voir sur cette question Y. Batard, *op. cit.*, p. 113.

²⁷¹ Bien que le caractère poétique des images et du style évoque la riche tradition pastorale de la littérature occidentale, Botticelli n'est pas un artiste techniquement appris. Voir Marmor, Max C., « From Purgatory to the Primavera : Some Observations on Botticelli et Dante », *Artibus et Historiae*, *art. cit.*, p. 199.

²⁷² G. C. Argan, *Botticelli*, Genève, 1957. Cité dans Dante, Alighieri, *La Divine Comédie. Illustrations Sandro Botticelli*, *op. cit.*, p. 22.

²⁷³ L. Venturi, *Botticelli*, Rome, 1925. Cité dans Dante, Alighieri, *op. cit.*, p. 22.

3. La structure du monde créé en « continuum » ; l'ordre, l'harmonie et la hiérarchie

La quête spirituelle et cosmologique dans l'aire florentine

Comme on l'a vu précédemment, c'est à Florence que le néo-platonisme prospère plus abondamment qu'ailleurs. Bien qu'il soit assez difficile de trouver des témoignages qui élucident les relations entre l'Académie de Careggi et les ateliers²⁷⁴, les aperçus du contexte intellectuel florentin et de l'idée du monde lancée autour de Marsile Ficin trahissent implicitement une parenté entre l'humanisme platonicien et la production artistique. Comme l'a rappelé assez récemment Jean Wirth dans la préface de *Marsile Ficin et l'Art* d'A. Chastel (3^{ème} éd., 1996), le platonisme syncrétique de Ficin, qui englobe presque toute la tradition néo-platonicienne, se présente comme une sorte d'esthétique. La place de l'homme dans le monde est conçue comme celle d'un artiste marchant sur les traces du Créateur, de l'artiste primordial. L'artiste divin impose, pour sa part, la forme à la matière en prenant pour modèle des formes immatérielles et intelligibles. Si l'idéalisme de Ficin semble faire écho à celui des peintres florentins, c'est parce que ceux-ci s'efforcent de dégager des apparences une réalité suprasensible mathématiquement ordonnée.

Si Ficin est, par ailleurs, un véritable conciliateur entre Dieu et le monde, ce sont les sources hermétiques et de Plotin qui lui permet de considérer Dieu comme le noyau de toute chose, le véritable centre de l'univers, et, simultanément sa circonférence, infiniment au-delà de toute mesure²⁷⁵. Il admire les mystères de l'univers et tente de les percer. Le Quattrocento de Ficin demeure donc une image transcendantale. C'est notamment à travers la *Théologie platonicienne* (1469-1474) que « le problème de l'immortalité de l'âme et de la grandeur de l'homme²⁷⁶ » se dévoile peu à peu. D'après Ficin, dans l'univers hiérarchisé²⁷⁷, divisé en

²⁷⁴ Comme Chastel l'explique, l'enquête sur le rapport entre les principes néo-platoniciens et le développement de l'art à Florence et en Italie a été retardée par une double réserve. D'une part, la métaphysique du beau en faveur de l'âme se fixe d'un demi-siècle plus tard à l'époque du maniérisme. D'autre part, Ficin ignore tout simplement les choses de l'art. A cet égard, voir E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Gallimard, coll. « Tel », 1989 ; Kristeller, P. O., *The Philosophy of Marsilio Ficino*, *op. cit.*, p. 305. Cité par A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, *op. cit.*, p. 49, et *infra* p. 56.

²⁷⁵ R. Wittkower, *Les principes de l'architecture à la Renaissance*, traduit de l'analyse par Claire Fargeot, "Architectural principles in the age of humanism", Paris, Les Editions de la Passion, 1996 (Londres, 1949), p. 39.

²⁷⁶ H. Védrine, *Philosophie et magie à la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 22.

²⁷⁷ Voir sur ce sujet, E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, *op. cit.*, chap. V. « Le mouvement néo-platonicien à Florence et en Italie du Nord (Bandinelli et Titien) », p. 203-254 ; R. Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.

quatre niveaux, il existe au sommet un Dieu suprême qui est une âme du monde. Inclus dans celui-ci, cet univers vif prend place dans l'interaction de ces niveaux divers par une « divine influence, émanée de Dieu, qui pénètre les sphères célestes, descend à travers les éléments et prend fin en matière²⁷⁸. »

Dans cette réflexion continue, on pourrait admettre que la « matérialisation dématérialisée »²⁷⁹, dont la terminologie est proposée par Goldberg à l'égard de la conception de l'art du Quattrocento, est en partie débiteur des exigences esthétiques de la pensée constructive ficinienne. D'après lui, « sur le plan philosophique, ce concept renvoie au problème corps-âme et sujet-objet ; sur le plan critique, il s'adresse à la question de la relation entre la forme visuelle et conceptuelle ; sur le plan visuel, il se trouve entre les aspects de l'illusion et du diagramme. » En citant Masaccio²⁸⁰ en exemple — considéré par Freedberg comme le fondateur de la peinture du Quattrocento —, Goldberg veut montrer que le rendu illusionniste n'est pas une fin en lui-même, et que la violation de l'illusion de la réalité conduit le spectateur à observer la nature du cosmos spirituellement conçu. Pour lui, cela ne signifie pas que Masaccio considère une abstraction plutôt qu'une notion empirique de la nature, mais que le peintre manipule le contenu visuel de sorte que le spectateur participe à la coïncidence tendue de la matière et l'âme. Cette considération mérite d'être retenue en permanence dans la mesure où elle souligne une double implication de la création picturale, à savoir l'âme et la nature à travers lesquelles la représentation du cosmos trouve l'unité harmonieuse.

Le cercle et la sphère, les signes de tout l'espace du ciel

Comment les hommes se représentent-ils le ciel ? Certes, le ciel que l'on espère ne coïncide pas toujours avec celui que l'on observe, mais sa configuration varie selon la transformation du sentiment cosmique et celle de la conscience scientifique de l'espace : à

²⁷⁸ Ficino, *Theolog. Platon.*, X, 7, Ficino, M., *Opera, et quae hactenus extetere, et quae in lucem nunc primum prodire omnia...*, Bâle : 1576, 2 vol.

²⁷⁹ J. Goldberg, « Quattrocento Dematerialization : Some Paradoxes in a Conceptual Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 35, n° 2, 1976, p. 153-168.

²⁸⁰ En poursuivant quelques héritiers formalistes représentatifs de Masaccio — Uccello, Veneziano, Piero della Francesca, et Botticelli — Goldberg a l'intention de retrouver leur base commune dans une « forme fondamentale » qu'ils partagent d'ailleurs avec les artistes du début du Cinquecento. Le paradoxe qui se trouve derrière la peinture relie les théories artistiques d'Alberti à la position philosophique représentée par Pic et Ficin. J. Goldberg, *art. cit.*, p. 155.

l'époque hellénique, comme on le voit sur les vases, le ciel est une surface plane, semée d'étoiles, soutenue par Atlas ou Héraclès²⁸¹. On est dans Isaïe (40, 22) que « le fondateur de la terre a tendu les cieux comme un rideau et les a déployés comme une tente pour y habiter. » Il n'en reste pas moins que chez les Pères de l'Eglise, le ciel est comparé avec le voile qui couvre l'Univers²⁸². Or, les cinq corps de Platon ont une sorte de primauté cosmologique. En effet, après avoir attribué aux quatre corps, composantes élémentaires de l'univers, les quatre polyèdres réguliers inscriptibles dans la sphère, Platon note que le dieu se sert du dodécaèdre pour l'univers, lorsqu'il y peint des figures animales ; il s'agit du cinquième polyèdre qui se rapproche le plus de la sphère (*Timée*, 55c). Pour Platon et ses successeurs Néo-platoniciens, l'espace idéal du cosmos se caractérise ainsi par la sphère, la forme géométrique et absolue, où le chevauchement des niveaux intelligible et physique manifeste l'idée centripète de l'unité architectonique²⁸³.

A ce niveau de l'interprétation, la forme primordiale du monde est moins le cercle que la sphère qui représente, selon *Timée*, l'âme du monde. Or, le cercle est la coupe, ou la projection de la sphère. A l'égal de celle-ci, le cercle possède donc des propriétés symboliques telles que la perfection, l'homogénéité, l'absence de distinction ou de division²⁸⁴. Si Plotin affirme que le mouvement circulaire du ciel est parfait et inaltérable, c'est parce qu'il imite l'Intelligence ; « le cercle symbolise l'activité du ciel, son insertion dynamique dans le cosmos, sa causalité, son exemplarité, son rôle providentiel. Par là, il rejoint des symboles de la divinité penchée sur la création, dont elle produit, règle et ordonne la vie²⁸⁵. » La sphère et le cercle symbolisent tous deux ce qui est céleste, à savoir le ciel, l'âme, voire Dieu²⁸⁶. Ce n'est pas par hasard si les peintres renaissants utilisent le plus souvent ces motifs en vue de représenter le ciel cosmique, de même que les architectes suggèrent, au même moment, la structure universelle à travers le corps sphérique : dans le

²⁸¹ W. GUNDEL, *Sterne*, 10. SCHLACHTER, *Der Globus*, I ; D.A., III 2, 1836. Cité par Hauteœur, Louis, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris, Picard, 1954, p. 63.

²⁸² LETRONNE, *Œuvres choisies*, série II, I, 307. Cité par L. Hauteœur, *Mystique et architecture, op. cit.*, p. 64.

²⁸³ Voir le *Diagram of the Neoplatonic ideal concept as a perfect spherical body* dans L. Bek, *Towards Paradise on Earth. Modern Space Conception in Architecture. A Creation of Renaissance Humanism*, Odense University Press, 1980, p. 147.

²⁸⁴ Archytas déclare : « le premier moteur est un cercle et une sphère » et Philolaüs, d'après Diogène Laërce, *Vie de Philolaüs*, VIII, 85, affirme le premier que le monde se meut, suivant le cercle. Cité par L. Hauteœur, *Mystique et architecture, op. cit.*, p. 66. Voir sur la notion de cercle J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 158-161.

²⁸⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 158.

²⁸⁶ L'allusion à Dieu en tant qu'*intelligibilis sphaera* (sphère intelligible) se trouve dans Plotin, *Enn.*, II, 9, 17 ; VI, 5, 5 ; VI, 9, 8. Cité par R. Wittkower, *Les principes de l'architecture à la Renaissance, op. cit.*, p. 25.

premier traité d'architecture de la Renaissance, *De re aedificatoria*²⁸⁷, écrit entre 1443 et 1452, Alberti estime que le cercle le plus parfait se trouve dans l'adaptation formelle des temples (églises). Alberti explique que la nature met elle-même le cercle au-dessus de toutes les autres, comme le prouvent ses propres créations : le globe, les étoiles, les arbres, les animaux et leurs nids, et bien d'autres choses²⁸⁸. Selon lui, les formes circulaires peuvent mieux que toutes les autres réaliser l'harmonie des proportions. De ce fait, il est très concevable que l'architecture donne matière à une expérience picturale. C'est dans la théorie humaniste de l'architecture que les peintres puisent parfois des motifs.

Du point de vue iconographique, pour figurer le ciel, les peintres de la Renaissance hésitent entre les sphères emboîtées et vues en coupe, les sphères en anneaux décroissants formant une sorte de tunnel, les sphères vues en coupe équatoriale comme des cercles concentriques horizontaux²⁸⁹. Cela signifie que l'espace est non seulement conçu comme quantitatif, mais aussi bien doté d'une qualité architectonique, jusqu'à ce que l'univers reçoive des corps réguliers et harmonieux. On sait que les Pythagoriciens font du nombre le fondement du cosmos et on verra plus loin que le mathématicien Luca Pacioli affirme dans sa *Divina Proportione (Divine Proportion)*, publiée à Venise en 1509, que la divine proportion, modèle de perfection plastique, se retrouve dans de nombreux corps naturels. Les réflexions philosophique, géométrique et même idéologique sur le cosmos reviennent finalement à une nécessité logique et métaphysique en vertu de sa structure harmonique et hiérarchique.

Le principe d'organisation cosmique : la « hiérarchie » chez le Pseudo-Denys

Au sens cosmique, les cercles concentriques représentent, comme les effets créés, des degrés d'être, les hiérarchies créées du monde astral. Tous les cercles qui ont un ordre entre eux sont habités par les anges hiérarchiquement organisés. Les cieux s'emboîtent l'un dans l'autre, et se déplacent autour de leur centre, en accord avec leurs anges moteurs. La rotation des sphères de degré en degré correspond, inversée, à celle des Hiérarchies angéliques. Ayant ses origines à la fois chez Pythagore, Platon et Aristote, l'univers clos, musical, ordonné et hiérarchisé, transmis par l'Antiquité au Moyen Age, se caractérise ainsi

²⁸⁷ Cf. Alberti, Leon Battista, *L'art d'édifier* (ms latin, 1485), texte traduit du latin (*De re aedificatoria*), présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004.

²⁸⁸ Première édition de 1485, fol. p. iiiii verso ; édition italienne de 1550, L. VII, chap. 4, p. 206. Cité par R. Wittkower, *Les principes de l'architecture à la Renaissance*, op. cit., p. 16.

²⁸⁹ Y. Batard, op. cit., p. 80. Cité par A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, op. cit., p. 213.

par une harmonie « sacrée »²⁹⁰. Pour entrer dans une étude de la notion de « hiérarchie » dans la philosophie grecque ancienne, D. O'Meara²⁹¹ a recours à l'auteur du *Corpus dionysiacum*, le Pseudo-Denys (V^e-VI^e siècles) : « Il s'avère l'intermédiaire, l'interprète qui se tient entre nous et notre sujet, en raison du rôle important qu'il a joué dans l'histoire des idées. » A juste titre, c'est grâce aux écrits dionysiens que le mot même de hiérarchie commence à s'imposer dans l'histoire des idées. Bien qu'il soit possible que le mot existe déjà, qu'il aurait adapté pour lui donner un sens très particulier, il convient, comme l'a noté l'auteur, d'éclairer la notion de hiérarchie chez le Pseudo-Denys. En réalité, son apport, qui s'étend au-delà de l'exploration d'un mot, est si considérable que cette innovation terminologique suffit à exprimer tout un univers. C'est la raison pour laquelle on pourrait dire que la « hiérarchie » dionysienne décrit, circonscrit l'univers dionysien lui-même²⁹².

Pour cet univers, le Pseudo-Denys puise effectivement dans la tradition philosophique grecque, en particulier chez les néoplatoniciens tardifs, Jamblique et Proclus²⁹³. C'est à travers divers aspects des structures hiérarchiques néoplatoniciennes qu'il aboutit à une synthèse toute particulière, dont la richesse se rassemble précisément dans le terme de « hiérarchie ». Lorsqu'il définit celle-ci, il entend par là « une sainte ordonnance, un savoir et un acte aussi proches que possible de la forme divine, élevés à l'imitation de Dieu à la mesure des illuminations divines²⁹⁴. ». Chez lui, la hiérarchie qui sous-tend l'univers découle, avant tout, du vouloir divin, c'est-à-dire de Dieu, maître de toute science qui façonne le monde grâce à ses rayons lumineux. Dans son introduction à *La Hiérarchie céleste*²⁹⁵, R. Roques

²⁹⁰ J. Delumeau, *Que reste-t-il du paradis?*, *op. cit.*, p. 409.

²⁹¹ Voir O'Meara, Dominic J., *Structures hiérarchiques dans la pensée de Plotin*, « Introduction », *op. cit.*, p. 1 sq.

²⁹² R. Roques, « La notion de Hiérarchie selon le Pseudo-Denys », *Archives d'hist. Doctr. Et litt. du M. A.*, XVIII (1950-1951), p. 43. Cité par O'Meara, Dominic J., *op. cit.*, p. 2.

²⁹³ « Avec Jamblique, le néoplatonisme perd en effet sa ligne purement philosophique pour s'ouvrir à des éléments que Plotin avait soigneusement exclus : mystagogie, théurgie, oracles, révélations, interventions des démons et des dieux dans la vie des hommes, etc. Et ni Jamblique, ni Proclus, ni Damascius ne verrons là une intrusion désordonnée qui puisse compromettre les prérogatives et les fonctions de l'intelligence. A la lumière de ces révélations qui lui viennent du dehors et d'en haut, avec les secours qui accompagnent nécessairement ces révélations, le philosophe accède plutôt à cette ambition plus large d'expliquer et d'ordonner de manière intelligible la totalité des esprits et des corps, mieux, la totalité de l'humain et du surhumain. » Sur l'univers dionysien par rapport à ses sources néoplatoniciennes, voir R. Roques, *L'Univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris, 1954, p. 328-339. Cité par R. Roques dans Pseudo-Denys L'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, éd. et trad. R. Roques, G. Heil, M. de Gandillac, Paris, Cerf, 1958, « Introduction », p. LXIV-LXV.

²⁹⁴ *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, traduction, commentaires et notes par Maurice de Gandillac, Paris, Aubier, 1943, p. 196.

²⁹⁵ *La Hiérarchie céleste* du Pseudo-Denys est mentionnée pour la première fois à Constantinople en 532, au cours d'une controverse. A cette époque, on attribue plusieurs traités théologiques, dont *La Hiérarchie céleste*, à Denys l'Aréopagite, converti par saint Paul à Athènes et qui devient, selon la tradition, le premier évêque de cette ville. En réalité, on suppose que le Pseudo-Denys est un Syrien écrivant à la fin du V^e siècle ou au début du VI^e siècle. C'est probablement un néo-platonicien converti au christianisme. J. Delumeau, *Que reste-t-il du paradis?*, *op. cit.*, p. 33-34.

souligne justement que la hiérarchie définie du Pseudo-Denys n'est pas « une simple armature strictement extérieure ni comme un simple cadre social », mais signifie à la fois une « manifestation graduelle du divin, génératrice par elle-même de science et de sainteté », et un « mouvement anagogique » et divinisateur une assimilation à Dieu « par la connaissance et par la sainteté »²⁹⁶. Le but de la hiérarchie est donc d'approfondir la connaissance du monde, ainsi que d'assimiler et unir l'homme et le monde à Dieu.

Dans l'héritage des néoplatoniciens et du Pseudo-Denys, on retrouve à la Renaissance la réconciliation de ces deux sources que sont la connaissance et le divin. Il s'agit de l'univers intelligible qui se révèle à titre de principe métaphysique et hiérarchique. Cette considération sert en effet à insuffler un souffle créateur aux artistes humaniste qui aspirent à découvrir, à travers la transfiguration de la vision du monde réel, le sens spirituel qui contribue à incarner l'espace à la fois substantiel et incorporel, transparent et opaque. Nous verrons, au fil de la lecture des divers aspects de l'univers, que la référence cosmologique de l'Antiquité et la mystique chrétienne s'y entremêlent fréquemment, tout en respectant l'ordre et la hiérarchie du Ciel, de la Terre, des Dieux, des Anges et des Hommes. Dès lors, afin de bien mesurer le chemin parcouru dans la figuration du Ciel et l'appropriation de l'univers angélique, il nous convient d'observer, au point de départ de cette réflexion, quelques œuvres florentines du dernier tiers du Quattrocento.

L'espace céleste d'« ordre sacré » chez les artistes florentins

A la lumière de ces données, en tenant compte de la relation intellectuelle et mystique entre Dieu et l'Univers, considérons de prime abord le *Couronnement de la Vierge* [Fig. 39] (1467-1469) de Filippo Lippi (v. 1406-1469) qui se trouve dans l'abside de la cathédrale de Spolète. En réalisant l'un des dernières fresques de sa carrière, l'artiste semble respecter la tradition biblique sur l'aspect du ciel. Le psaume 103 dit que « le Seigneur a établi son trône dans les cieux, et sa royauté domine tout. Bénissez le Seigneur, vous ses anges, forces d'élite au service de sa parole, qui obéissez dès que retentit sa parole » (p. 103, 19). Comme tel, siégeant sur le Trône, le Père Eternel, coiffé de la tiare pontificale, couronne Marie. Ils se tiennent dans l'Empyrée, d'où Il donne aux cieux leur mouvement respectif. Ce ciel de paix, en forme de médaillon énorme et multicolore évoque en effet un arc-en-ciel

²⁹⁶ Pseudo-Denys L'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, op. cit., XLI-XLIII.

circulaire. Les sphères planétaires sont effectivement peuplées des anges thuriféraires et des anges chanteurs, tandis qu'au bas de la scène se trouve un groupe de saints personnages en extase, patriarches, prophètes et sibylles²⁹⁷.

Cependant que le monde céleste embrasse le cercle cosmique, le monde terrestre se réduit à une série de montagnes monotones s'élevant en sens convexe vers le ciel. De ce fait, on se rend compte que la terre est construite à partir du ciel. Si elle se détache sur celui-ci, elle le rejoint aussitôt, selon les termes de Ficin, par un constant échange de forces avec celui-ci : « le ciel, époux de la terre, ne la touche pas, comme on le croit communément, il ne s'unit pas à elle, mais il l'illumine par les seuls rayons de ses astres, qui sont comme ses yeux, et de ce regard la féconde et engendre les vivants²⁹⁸. »

C'est ainsi qu'en dépit de la distinction nette entre ciel et terre, leur rapprochement spatial souligne, semble-t-il, une proximité spirituelle du divin et de l'humain. Quant à l'événement du sacré, en conformité avec une dimension vitale de l'univers, il s'élargit au niveau du cosmocentrique, et cela revient encore à la puissance de l'Eternité sur le monde sublunaire. Pour mieux rendre visible cette force universelle du ciel, on peut trouver l'idée d'un Etre suprême dont l'intelligence ordonne l'univers chez Cicéron : « Quoi de plus manifeste et de plus clair, quand nous avons porté nos regards vers le ciel et contemplé les corps célestes que l'existence d'une divinité d'intelligence absolument supérieure qui règle leurs mouvement ? [...] non seulement la demeure céleste et divine a un habitant, mais celui qui l'habite exerce sur le monde une action directrice, il est en quelque sorte l'architecte d'un si grand ouvrage et veille à son entretien [...]»²⁹⁹ Tout se passe comme si le ciel avait été la demeure du générateur et l'origine de la création.

Avec plus de méticulosité et de clarté à propos des dispositions spatiales, chez Francesco Botticini (Florence 1446-98) l'ordre cosmique traverse le ciel. Il s'agit en effet de l'*Assomption de la Vierge* [Fig. 40] (v. 1475)³⁰⁰, conservée actuellement au National Gallery de Londres. Au premier abord, il est remarquable de voir un immense ciel lumineux qui s'ouvre largement sous la forme de disque elliptique, autour duquel l'ensemble des cercles

²⁹⁷ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VI, p. 3, fig. 3; R. CERTEL, *Filippo Lippi*, Vienne, 1942; M. Pittaluga, *Filippo Lippi*, Florence, 1948. Cité par Chastel, André, *Art et Humanisme à Florence*, op. cit., p. 212.

²⁹⁸ *Arg. in pl. Th.*, dans Ep. II, *Opera*, p. 710; et *Apologia*, id., p. 573-574. Cité par A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, op. cit., p. 42. Voir également E. Panofsky, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1979 (1964), p. 418.

²⁹⁹ Cicéron, *De la nature des dieux*, livre II, 2.

³⁰⁰ Vasari mentionne dans la *Vie de Botticelli* ce tableau comme une commande que Matteo Palmieri (mort en 1478) fait à Botticelli. Le sujet est tiré du livre de Palmieri, *Città di Vita*, œuvre posthume, condamné pour hérésie. Ainsi, attribué autrefois à Botticelli, ce tableau est en fait de Botticini selon Bode qui le rapproche d'un groupe de ses œuvres en 1886. Destiné à la chapelle de Palmieri à San Pier Maggiore à Florence, ce retable reste recouvert d'un voile jusqu'en 1785. Voir G. Mandel, *Tout l'œuvre peint de Botticelli*, introd. par A. Chastel, Paris, Flammarion, 1968 (Milan, Rizzoli Editore, 1967), p. 122.

ovoïdaux se rapprochent de la terre à mesure que leurs tons bleus se dégradent. Il semble que la force céleste se répercute sur la terre par l'intermédiaire de la lumière, « émanation de Dieu, première forme de la première matière, qui est à la fois intellect et intelligibilité pure, milieu de la vision et, en tant qu'influx astral, agent physique³⁰¹. »

Pour en donner un aperçu néo-platonicien, on pourrait s'accorder avec Ficin en particulier : le ciel s'impose comme « un organisme géant en perpétuelle vibration puisque les astres sont l'origine des forces actives de la matière insensible, dans les animaux même. » Ainsi circule l'âme cosmique comme une sorte de locomotive de l'univers. De ce point de vue métaphysique, « le ciel ne désigne pas seulement les hauteurs où l'éther immuable maintient les astres sous la loi circulaire. Il englobe aussi toutes les régions de l'atmosphère où se mêlent, dans des proportions infinies et toujours changeantes, les souffles vitaux venus des cieux et les exhalaisons que la terre rejette³⁰². »

En effet, dans la continuation des pensées de ses prédécesseurs, Ficin affirme que les hiérarchies partagent les forces cosmiques qui s'opèrent sans cesse comme des intermédiaires entre le pur intellect (*intellectus divinus*) et le monde matériel (ou nature). Comme l'a souligné Panofsky, dans cet univers de Ficin, si curieusement distingué mais non séparé de l'Être suprême, un courant ininterrompu d'énergie surnaturelle s'écoule de haut en bas, et reflue de bas en haut, en formant un *circuitus spiritualis*³⁰³. Terre et ciel n'ont pas partie liée entre eux par un simple jeu de miroirs, mais ils participent d'une seule origine de l'espace. Dans le Livre XIII de la *Théologie platonicienne des âmes*, Ficin distingue encore trois niveaux dans la vie de l'âme³⁰⁴ : l'intellectuel, le rationnel et le vital. La partie supérieure, c'est-à-dire intellectuelle, mène sa vie propre sans corps. La partie inférieure s'insinue dans le corps, qu'elle anime. La partie rationnelle joue un rôle intermédiaire entre les deux autres. Ficin est convaincu que la vie n'est apportée au corps que par l'âme, laquelle possède effectivement la divinité. Ficin souligne ainsi la primauté ontologique de l'âme par rapport au corps : « toute âme raisonnable est par son essence et par sa puissance supérieure à toute la matière de l'univers. »

³⁰¹ A. Chastel, et R. Klein, *L'Humanisme*, op. cit., p. 117.

³⁰² J.-P. Verdet, *Le ciel, ordre et désordre*, Paris, Découvertes Gallimard, 1987, p. 102.

³⁰³ Ficino, *Theolog. Platon.*, IX, 4, p. 211. Cité par E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, op. cit., p. 206.

³⁰⁴ Livre XIII, chap. IV de la *Théologie*, Trad. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1964. Cité dans *Marsile Ficin. Les Platonismes à la Renaissance*, op. cit., René Daval, « L'âme et l'espace chez Marsile Ficin et Henry More », p. 42.

L'ordonnance des « hiérarchies angéliques »

A la lumière de cet ordre hiérarchique des âmes, on se rend compte que ce sont, chez Botticini, les « anges » qui ont le statut médian entre le ciel et la terre et qui se concentrent autour de la Vierge et le Christ. Si de leur proximité immédiate avec la divinité procède leur relative stabilité, leur emplacement en trois rangs assure d'une manière dégradée la permanence du mouvement céleste et celle de l'illumination divine. Le peintre dispose en trois rangs superposés les neuf chœurs d'anges hiérarchiquement différents à titre de messagers célestes. Il semble que cette évocation de la hiérarchie angélique est en partie tributaire de *La Hiérarchie céleste* du Pseudo-Denys. Comme on l'a noté, prétendant tenir son enseignement de saint Paul et des « saints théologiens », le Pseudo-Denys essaie, dans la « mesure de ses forces », d'exposer les « spectacles angéliques »³⁰⁵ tels que les saints théologiens les contemplent et tels qu'ils nous les révèlent.

Pour mieux comprendre la structure étagée de la hiérarchie angélique chez Botticini, nous pouvons mentionner brièvement les triades intelligibles dans lesquelles les neuf ordres sont liés à la manière des anneaux d'une chaîne ; la première hiérarchie comprend les Séraphins, qui brûlent et échauffent, les Chérubins, effusion de sagesse et les Trônes qui servent de sièges à Dieu pour le recevoir et le porter. Elle entoure Dieu de façon permanente et la tradition entend qu'elle soit unie à lui de façon constante avant tous les autres et sans aucune médiation³⁰⁶. En revanche, les deuxième et troisième triades ne reçoivent l'illumination théarchique que d'une manière médiata, et donc avec un moindre éclat³⁰⁷. La deuxième hiérarchie est composée des Dominations, qui sont constamment au service de Dieu et dominant les autres esprits, des Vertus qui communiquent la force divine aux ordres inférieurs et des Puissances qui prêtent aux autres leur aide bienveillante. Enfin, la troisième hiérarchie est constituée par les trois ordres des Principautés, des Archanges et des Anges. Elle relie l'univers des intelligences pures à celui des hiérarchies humaines. Or, l'insertion de figures humaines, des élus en l'occurrence, dans la hiérarchie angélique ne se rapporte pas à la véritable tradition chrétienne. A cet égard, considéré comme « hérétique »³⁰⁸, ce tableau

³⁰⁵ *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite, op. cit.*, p. 205-223.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 205-206.

³⁰⁷ Pseudo-Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste, op. cit.*, p. LIII.

³⁰⁸ Ce tableau contient en effet un long exposé d'après Origène sur l'origine des âmes : elles ne sont autres que les anges restés neutres au moment de la rébellion de Lucifer. A l'instar de lui, Palmieri affirme dans la *Città di Vita* que chaque homme incarne un des anges. Voir M. Davies, *The earlier italian schools* (National Gallery), Londres, 1951, p. 94-98. Sur « l'hérésie » : G. Boffito, *L'Eresia di Matteo Palmieri, « cittadino fiorentino »*, dans *Giornale storico della letteratura italiana*, XXXVII (1901). Cité par Chastel, André, *Art et Humanisme à Florence, op. cit.*, p. 197.

contient probablement « une évocation hétérodoxe des chœurs célestes, des saints de la terre se trouvant parmi les hiérarchies des anges. » Mais au lieu de chercher une explication dans le contexte hérétique, continuons de voir la structure de l'univers d'un point de vue aussi bien intellectuel que spirituel.

La terre s'étale, quant à elle, au bord du ciel par son assise solide depuis un plateau jusqu'à un paysage panoramique ; au premier plan, les dévots sont agenouillés de part et d'autre des saints, stupéfaits de la disparition de la Vierge au tombeau. L'arrière-plan découvre un paysage de prairies, de rivières et de rochers sous le ciel de la gloire céleste. La terre est, pour ainsi dire, placée « sous le signe de la réceptivité face aux influx célestes ». Comme elle est soumise et sacralisée vis-à-vis des lois de la hiérarchie céleste, l'agencement du ciel, de ce qui est en haut, fait écho au domaine de l'homme, de ce qui est en bas. A ce titre, il est significatif de voir dans quelle mesure Ficin confère aussi bien au Ciel qu'à la Terre le rôle primordial en vue d'établir le rapport perpétuel entre ces deux mondes, car la vie de l'homme s'attache indubitablement à la Terre : selon le Livre IV de la *Théologie platonicienne des âmes*, « la Terre engendre, nourrit, fait croître. Elle est un être stable, qui se soutient lui-même et qui met cette solidité au service des vivants. » Or, ce rôle maternel n'est possible qu'à travers « l'âme qui génère des êtres à partir de raisons intellectuelles qui déterminent la façon dont ces êtres sont produits »³⁰⁹.

Pour Ficin, les âmes du Ciel se meuvent en permanence, c'est pourquoi le ciel est toujours mobile, comme la terre qui est très éloignée de lui, est toujours immobile. Lorsque Platon (*Timée*, 34a) considère le mouvement circulaire du monde comme celui qui entretient le plus de rapport avec l'intellect et avec la pensée, il s'agit de l'image de l'éternité dans le domaine du mouvement, thème qui sera repris par Aristote. Ficin se préoccupe de la même idée : une révolution perpétuelle autour du même point est la forme de stabilité et de repos accessible à un être en mouvement. La trajectoire du cercle est alors une synthèse du mouvement et de l'immobilité. L'âme humaine, que Ficin définit comme ce qui résiste au corps, possède, de sa nature raisonnable, un mouvement circulaire, mais elle anime un corps composé, élémentaire, si bien qu'elle acquiert un mouvement authentique, linéaire. A ce double propre du mouvement de l'âme s'ajoute la pression de la pesanteur (attirance vers le bas) et une nostalgie ascensionnelle (attirance vers le haut)³¹⁰. Ficin contribue pour ainsi dire

³⁰⁹ Sur l'interrogation de la « Terre », voir *Marsile Ficin. Les Platonismes à la Renaissance, op. cit.*, Thierry Bernard, « La Terre mère, bouche d'ombre et de lumière... Ou les vicissitudes de l'âme, de Ficin à Bruno », p. 29-39.

³¹⁰ *Théologie platonicienne des âmes*, XVI, 7.

à l'approfondissement de la vie terrestre et à l'exploration des voies de Dieu dans le monde naturel et surnaturel.

Plus on tient compte de ces propos ficiniens, plus on se rend compte chez Botticini que l'évocation de l'union cosmique et celle de l'acte de foi répondent à la place primordiale de l'âme dans l'assemblage de l'univers. Quand Ficin définit l'homme comme « une âme douée de raison, qui participe de l'intellect divin, et emploie un corps³¹¹ », il est particulièrement convaincu que la béatitude finale de l'homme se trouve en Dieu. En effet, Ficin explique que l'âme est créée immédiatement par Dieu (qui est le premier degré), c'est pourquoi elle ne procède pas du second degré (qui serait pour Ficin l'ange). Héritier sur ce point du Pseudo-Denys et de Thomas d'Aquin, Ficin met en valeur la césure entre créateur et créature aux dépens de la gradation continue des hypostases plotiniennes : « cette absence d'intermédiaire entre âme, composée d'être et d'essence, et Dieu qui est infinie puissance et infinie bonté, constitue (comme chez Thomas d'Aquin) un des arguments principaux en faveur de l'immortalité de l'âme »³¹². C'est en ce sens que le monde terrestre de Botticini, censé être construit d'après l'archétype céleste, n'est pas le lieu définitif de l'esprit humain : en effet, aux yeux du Pseudo-Denys qui est à l'origine de ces pensées, les humains ont coutume de « ne recevoir l'illumination divine qu'à travers de multiples intermédiaires. » Ici, on s'aperçoit que les saints personnages se dressent sur la terre « ténébreuse » dans le doute au sujet de la disparition de la Vierge. S'ils sont encore dans la totale ignorance de « l'irradiation originelle de la lumière théarchique »³¹³, de part et d'autre d'eux, les deux donateurs s'abaissent-ils, au contraire, devant la divinité et contemplent le Bien éternel. Que ce soit dans le mouvement des planètes, dans l'échelle des êtres ou au présent troublé, le monde terrestre dans la relative contingence du réel apparaît aussitôt intégré dans l'ordre céleste afin de s'ordonner hiérarchiquement.

³¹¹ Ficino, *In Platonis Alcibiadem Epitom*, Ficino, M., *Opera, et quae hactenus extetere, et quae in lucem nunc primum prodierunt omnia...*, op. cit., p. 133 : « Est autem homo anima rationalis, mentis particeps, corpore utens. » Cité par E. Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. fr. Claude Herbert et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967 (Oxford University Press, 1939), p. 211.

³¹² *Théologie platonicienne.*, V, 13. Cité dans *Marsile Ficin. Les Platonismes à la Renaissance*, op. cit., Thierry Gontier, « Un platonisme sans cosmos ? La sagesse de Marsile Ficin », p. 71.

³¹³ Sur ces thèmes qui qualifient « notre hiérarchie humaine », on se réfère à « La Hiérarchie ecclésiastique » dans *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, op. cit., p. 244 sq. En effet, le mot « théarchie » désigne l'essence divine telle qu'elle se manifeste au sommet de la hiérarchie céleste. *La Peinture*, sous la dir. de Jacqueline Lichtenstein avec Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen et Denys Riout, Paris, Larousse, 1997(1995), p. 95-96.

Contrairement à cet harmonieux cosmos paisible chez Botticini, avec Botticelli, l'accent porte sur l'ensemble de l'univers tourmenté et inquiétant avec la présence de l'Empyrée qui s'explique par le caractère visionnaire. Il s'agit en effet de la *Nativité mystique* [Fig. 41] (1501), conservée également au National Gallery de Londres. Certes, l'œuvre trahit une vision céleste plus chrétienne que celle de Botticini. On trouve souvent la raison de cette œuvre éminemment apocalyptique³¹⁴ dans la crise religieuse et spirituelle à Florence à la fin des années 1490 et notamment dans l'impact des prédications de Jérôme Savonarole³¹⁵. En effet, la *Nativité mystique* peut être plus justement intitulée le *Second avènement du Christ*, du fait que sa partie supérieure comporte l'inscription, rédigée en grec et dans un langage sombrement visionnaire, qui fait allusion à l'accomplissement imminent de la vision de Jean dans l'Apocalypse.

A ce propos, il faut savoir que Savonarole suit avec ferveur le modèle de Joachim de Fiore (1130-1202) qui est le premier à interpréter la vision de saint Jean à lumière des événements contemporains³¹⁶ : « Pour Joachim de Fiore, l'histoire se répartit en trois royaumes : l'ère ancienne de l'Espérance (de couleur verte) correspondant à l'Ancien Testament ; l'ère présente de la Foi (de couleur blanche) correspondant au Nouveau Testament ; et l'ère future de la Charité (rouge) à l'Évangile le Éternel, quand le Christ réapparaîtra sur terre, que le ciel descendra s'unir avec la terre et que les hommes et les anges vivrons ensemble, pour un millier d'années, dans un parfait amour. »³¹⁷ Comme tel, on voit chez Botticelli que les anges sont vêtus de vert, blanc et de rouge. L'œuvre de Botticelli répond d'autant plus au contexte joachimiste que Botticelli lui-même précise qu'il a illustré le XII^e chapitre de l'Apocalypse³¹⁸.

³¹⁴ A la lumière de cette inscription en grec, on suppose que le commanditaire de Botticelli est un humaniste, l'un de ceux qui comme Pic de la Mirandole, subit l'influence de Savonarole, après avoir appartenu à l'entourage de Laurent de Médicis, disparu en 1492. Voir Dempsey, à l'article « Botticelli », dans *The Dictionary of Art*, IV, p. 493-504 ; Hatfield R., « Botticelli's Mystic Nativity, Savonarola and the Millennium », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LVIII, 1995, p. 89-114 ; Weinstein D., *Savonarola and Florence. Prophecy and Patriotism in Renaissance*, Princeton (NJ), 1970. Cité dans Arasse, Daniel, *Botticelli, De Laurent le Magnifique à Savonarole*, l'exp. présentée par le Sénat de la République française au Musée Luxembourg, (cat. exp., Paris, Musée du Luxembourg, du 1^{er} oct. 2003 au 22 fév. 2004, Florence, Palazzo Strozzi, du 10 mars au 11 juillet 2004), Paris, Skira, 2003, Charles Dempsey, « L'amour et la "ninfà" chez Botticelli », p. 37.

³¹⁵ Voir notamment Joannides P., « Late Botticelli: Archaism and Ideology », in *Arte Cristiana*, LXXXIII, 766, 1995, p. 163-178. Cité par D. Arasse, *Botticelli, op. cit.*, p.15.

³¹⁶ Weinstein D., *Savonarola and Florence. Prophecy and Patriotism in Renaissance*, Princeton (NJ), 1970. Cité par D. Arasse, *Botticelli, op. cit.*, p. 37.

³¹⁷ Voir Reeves M., *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages : A Study in Joachimism*, Oxford, 1969. Cité par D. Arasse, *Botticelli, op. cit.*, p. 37.

³¹⁸ R. Lightbown, *Botticelli, op. cit.*, p. 251.

Au lieu d'appliquer tout de suite cette circonstance florentine à la lecture de l'œuvre, il importe d'examiner des motifs qui tiennent de la nature d'une vision prophétique. Ce n'est plus la narration du thème, mais des considérations d'espace et de la source lumineuse déterminent la présence du tableau. A y regarder de plus près, à la différence de la tradition iconographique de la Nativité³¹⁹, on ne trouve ni bergers, ni mages, mais une foule d'anges est partout présente aussi bien dans le ciel que par terre : d'abord, tout en bas se trouvent trois groupes, composés chacun d'un homme et d'un ange qui s'embrassent avec beaucoup d'émotion. Puis, trois anges s'agenouillent sur le toit de l'étable, au-dessus d'eux s'étend la voûte dorée des cieux, encerclée de nuages roses, vert clair et vert foncé, dont la lumière crée des reflets dorés sur le toit de chaume³²⁰. Enfin, les anges, porteurs de branches d'olivier de paix et de couronnes d'or destinées aux bienheureux, tournent sur un cercle de lumière dorée que diffuse le Paradis avec ample rayonnement. Comme une figure de la certitude absolue de la présence divine, ce cercle d'anges représentés comme *paraninfe celestiali*, ou intermédiaires divins³²¹, descend en même temps que la lumière dorée du paradis, sur la modeste étable où repose la Sainte Famille. Cette vision prophétique apparaît comme une humanité libérée de ses afflictions et de ses douleurs dans un climat de réconciliation entre le ciel et la terre.

Tandis que les trois groupes d'anges occupent chacun d'une façon scandée les niveaux inférieur, médian et supérieur, la verticalité du panneau contribue à souligner non seulement l'ordonnance de rangs angéliques, mais aussi une structure étagée de l'espace en « continuum » comme susceptible d'élévation et de descente, ou d'approche et d'éloignement ; alors qu'une pente assez forte du premier plan permet de surélever la Vierge au-dessus des autres personnages situés dans la moitié inférieure de la composition, au-delà du paysage des buissons de myrtes et d'oliviers s'épanouit une grande ouverture ovale très lumineuse qui apparaît mobile grâce aux mouvements rythmiques des anges. Si ce grand « trou » creusé dans le ciel donne l'impression de projeter incessamment des énergies sur le monde terrestre, les anges laissent pressentir l'imminence du divin en assumant le rôle du « messager » qui leur est dévolu. Par là, il convient d'évoquer de nouveau la « hiérarchie » dionysienne, car c'est en accord avec les « anges recteurs » que les êtres créés peuvent accéder, nous semble-t-il, à la splendeur divine. Comme on l'a déjà dit, dans toute

³¹⁹ La naissance du Christ est très sommairement décrite dans les Evangiles : selon l'Evangile de Luc (2, 7), « Marie enfanta un fils et le coucha dans une crèche parce qu'il n'y avait pas de place pour elle à l'auberge » Voir Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 vol., Paris, PUF, 1955-1959, p. 227-228.

³²⁰ Sur la description méticuleuse de cette œuvre, on se réfère notamment à R. Lightbown, *Botticelli, op. cit.*, p. 247-251.

³²¹ D. Arasse, *Botticelli, op. cit.*, p. 37-38.

ordonnance sacrée le Pseudo-Denys voit les « anges » comme le dernier échelon des essences célestes, qui sont en contact direct avec les humains ; « ce sont eux qui possèdent au plus bas degré la qualité angélique, et si nous les nommons proprement anges de préférence à ceux qui appartiennent aux rangs supérieurs, c'est dans la mesure où par leur entremise la hiérarchie se manifeste plus clairement à nos yeux et d'une façon qui touche davantage à notre monde³²². » Dans ces extraits, on éprouve la même impression devant la *Nativité mystique* de Botticelli : si les anges au seuil du Paradis, exerçant leur puissance motrice sur l'univers, guident les fidèles vers un nouveau chemin pénétré du divin, la descente des anges sur la terre établit une circulation verticale entre l'au-delà et l'ici-bas.

Par ailleurs, sur deux phylactères accrochés à chaque branche d'olivier que tiennent les anges, s'inscrivent d'une part, des louanges de la Vierge tirées d'une litanie en son honneur et d'autre part le verset « Gloire à Dieu au plus haut des cieux »³²³. En effet, le rôle primordial de Marie s'exprime ici par son siège, le plus élevé, et son corps, le plus grand, sur lequel se reflètent des rayons émis par le ciel circulaire. Cette image mariale rappelle sans doute plusieurs *tondi* de Botticelli, exécutés dans les années 1480, parmi lesquelles la *Madone du Magnificat* [Fig. 42] (v. 1480-1481) des Offices est une des images mariales les plus splendides de Botticelli. On se rend compte que la beauté divine rejoint la gloire de la royauté céleste sans perdre la valeur spirituelle de la grâce. Comme Marie est l'œuvre de la création la plus parfaite, elle est au-dessus des anges qui sont les êtres les plus élevés en grâce³²⁴. Selon David Hemsoll qui reprend une interprétation récente sur la philosophie néoplatonicienne de Ficin, peut-être la beauté des femmes de Botticelli renvoie-t-elle à une philosophie qui élabore un concept de beauté dématérialisée et intellectualisée, où elle est tout d'abord expression divine et force propulsive de l'univers, alors que référée au corps humain – dont Ficin parle justement en des termes de « ligne » – elle devenait surtout mesure de beauté spirituelle³²⁵.

Chez Botticelli, la Vierge en tant que reine du ciel (*regina coeli*) est couronnée par les deux anges charmants et son corps délicatement incliné le long de la forme du *tondo*, est encore plus mise en valeur par le rayon de lumière. Par là, le format circulaire en relation à la

³²² *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite, op. cit.*, p. 218.

³²³ R. Lightbown, *Botticelli, op. cit.*, p. 248.

³²⁴ Desmarais, M-M., *S. Albert le Grand docteur de la médiation mariale*, Paris, Libr. Philosophique J. Vrin, 1935, p. 47.

³²⁵ Hemsoll D., « Beauty as an Aesthetic and Artistic Ideal in Late Fifteenth-Century Florence », In *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, sous la dir. de F. Ames-Lewis et M. Rogers, Londres, 1998, p. 66-79. Cité dans D. Arasse, *Botticelli, op. cit.*, p. 60.

figure de Marie renvoie, à la *Divine Comédie* comme source d'inspiration³²⁶ ; dans les trois derniers chants du *Paradis*, Botticelli n'évoque, on l'a vu, l'espace de l'Empyrée qu'en des termes de pure lumière intellectuelle. Organisé à son tour selon un système circulaire et peuplé de saints et d'essaims d'anges (*Par.* XXXI, 1-7), il a son point le plus élevé et le plus éclatant dans la figure de Marie. Au-dessus d'Elle, il n'y a que Dieu. Ainsi, la vision de Dante ne recourt qu'aux motifs du cercle et de la lumière³²⁷. A côté de cette *Madone du Magnificat*, un autre exemple encore plus clair dans ce sens est la *Madone de la Grenade* [Fig. 43] (1487) de Botticelli, conservée aussi aux Offices. Cette œuvre met en valeur également l'équilibre entre la Vierge ravissante et l'espace circulaire, peuplé d'une foule d'anges et baigné d'une lumière qui irradie depuis le « creux » doré d'en haut. Une source lumineuse devenue de plus en plus métaphysique nous mène à travers cette ouverture à l'Empyrée, cercle extérieur au monde, où Dieu manifeste ses perfections invisibles. Du même coup, l'espace diaphane et abstrait en continuum remplace l'espace paysager et pénétrable. A la lumière de l'ensemble de ces références apocalyptique, littéraire, biblique, dionysienne et néoplatonicienne, l'univers de la *Nativité mystique* de Botticelli résume, nous semble-t-il, un symbolisme traditionnel de l'ordre spirituel et une dimension intellectuelle de l'ordre cosmique.

³²⁶ Horne H.P., *Alessandro Filipepi, Commonly called Sandro Botticelli, Painter of Florence*, Londres, 1908, p. 120-123 ; Olson, *The Florentine Tondo, op. cit.*, p. 45-47. Cité dans D. Arasse, *Botticelli, op. cit.*, p. 63.

³²⁷ D. Arasse, *Botticelli, op. cit.*, p. 64.

B. La double conception de l'espace

Le glissement de la vision du monde, d'une hiérarchie absolue à une immanence sans limite

Le monde hiérarchique se caractérise, comme on l'a vu chez le Pseudo-Denys, par la coexistence des différents ordres aussi bien ontologiques que spatiaux. Avec lui, la diversité angélique se complexifie, produisant une distance éminente entre l'Un et le multiple : il voit la création comme celle qui produit un épaissement graduel à mesure que l'on s'éloigne de l'unité lumineuse de l'origine pour descendre par des étages successifs dans le multiple corporel. Certes, il reprend au néoplatonisme la conception d'un univers fortement structuré, composé d'une série de sphères concentriques soumises à des lois éternelles — mais au cœur desquelles il place son créateur, un Dieu d'amour transcendant (*Robert culturel*). Tandis que le monde intelligible et le monde sensible s'orientent, selon les néo-platoniciens, suivant des directions opposées, l'entité spatiale fondée sur le principe de hiérarchie met en évidence une distinction très claire entre la hiérarchie angélique et la hiérarchie ecclésiale. Ainsi, Jean Scot Erigène (810-877) écrit-il dans son commentaire de la *Hiérarchie céleste*, que la seule forme qui convient aux apparitions angéliques est la nature éthérée, c'est-à-dire ignée et céleste, qui est toute voisine des substances « supercélestes »³²⁸. Puisque Dieu passe tout intellect par « l'incompréhensible hauteur et l'infinité de son essence »³²⁹, il est absolument invisible en soi, et pas seulement pour nous : « l'essence divine n'est compréhensible en elle-même (*per seipsam*) par aucun sens corporel, par aucun raison, ni par aucun intellect, humain ou angélique »³³⁰

Or, la *Hiérarchie céleste* rappelle que Dieu prend l'initiative de se révéler. Par une pure bonté, il partage ses lumières avec ses anges. En effet, le Pseudo-Denys, empruntant le principe de toute hiérarchie angélique à Proclus, aborde les subtilités théologiques et cosmologiques. D'une part, il considère que Dieu n'est ni visible, ni intelligible, car il est au-delà de l'être et de la pensée. D'autre part, si le passage de la hiérarchie terrestre à la hiérarchie céleste comporte le même seuil qui sépare l'intelligence incarnée de l'intelligence pure, il comporte également une véritable continuité, puisque c'est par la hiérarchie

³²⁸ Cf. Jean Scot Erigène, Jean, *Expositiones super ierarchiam celestem Sancti Dionysii*, dans p. 122, col. 126-266.

³²⁹ Citation de Jean Scot, *Periphyseon*, V, 945 C (CCCM 165, 211) par O. Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Age (V^e-XVI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2008, p. 144.

³³⁰ *Ibid.*, I, 447 C (CCCM 161, 11).

supérieure que l'inférieure reçoit les révélations divinisatrices qui font d'elle une réalité sacrée³³¹. Même si Dieu est le véritable centre du monde, il n'en demeure pas moins que l'idéal de l'ordre humain est de réaliser, écrit-le Pseudo-Denys, une image aussi parfaite que possible de l'ordre divin. Il accorde ainsi une importance particulière aux thèmes ascensionnels : dans l'ordre intellectuel de l'univers, on monte et descend par degrés quasi continus, de la forme la plus basse à la plus haute et de la plus haute à la plus basse, comme cela se voit dans l'ordre sensible. Le cosmos étant un, sa diversité apparente est en quelque sorte illusoire et la variété de ces formes n'est que le reflet de ce principe unique, ce qui fait l'unité du cosmos³³². Il va de soi que le monde céleste et le monde terrestre possèdent en commun la même empreinte divine et qu'ils ne cessent de communiquer dialectiquement.

Dans le *Traité du ciel* (I, 9, 278 b 9-22), Aristote désigne le ciel comme « la région la plus extérieure et la plus élevée, que nous assignons pour siège à tout ce qui est divin. » On sait que l'époque médiévale s'appuie principalement sur la doctrine aristotélicienne selon laquelle, au-dessus du monde terrestre s'élève la sphère céleste qui ne connaît pas la même loi que ce premier³³³. C'est dire que la transcendance du monde de l'au-delà est d'un autre ordre que l'immanence de ce monde-ci. Si l'autorité de l'Eglise insiste durablement sur l'ancienne cosmologie anthropocentrique — l'univers entier centré sur la terre et enveloppe du ciel —, c'est d'abord parce qu'elle est conforme au texte biblique, mais aussi parce qu'elle a l'avantage de situer l'espace divin par rapport au reste du monde : Dieu est « cosmologique » puisqu'il entraîne toutes les autres sphères et meut le monde. Nonobstant, le monde doté d'une hiérarchie absolue tend à s'effondrer peu à peu : tandis que le transcendantalisme médiéval met l'intervention de Dieu en dehors du système cosmique, la Renaissance voit le divin sous l'angle de l'immanence, dont la puissance se répand à l'intérieur du monde³³⁴.

A cette époque, la philosophie de Ficin abolit toute limite entre le sacré et le profane, et son système se résume à occuper, selon Panofsky, une « position intermédiaire entre la conception scolastique qui considère Dieu comme transcendant l'univers fini, et les dernières théories panthéistes qui tiennent l'univers pour infini, et Dieu pour identique à lui. Ficin conçoit Dieu à peu près comme Plotin avait conçu le « l'Ev » — l'Unique ineffable³³⁵. Toutefois Ficin adopte non seulement la « négation de tous les prédicats (Plotin), mais aussi

³³¹ *L'Univers dionysien*, *op. cit.*, p. 143-153. Cité dans Pseudo-Denys L'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, *op.cit.*, p. XLIV-XLV.

³³² A. Simann et J. Fontaine, *L'image du monde des Babyloniens à Newton*, *op. cit.*, p. 46.

³³³ E. Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 34-35.

³³⁴ A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, *op. cit.*, p. 161-162.

³³⁵ E. Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. fr. Claude Herbet et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 1967 (Oxford University Press, 1939), p. 205.

la caractérisation en termes de contradictions apparentes (*Coincidentia oppositorum* de Nicolas de Cues) : son Dieu est *uniformis* et *omniformis*, *actus* mais non *motus*. Dieu a créé le monde « en se pensant soi-même », car en Lui « être, penser et vouloir » ne font qu'un ; et tandis qu'Il n'est pas dans l'Univers, qui est sans limites sans être proprement infini, l'univers est en Lui : Dieu « l'emplit sans être inclus³³⁶. »

De la même manière, si la dialectique ascendante des néo-platoniciens de la Renaissance contribue à une alliance du monde sensible et du monde intelligible, ces derniers se rejoignent justement par la médiation de l'âme qui « porte en elle la totalité en tant que détermination effective et explicative de l'esse divin³³⁷ ; rassemblons de nouveau tous les êtres sur cinq degrés. Plaçons Dieu et l'ange au sommet de la nature, le corps et la qualité tout en bas et, intermédiaire entre ces êtres supérieurs et ces êtres inférieurs, l'âme que nous appelons, avec juste raison, à la manière des Platoniciens, tierce essence et essence intermédiaire [...]. Les êtres supérieurs et les êtres inférieurs se fuient, manquant d'un lien valable (*competenti vinculo*). Mais cette troisième essence qui est intercalée est telle qu'elle habite les régions supérieures, sans délaisser les inférieures, ce qui fait qu'en elle les êtres célestes sont reliés aux êtres inférieurs³³⁸. » De surcroît, la « lumière » constitue chez Ficin le lien cosmique : tout dans l'univers est plus ou moins lumineux et plus on s'élève dans l'échelle des êtres dont elle est comme le montant, plus elle est présente. L'opuscule *De la Lumière* (1493)³³⁹ de Ficin qui présente un mouvement ascensionnel des plus complets – depuis les sens incapables d'accéder à la lumière, en passant par la vue qui perçoit une lumière visible, jusqu'à la raison enfin qui saisit de façon intellectuelle une lumière supra-sensible –, semble indiquer la voie pour cette élévation dans la lumière³⁴⁰ : l'existence de ce lien métaphysique permet de concevoir une sympathie à l'œuvre dans les éléments du cosmos les plus étrangers en apparence. A l'instar de Ficin, ce qui réunit finalement les humanistes à

³³⁶ Ficino, *Dialogus inter Deum et animam theologus* dans Ficino, M., *Opera, et quae hactenus extetere, et quae in lucem nunc primum prodierunt omnia...*, Bâle : 1576, 2 vol, p. 160 (traduction dans E. Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, op. cit., p. 241) : « *Coelum et terram ego impleo et penetro et contineo. Impleo, non impleor, quia ipsa sum plenitudo. Penetro, non penetror, quia ipsa sum penetrandi potestas. Contineo, non contineor, quia ipsa sum continendi facultas* » : « J'emplis et ne suis pas emplis parce que je suis la puissance même de pénétrer. Je contiens et ne suis pas contenu parce que je suis la faculté de contenir. » Cité par E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, op. cit., p. 205-206.

³³⁷ *Théologie platonicienne*, XI, 3, t. II, p. 102. Cité par Bertrand Schefer, « La médiation de l'âme » dans *Marsile Ficin. Les Platonismes à la Renaissance*, op. cit., p. 19.

³³⁸ *Ibid.*, III, 2, p. 137-138.

³³⁹ Cf. *De lumine* XI : « La lumière ne devient point la qualité de ce qui est illuminé, mais est l'acte de ce qui illumine. Les lumières ne sont point confondues. La lumière est le lien de l'univers. »

³⁴⁰ M. Ficin, *Métaphysique de la lumière*, textes latins et français traduits et annotés par Julie Reynaud et Sébastien Galland, préface de Jean-Robert Armogathe, postface de Julie Reynaud, L'ACT MEM, 2008, p. 190.

l'intérieur d'une même finalité spéculative, c'est la volonté de réconcilier les deux mondes de l'intelligence et du sensible.

Dans ce premier chapitre fondamentalement consacré d'une part à l'étude de l'image du monde, et d'autre part à celle d'un dévoilement « poétique » de la double organisation de l'espace cosmique, il faut pour commencer résoudre la question de l'ordre sacré dans la perception du monde à partir du principe ficinien : « de la contemplation, non de la compréhension, du sensible, non de la raison »³⁴¹. Ce faisant, on s'interrogera tout d'abord sur le « sacré » dont la propriété « ambivalente », revêtue d'une puissance d'un tout autre ordre que les forces naturelles, contribue à trouver à l'intérieur du champ pictural l'équilibre spatial recherché entre le mystère de l'être divin et l'expérience sensible des humains qui assument une attitude religieuse et théologique. C'est la « sacralité cosmique » qui s'incarne en tant qu'effet d'attraction de l'image.

1. Sacré et espace, pour une mesure des interactions spatiales

De Platon jusqu'à Ficin, ce que nous voyons dans le cheminement des idées spéculatives, c'est la difficulté à parler du monde d'ici-bas sans évoquer l'autre élément majeur qui lui fait contrepoint : le monde d'en haut. Etudier celui-ci permet de mieux comprendre celui-là à l'aide d'une opération des dialectiques³⁴². Il en est de même pour la tradition judéo-chrétienne qui s'appuie sur le principe universel d'un Absolu. C'est par ce dernier que l'organisation de toute création peut être éclairée, notamment sous l'angle de la sacralité. Laquelle se propose, par une dimension médiatrice, d'effectuer non seulement une rupture des niveaux cosmiques, mais aussi une osmose entre la puissance de l'Invisible et l'énergie de la réalité naturelle (de l'Un à la matière). A cet égard, Mircea Eliade³⁴³ parle justement de

³⁴¹ *Ibid.*, p. 181. Pour Ficin, « la rationalité est la faculté la plus utile du processus d'ascension progressive jusqu'au vrai dont elle reconnaît et le sens et la légitimité : « l'intelligence nous avertit de ne point nous précipiter si soudainement vers une si sublimé spéculation, mais de nous élever par degrés » (*De la lumière*, V). Mais toute sa valeur réside précisément dans cette capacité de prendre acte de ses propres limites. Elle constitue un intermédiaire nécessaire pour accéder à Dieu, mais ne saurait être suffisante. »

³⁴² « La dialectique ascendante s'élève, chez Platon, d'idées en idées jusqu'à parvenir à l'Inconditionné, c'est-à-dire au Bien qui éclaire toutes choses [...] Quant à la dialectique descendante, elle tire les conséquences qui découlent de ce principe anhypothétique et reconstruit la série des idées en nous montrant comment l'Inconditionné a conditionné les relations qui unissent les individus les uns aux autres. » Voir J. Brun, *Le néoplatonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 26.

³⁴³ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965 (Hambourg, 1957), p. 57-58.

la possibilité de la « fondation du Monde » par l'irruption du sacré et l'expérience de l'espace sacré : « la manifestation du sacré dans l'espace a, par suite, une valence cosmologique : toute hiérophanie spatiale ou toute consécration d'un espace équivaut à une « cosmogonie ». Une première conclusion serait la suivante : *le Monde se laisse saisir en tant que monde, en tant que Cosmos, dans la mesure où il se révèle comme monde sacré.* » Dans ce raisonnement, pour devenir « notre monde », le monde créé par « Dieu »³⁴⁴ a besoin d'être consacré, sacralisé et donc « cosmisé » par les hommes qui sont pris dans « le désir de vivre dans un Cosmos pur et saint, tel qu'il était au commencement, lorsqu'il sortait des mains du Créateur. » Dès lors, il convient, pour pénétrer toute la portée de l'unité originelle du Monde, l'envisager du côté « sacré ».

Le sacré, une réalité « tout Autre »

Définir le mot de sacré dans un sens précis et univoque semble un acte très difficile. Dans les travaux lexicographiques, E. Benveniste³⁴⁵ éprouve d'ailleurs de la difficulté à retrouver, d'une langue à l'autre, des correspondances strictes de toutes les langues indo-européennes pour désigner le sacré. Néanmoins, on peut l'expliquer par deux termes majeurs de significations : d'une part, celui de « divinité » qui présente une force transcendante et surnaturel et d'autre part celui de « saint », ce qui est protégé contre la violence. Presque sans exception, dérivé du latin *sacer*, le terme usuel français « sacré » se rapporte aux mots de sacré et saint (*sacred* et *holy* en anglais)³⁴⁶ sans que leur connotation se confonde l'une avec l'autre. En effet, c'est à partir de la fin du XIX^e siècle que l'on voit se multiplier les conceptions du sacré dans les sciences humaines et sociales occidentales. Cela témoigne de la situation de l'ambiguïté d'« une réalité à la fois subjective et objective, qui impliquent une expérience sensible et des croyances métaphysiques et théologiques, qui s'enracinent dans le religieux. »³⁴⁷

³⁴⁴ En tant qu'historien des religions, M. Eliade mentionne des « dieux » en élargissant son horizon religieux au-delà du christianisme. Pour notre part, nous ne faisons référence qu'à un Absolu, le Dieu des chrétiens.

³⁴⁵ E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Ed. de Minuit, 1969. Cité par J.-J. Wunenburger, *Le sacré*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 (1^{ère} éd., 1981), p. 5.

³⁴⁶ Le *sacer* indique à la fois « la présence d'un signe surhumain vénérable (proche d'*augustus*) et une mise à l'écart par une souillure qui suscite l'effroi. » Voir J.-J. Wunenburger, *Le sacré*, *op. cit.*, p. 5-6.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 59.

Le sacré en général se partage, écrit Wunenburger, en deux expériences primordiales de l'homme vis-à-vis du monde : en un sens primaire, le sacré tient à la perception de « la puissance productive et/ou destructive de la vie (forces de la nature, mort, pouvoirs magiques de certaines personnes, etc.). » Dans les sociétés archaïques, le sacré est donc inséparable de l'expérience humaine. Le monde du sacré apparaît comme celui du divin et/ou de l'offensif, qui suscitent chez l'homme du respect et/ou le sentiment d'effroi. En un sens secondaire, le sacré déplace une partie de cette expérience directe du monde sur l'écriture. Au détriment de sa dimension de force, puissance, violence, le sacré est revêtu de « respect, de vénération devant une expression divine. »³⁴⁸ Dans la culture écrite, il paraît évident que la réalité sacrée et la réalité désacralisée se distinguent hiérarchiquement, car le sacré répond à un type de perception et de conception d'une réalité différenciée, « tout Autre » que le réel immédiat dans lequel nous sommes, voire radicalement autre³⁴⁹.

Pour évoquer la réalité « tout Autre », Rudolf Otto s'intéresse, quant à lui, au concept de numineux qui est plus extensif que celui de sacré. En général, le numineux (*numen*) désigne « un sentiment mystérieux à dominante irrationnelle, liée à des forces appréhendées autour de soi. »³⁵⁰ Comme l'expérience du numineux s'objective autant sur une puissance désirable que sur un élément négatif, impur et repoussant, le sacré d'une dimension morale se rattachant à « une structure émotionnelle *a priori*, le *numinosum* (numineux) » n'est que le résultat final d'un processus de purification. R. Otto identifie ainsi le sacré par « des sentiments (le numineux) ambivalents d'attraction et de répulsion (*majestas et tremendum*) qui sont accompagnés de représentations intellectuelles, renvoyant ces effets à une réalité surnaturelle ou suprapersonnelle. »³⁵¹ De même que cette expérience « ambivalente et bipolaire » du numineux — depuis la réaction devant l'horrible à la réaction devant le sublime —, le sacré oscille « entre un pôle dominé par l'altération du vécu pour se rapprocher de la puissance supra-humaine (sacré d'*excès*) et un pôle marqué par l'accentuation de distances et de coupures avec la Puissance invisible (sacré de *respect*) »³⁵². Tantôt le sacré est de plain-pied avec la nature, tantôt il est la force fondamentale qui domine cette dernière.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 60-61.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 10.

³⁵⁰ J.-J. Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, Jean-Pierre Delarge, Editions Universitaires, 1977, p. 24.

³⁵¹ R. Otto, *Le sacré*, Payot, 1969. Cité par J.-J. Wunenburger, *Le sacré, op. cit.*, p. 12.

³⁵² J.-J. Wunenburger, *Le sacré, op. cit.*, p. 14.

Loin d'être auto-générique ou substantielle, la notion de sacré prend son sens à partir d'un couple d'opposition. Dès lors, l'idée du « profane » doit être élaborée de façon relationnelle : « le sacré est un ordre des choses séparé du monde profane (du latin *pro-fanum*, qui se trouve à l'extérieur du lieu interdit, ce qui est accessible à tous), ce qui appartient à un mode d'existence supérieur, respecté comme ayant une valeur absolue, et possédant une puissance supranormal³⁵³. » Cette opposition absolue entre le sacré et le profane se trouve notamment dans les recherches sociologiques et ethnologiques d'Emile Durkheim qui situe le sacré aux origines de la société : il s'agit d'une force surajoutée au réel en vue d'être un élément essentiel de l'organisation sociale.

Dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912) Durkheim affirme : « la division du monde en deux domaines comprenant l'un tout ce qui est sacré, l'autre tout ce qui est profane, tel est le trait distinctif de la pensée religieuse [...] Il n'existe pas dans l'histoire de la pensée humaine un autre exemple de deux catégories de choses aussi profondément différenciées, aussi radicalement opposées l'une à l'autre [...] le sacré et le profane ont toujours et partout été conçus par l'esprit humain comme des genres séparés, comme deux mondes entre lesquels il n'y a rien de commun. Les énergies qui jouent dans l'un ne sont pas seulement celles qui se rencontrent en l'autre, avec quelque chose en plus ; elles sont d'une autre nature [...] Ici, pour séparer ces deux sortes de choses, il a paru suffisant de les localiser en des régions distincts de l'univers physique ; là, les unes sont rejetées dans un milieu idéal et transcendant, tandis que le monde matériel est abandonné aux autres en toute propriété. Mais, si les formes du contraste sont variables, le fait même du contraste est universel. »³⁵⁴.

Comme le sacré représente la puissance, considéré comme une entité mystérieuse liée à certains êtres, choses ou événements religieux, le profane doit s'en tenir à une certaine distance. Durkheim insiste sur le fait que le sacré et le profane maintiennent leur nature propre. Roger Caillois aborde également la question du sacré à partir de ce critère dichotomique, sachant que « la contagiosité du sacré conduit à se déverser instantanément sur le profane et à risquer ainsi de le détruire et de se perdre sans profit ; de l'autre, le profane qui a toujours besoin du sacré, est toujours poussé à s'en emparer avec avidité et risque ainsi de le dégrader ou d'être lui-même anéanti³⁵⁵. » Dans l'expérience sensible de l'homme, il ne

³⁵³ E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 1265.

³⁵⁴ Voir E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, PUF, « Quadrige », 1998 (1960), p. 50 et *infra* p. 53.

³⁵⁵ R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 28.

suffit pas de considérer ces deux mondes hétérogènes dans le rapport uniquement inverse, il convient de comprendre, sous l'aspect de cette contagiosité, leurs mutuelles dépendance et complémentarité. Car « ils sont tous deux nécessaires au développement de la vie : l'un comme le milieu où elle se déploie, l'autre comme la source inépuisable qui la crée, qui la maintient, qui la renouvelle³⁵⁶. »

La manifestation du sacré dans la totalité naturelle

Face à cette optique historico-culturelle, la recherche phénoménologique de M. Eliade modifie fortement les voies d'approche du sacré en rejoignant les descriptions du sacré comme élément numineux faites par R. Otto : « l'homme prend conscience du sacré, écrit Eliade, parce que celui-ci se manifeste, se montre comme quelque chose de tout à fait différent du profane. » Pour indiquer l'acte de la manifestation du sacré dans l'espace et dans le temps, Eliade propose le terme de hiérophanie : « il n'exprime que ce qui est impliqué dans son contenu étymologique, à savoir que *quelque chose de sacré se montre à nous*. »³⁵⁷ Cela signifie aussi que toute la manifestation du sacré reste soumise aux limites de la spatialité et de la temporalité. Bien que le sacré soit en mesure de recouvrir le Cosmos dans sa totalité, il ne se manifeste jamais à l'état pur, mais à travers une réalité autre que lui-même. Ce propre constitue en quelque sorte l'hétérogénéité de toute hiérophanie, de la plus élémentaire dans un objet quelconque jusqu'à la hiérophanie suprême qui est, pour un chrétien, l'incarnation de Dieu dans Jésus-Christ³⁵⁸. C'est ainsi que chacune de ces formes — rites, mythes, formes divines, hommes, animaux, plantes, lieux — a sa propre morphologie, révélant à la fois une modalité du sacré et une situation particulière de l'homme par rapport au sacré³⁵⁹.

Pour Eliade, toute hiérophanie est un phénomène religieux dont l'étude lui semble inséparable de l'étude de l'homme religieux et de son expérience. Dans une hiérophanie interviennent trois éléments : l'objet naturel, la réalité invisible, l'objet médiateur revêtu de sacralité³⁶⁰. L'homme peut participer au divin par le truchement de ce troisième élément,

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 26.

³⁵⁷ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 15.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁵⁹ *Dictionnaire des religions*, publié sous la direction de Paul Poulard, Paris, P.U.F, 1984, p. 1769.

³⁶⁰ « L'objet ou l'être au moyen duquel le sacré se manifeste, continue à se situer dans son contexte normal : la pierre sacrée reste pierre, l'arbre sacré reste arbre. Le deuxième élément est la réalité invisible, désigné par Eliade, au moyen de diverses dénominations : monde d'en haut, ciel, monde des dieux, monde transcendantal, monde supra-terrestre, temps mythique primordial, suprême réalité, Etre suprême, Dieu [...] Le troisième

siège médiateur qui révèle des forces d'attraction vers quelque chose d'invisible et de transcendant. « Tout espace sacré implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent³⁶¹. » Doté de sacralité par l'irruption du divin, l'espace « tout Autre » est chargé de rétablir la continuité entre le monde physique et le monde surnaturel.

Au seuil de l'espace sacré: le tableau et la « présence réelle » du surnaturel

Loin d'être bornées à des termes uniquement religieux, la représentation et l'expérience du sacré se rapportent implicitement à la nécessité de l'expérience esthétique, d'autant mieux qu'elles portent sur des réalités visibles qui appartiennent à notre monde physique ou mental. Si « le sacré prend place le plus souvent dans une culture religieuse et artistique »³⁶², c'est parce qu'il fait appel aux structures symboliques où l'homme doit apercevoir des formes aptes à stimuler son expérience du sacré. Si l'invisible est le propre du sacré en soi, « le visible n'y est pas rapporté à l'Autre *en tant qu'Autre* ; ce qui est visible pour nous exprime ce qui est invisible en soi. »³⁶³ De ce fait, l'enjeu du sacré n'est pas seulement de évoquer l'invisible, le décrire, le regretter mais de le faire voir plastiquement. Pour en revenir à la peinture chrétienne, c'est justement sa puissance de vision sacralisée qui tend à emplir, d'une manière incessante, un espace invisible, le rend présent, voire l'actualise non pas comme un vide imperceptible, mais comme un plein perceptible.

En témoigne la recherche d'A. Chastel sur l'évolution de la *pala* en Italie. Assurément, la *pala*, retable à panneau unique d'autel, que l'on étudie aujourd'hui comme des « tableaux » était *d'abord* autre chose, considérée comme « un élément spectaculaire de la vie religieuse »³⁶⁴. C'est dans le cadre du sanctuaire que la *pala*, répondant à une intention pieuse, se dresse comme un réceptacle de la puissance surnaturelle. Le « retable unifié par l'espace imaginaire »³⁶⁵, où apparaissent les figures célestes comme le Christ, la Vierge et les

élément de toute hiérophanie est le médiateur : l'objet naturel ou l'être revêtu d'une dimension nouvelle, la sacralité. » *Ibid.*, p. 1769.

³⁶¹ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 25.

³⁶² J.-J. Wunenburger, *Le sacré*, *op. cit.*, p. 26.

³⁶³ Cf. Hugues de SAINT-VICTOR, *Expositio in Hier. Coel.*, P.L. 175, Col. 954. Bruyn, II, p. 212. Cité par P. Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, *op. cit.*, p. 284.

³⁶⁴ A. Chastel, *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris, Liana Levi, 1993, p. 20.

³⁶⁵ « L'apparition de la *pala* du Quattrocento coïncide avec une tendance à reporter dans un espace unifié toutes les modalités de l'ancien décor. » *Ibid.*, p. 48.

saints, interpelle le fidèle et sa sensibilité dévotionnelle notamment à travers les intercesseurs qui se situent au seuil du véritable espace sacré. En effet, Florence qui règne sur l'art du retable depuis le Duecento, aborde à la fin du XV^e siècle une période improductive³⁶⁶. Dès le début du XV^e siècle, l'art de la Renaissance florentine apparaît comme tout spécialement adapté aux nouvelles exigences picturales, ainsi que marqué par l'évolution du retable polyptique vers la *pala*. Il nous reste donc de savoir par quelle procédure picturale les Florentins confèrent la visibilité supérieure à une « grande scène » afin que le spectateur soit conduit tout au bord du sacré. Manifestement, dans son analyse de la *Madone Sixtine* de Raphaël [Fig. 59] (v. 1512) Chastel montre que nous sommes en quelque sorte devant un aboutissement de la *pala* : « ce n'est plus la présentation du sacré, c'est la mise en scène de sa manifestation à des intermédiaires dont le fidèle est invité à considérer les émotions et les privilèges. La *pala* n'est plus ouverture vers le séjour de la sainteté, mais incitation à observer les médiateurs qui sont tournés vers la vision d'une vision [...] Ainsi apparaît un nouveau statut de la *pala* : elle ne montre pas l'accès impossible au monde du sacré, elle ouvre, comme par miracle, sur le spectacle d'un événement surnaturel qui a mis en rapport le ciel et la terre³⁶⁷. »

Commençons par analyser la *Trinité* [Fig. 44] (1425-1428) de Masaccio (1401-1428) conservée à Santa Maria Novella de Florence. Il est significatif de voir ce tableau d'autel moderne qui illustre un nouveau sens de l'espace rigoureusement défini selon les récentes lois de la perspective scientifique³⁶⁸. Sur cette fresque murale (à laquelle collabore probablement Brunelleschi), l'artiste crée l'illusion d'une chapelle en trompe-l'œil au moyen d'une articulation spatiale cohérente. En effet, elle s'intègre directement à la masse murale, reprend des éléments architectoniques de l'édifice, et y impose l'espace fictif qu'elle prétend représenter³⁶⁹. La fresque représente de la réduction d'une façade monumentale à colonnes

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 56.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 245.

³⁶⁸ Sur cette récente découverte de l'espace de la Première Renaissance, il faudrait l'expliquer avec retenue par rapport à celle de la Haute Renaissance. Rappelons justement que Masaccio est mort en 1428 tandis que le manuscrit latin du *De pictura* d'Alberti est daté de 1435. La *Trinité* anticipe donc d'une décennie les règles nouvelles édictées par ce dernier qui prohibent l'usage de l'or dans le tableau. En effet, F. Lyotard aborde ce sujet d'une manière relationnelle : « Masaccio supprime la toile de fond que l'enluminure du gothique avait pris l'habitude de tendre derrière les figures [...] Une scène sans toile de fond, c'est un espace ouvert pour que le désir et l'angoisse y représentent sans fin et sans loi leurs rejets. La découverte de l'espace infini et continu (les traits de l'espace « moderne » de Panofsky) n'est pas d'abord celle d'une substance neutre où l'axiomatique va faire jouer toutes ses propositions possibles, ce n'est pas davantage celle d'un monde offert à l'activité de l'homme ; chez Masaccio c'est la découverte de l'absence d'un monde, d'un espace, où la fantasmagorie jusqu'alors captée et sublimée dans le récit chrétien de la Rédemption se déclare en lui et va le faire exploser, la découverte d'un espace qui n'est plus sacré (textuel) et pas encore géométrique (textuel), mais imaginaire. » Voir J.-F. Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 197 sqq.

³⁶⁹ C. Frontisi, « Figures de l'infini. L'exemple de la peinture toscane aux XIV^e et XV^e siècles » dans *Infini des mathématiciens, infini des philosophes*, sous la direction de Françoise Monnoyeur, préface de Jean Dieudonné,

ioniques et voûte à caissons, à l'intérieur de laquelle s'impose une image de la Trinité. Deux colonnes redoublées de pilastres servent de borne à cet espace de transcendance, où le Père siège tout en haut, portant sur la poitrine la colombe qui symbolise le Saint Esprit ; au-dessous de lui se trouve le Fils cloué sur la croix.

A l'époque où la *Trinité* a été réalisée pour la chapelle à Santa Maria Novella de Florence, on la voyait nécessairement *di sotto in su* (de bas en haut) selon la perception spatiale. Le maniement spectaculaire de l'espace — autant par l'élimination du pavé en perspective que par la voûte en contre-plongée — aurait pu donner l'impression que le spectateur se plonge dans la profondeur de la « chapelle » du tableau. Selon M. Kemp³⁷⁰, lors de son entrée, le spectateur est supposé regarder une structure particulière dans une position particulière, si bien que l'espace peint existe simultanément à notre réalité. Avec cette ontologie esthétique, on s'aperçoit que l'infini divin n'appartient pas à l'ordre de l'*infinitum* (l'infini), mais qu'il se manifeste plutôt dans l'espace incommensurable sous forme d'*indeterminatum* (indéterminé), qualifié « par un point de fuite, foyer de jonction des parallèles lesquelles on le sait « ne se joint qu'à l'infini »³⁷¹.

Le dialogue entre l'espace divin et l'espace mondain

Bien que l'espace « surnaturel »³⁷² semble s'ouvrir de manière tout aussi rationnelle que l'espace naturel, il apparaît aussitôt isolé et enfermé dans son altérité : par exemple, Dieu le Père, juché sur une corniche, heurte de l'auréole la voûte à caissons définie par une stricte perspective, jusqu'à ce qu'Il s'accommode mal d'un espace qui n'est précisément pas à sa

postface de Hourya Sinaceur, Paris, Belin, 1992, p. 44.

³⁷⁰ M. Kemp, *Seen | Unseen : Art, Science & Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, Oxford University Press, 2006.

³⁷¹ C'est dans l'*Annonciation* d'A. Lorenzetti (1344, Sienne, Pinacothèque) que C. Frontisi voit coexister ces deux types « d'infinis » : l'*infinitum* et l'*indeterminatum*. A cet égard, voir *Infini des mathématiciens, infini des philosophes*, *op. cit.*, p. 40-41.

³⁷² Selon Henri de Lubac, grand connaisseur de la pensée médiévale, « le mot “surnaturel” est à peu près inexistant avant le XIII^e siècle. Jusqu'à là, il n'apparaît guère que dans les traductions de Denys l'Aréopagite, mêlé à des litanies de superlatifs, pour situer la divinité au-delà de l'intelligible. Mais, chez saint Thomas, on le voit désigner un monde distinct du monde naturel et qui n'obéit pas à ses lois, le domaine de l'intervention divine. » Voir H. de Lubac, *Surnaturel. Etudes historiques*, Paris, 1946. Cité par Jean Worth, « L'Apparition surnaturel dans l'art du Moyen Age » dans *L'image et la production du sacré*, Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988), organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Strasbourg II, Groupe « Théorie et pratique de l'image culturelle », sous la dir. de Françoise Dunand, Jean-Michel Spieser et Jean Wirth, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 141.

mesure³⁷³. A ce titre, on se rappelle que la manifestation du sacré provoque, écrit M. Eliade, non seulement une rupture dans l'homogénéité de l'espace, mais aussi la révélation d'une réalité absolue. Voulant suggérer la « présence réelle » du surnaturel, Masaccio respecte, semble-t-il, le principe d'invisibilité : le sacré se rend possible par écart de lui-même. Cela signifie que « la nature devient accessible à un savoir profane et justiciable d'une approche rationnelle, voire rationaliste, tandis que les mystères divins viennent se placer ailleurs, à l'abri de ces démarches³⁷⁴ ».

En réalité, le spectateur voit la Trinité face à face et non pas de bas en haut, de telle sorte que nul raccourci ne l'affecte. Il semblerait que le peintre souhaite présenter la transcendance des figures divines en évitant de les inscrire dans un point précis de l'espace. Néanmoins, entre ces deux espaces incommensurables existe un lien : Marie, debout à la droite de la Trinité et saint Jean à sa gauche, sont vus en raccourci et de bas en haut. En tant qu'intercesseurs, ils sont censés être présents dans l'esprit des deux donateurs qui se trouvent en dehors de la chapelle au même niveau que le spectateur — « en condition marginale » comme l'écrit A. Chastel³⁷⁵ — : agenouillés en prière sur la dalle du tombeau, ils se laissent guider par les intercesseurs pour contempler enfin la Trinité.

Si une unique marche indique la transition entre l'histoire sacrée et l'histoire temporaire, ce sont donc les deux intercesseurs — trait d'union entre l'extérieur et l'intérieur — qui invitent, sur le plan intermédiaire, les contemplateurs (non seulement les deux donateurs mais aussi le spectateur) à entrer dans « l'enceinte sacrée ». Si bien qu'ils sont absorbés dans les émotions du mystère et de la transcendance jusqu'à ce que leur expérience spirituelle porte sur l'au-delà du seuil du « réceptacle », tout à la fois espace de passage et frontière. Ce double espace vécu par les dévots rejoint en quelque sorte la polarité radicale du sacré définie par Durkheim : « les deux mondes ne sont pas seulement conçus comme séparés, mais comme hostiles et jalousement rivaux l'un de l'autre. Puisqu'on ne peut appartenir pleinement à l'un qu'à condition d'être entièrement sorti de l'autre, l'homme est exhorté à se retirer totalement du profane, pour mener une vie exclusivement religieuse³⁷⁶. » Mais au lieu de séparer d'une façon immédiate les deux registres du sacré et du profane, Masaccio semble chercher plutôt la solution de la continuité sans frontière.

En effet, Masaccio accorde le « modeste privilège » aux donateurs dont les traits sont déjà individualisés. Justement, G. Didi-Huberman a bien montré comment la planche de

³⁷³ *Infini des mathématiciens, infini des philosophes, op. cit.*, p. 46.

³⁷⁴ *L'image et la production du sacré, op. cit.*, p. 141.

³⁷⁵ A. Chastel, *Fables, formes, figures*, II, Paris, Flammarion, 2000 (1^{ère} éd., 1978), p. 136.

³⁷⁶ E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse, op. cit.*, p. 54.

Mnemosyne d'Aby Warburg³⁷⁷, (1927-1929) témoignait de la naissance d'un « espace de montage iconographique et temporel ». Pour reprendre les termes de Didi-Huberman le « présent » des portraits des donateurs anticipe leur « futur » mortel : il s'agit d'une chapelle funéraire, les images de Sassetti et de son épouse jouxtant leurs sarcophages. Le « passé » des légendes franciscaines ou de l'histoire du Christ sert de modèle au « futur » de la résurrection : un enfant divin naît sur le tableau d'autel, tête appuyée contre un sarcophage antique ; un enfant mort, allusion à un drame familial des Sassetti, ressuscite sur la scène du registre suivant ; tandis que des enfants surgissent du sol au registre supérieur de la chapelle. Tout cela sous l'autorité liturgique de l'autel et de sa « présence réelle » indéfiniment reconductible (eucharistie aidant)³⁷⁸.

Certes, nous ne trouvons pas dans la *Trinité* de Masaccio la fusion entre « l'histoire christique et l'histoire profane (qui en est l'imitation) ». Mais au registre inférieur de la fresque, un *momento mori*³⁷⁹ est bien présent qui rappelle la vie éphémère d'ici-bas : peint en grisaille et composé d'un sarcophage et d'un squelette, il fait office de repoussoir et accentue la profondeur de la chapelle. Ainsi, en mettant l'espace du spectateur clairement à part — immédiatement à l'extérieur de l'espace de la transcendance — Masaccio ne raconte pas l'histoire sacrée, il incite le spectateur à réfléchir sur la divinité de façon à ce que l'acte liturgique de l'humanité se répercute dans le monde sacré, éventuellement dans la chapelle « imaginée » en profondeur. C'est par la médiation du couple anonyme exemplaire que le spectateur s'élève finalement à la contemplation du sacré non sans qu'il risque de réduire toutefois l'espace divin à ses mesures, à celles de ses besoins. Si l'expérience du divin — sans cesse réactualisée — se déroule à travers le temps et l'espace « réels », l'espace « fictif » qui s'incorpore en liaison avec l'imaginaire, devient d'autre part porteur d'une divinité réelle.

³⁷⁷ Il s'agit de la planche 43 de *Mnemosyne* d'Aby Warburg, consacrée à la chapelle Sassetti de Ghirlandaio (1449-1494). A cet égard, voir G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002, p. 484-487.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 486.

³⁷⁹ Il s'agit d'une inscription lapidaire qui sollicite le spectateur : « *Io fu gia quel che voi sete e quel chi son voi ancor sarete* ». Selon la traduction, « Je fus ce que vous êtes et ce que je suis vous le serez aussi ». *Infini des mathématiciens, infini des philosophes, op. cit.*, p. 46.

La double présence du sacré.

La dualité conflictuelle (cohérence et contradiction) entre la sainteté et la souillure

Un autre tableau florentin incite d'une manière aussi irrésistible le spectateur à méditer sur la double présence du sacré. Il s'agit du *Christ aux outrages* [Fig. 45] (1440-1441) de Fra Angelico (v. 1395-1455) qui fait partie de la décoration à fresque du nouveau couvent dominicain de Saint Marco (cellule 7)³⁸⁰, pour laquelle le peintre dirige les travaux de 1438 à 1446. Dans cette fresque, en l'absence de la construction complexe et rationnelle et de la plasticité de Masaccio, on remarque une simplification de l'espace qui participe d'une sereine austérité monastique. Mais à y regarder de plus près, du fait qu'un point de fuite central rejoint la poitrine du Christ, on peut dire que l'espace est rendu avec la cohérence et l'ampleur propres à la Renaissance³⁸¹. Le peintre joue avec l'espace, la distance et la lumière afin d'éclairer le moment sacré de la Passion et d'inciter le spectateur à y participer. C. Frontisi propose de diviser cette scène en trois espaces, chacun correspondant à un temps : « celui de la vie du Christ, celui de l'histoire révolue, enfin celui du regardant. »³⁸²

A l'arrière-plan, le Christ aux yeux bandés — allusion à la mortalité de l'homme³⁸³ — trône très droit sur une estrade, tenant dans la main droite un bâton de bambou et dans la gauche un globe qui symbolise sa domination sur l'univers. A l'opposé de l'indication de l'évangile selon Matthieu, XXVII, 27-30³⁸⁴, le peintre revêt le Christ d'une blanche tunique « immaculée », aussi lumineuse que la dalle de marbre sur laquelle il l'installe. Par conséquent, on a l'impression que le Christ en « majesté » est, bien qu'au supplice, plongé dans une lumière diaphane qui prend un caractère surnaturel et intemporel. Puis, au pied du Christ, on voit à gauche la Vierge et à droite saint Dominique, tous deux sont assis tournant le dos à ce drame. Tout se passe comme s'ils étaient ignorants de ce qui se déroule derrière eux :

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 48-49. « Commande privée de Cosme de Médicis l'Ancien, le chantier du couvent de Saint Marc marque, dans les rapports de l'Eglise avec les milieux de la banque et du commerce, un tournant de caractère « libéral ». Le couvent lui-même, avec l'installation nouvelle des Dominicains devient l'un des hauts lieux de l'humanisme florentin. La rénovation totale des locaux conventuels est menée de 1437 à 1452, par Michelozzo pour la partie architecturale, par Fra Angelico pour la peinture. Il est certain que les programmes iconographiques sont élaborés dans la plus stricte orthodoxie dominicaine par des commissions formées par les clercs les plus doctes en la matière. Or Angelico, entré tardivement en religion apparaît, dans sa pratique, au fait de toutes les règles nouvelles dont, en particulier, celles qui régissent la construction spatiale. »

³⁸¹ P. Morachiello, *Beato Angelico, Gli affreschi di San Marco*, Milan, 1995, p. 37. Cité par J. T. Spike, *Fra Angelico*, trad. fr., Claude Bonnafort, Paris, Liana Levi, 1996 (Milan, 1996), p. 154.

³⁸² *Infîni des mathématiciens, infîni des philosophes, op. cit.*, p. 49-50.

³⁸³ J. T. Spike, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 154.

³⁸⁴ « Alors les soldats du gouverneurs, emmenant Jésus dans le prétoire, rassemblent autour de lui toute la cohorte. Ils le dévêtirent et lui mirent un manteau écarlate ; avec des épines, ils tressèrent une couronne qu'ils lui mirent sur la tête, ainsi qu'un roseau dans la main droite ; s'agenouillant devant lui, ils se moquèrent de lui en disant : Salut, roi des Juifs ! Ils crachèrent sur lui, et, prenant le roseau, ils le frappaient à la tête. »

tandis que Marie a l'air attristé, Dominique se concentre sur la lecture des Evangiles où sont relatés ces outrages³⁸⁵.

Il semble que leur attitude « indifférente » appelle quelques interprétations susceptibles d'éclairer le rapport entre le tableau et le sacré, entre le proche et le lointain : d'une part, ils sont, en tant que saints exemplaires, tout près du spectateur dans une simple cellule de couvent en se donnant à contempler. A l'intérieur de l'espace fermé et complet, « la vision dans la vision » est d'autant plus présente que saint Dominique, loin de se repaître de la vision du Christ outragé, tourne son regard vers son livre. Comme si le Christ n'était pas encore intégré dans l'espace existentiel, « il devient clair que la Passion ne constitue pas l'objet direct de la représentation, mais qu'elle s'induit au travers de l'exercice de la prière et de la médiation³⁸⁶. » En conséquence, « Dieu ne peut être que progressivement approché, par un itinéraire de reconstruction vers sa présence, qui se refuse toujours à toute saisie définitive et à toute traduction rituelle visible. »³⁸⁷ Et d'autre part, ces deux saints jouent le rôle d'intercesseurs au seuil de l'espace sacré, lequel est à la fois un niveau inférieur au divin et un niveau supérieur au spectateur, comme c'était le cas chez Masaccio. Or, du fait que le Christ est figuré plus grand que les saints exemplaires, il se peut que Fra Angelico contrarie en partie la loi de la perspective dans le but de nous faire respecter l'ordre hiérarchique du sacré en évoquant l'incommensurabilité de l'infini divin par excellence. Pour ainsi dire, la tension du proche et du lointain se maintient dans l'abolition de toute transparence de l'espace. Cette fois, « Dieu peut être totalement présentifié dans une expérience unique de rupture avec le monde »³⁸⁸.

Ensuite, le troisième espace, celui du spectateur : d'abord destiné à la cellule monacale, il devient aujourd'hui le lieu muséal dont la fonction rappelle la destination première, « certes lieu de repos mais surtout de méditation solitaire, microcosme de la vie conventuelle et par delà, de toute la vie religieuse. » ; l'espace est « fini, tangible pour nous comme pour le moine florentin du *quattrocento*³⁸⁹. » Par ailleurs, d'après M. Kemp, en ce qui concerne les fresques de Saint Marco en général, le manque d'élaboration naturaliste n'est pas dû aux limites artistiques du peintre. Cela signifie que « les moines de l'ordre réformé, fermés silencieusement dans leurs cellules austères et harmonieusement proportionnées, sont obligés de consacrer de longues heures à leurs exercices spirituels, parmi lesquels le plus

³⁸⁵ Il pourrait lire dans Isaïe 53-55 : « Il a été transpercé à cause de nos péchés [...] C'est grâce à ses plaies que nous sommes guéris. » J. T. Spike, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 154.

³⁸⁶ *Infini des mathématiciens, infini des philosophes, op. cit.*, p. 50.

³⁸⁷ J.-J. Wunenburger, *Le sacré, op. cit.*, p. 74.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 74.

³⁸⁹ *Infini des mathématiciens, infini des philosophes, op. cit.*, p. 51.

effectif est le mental envisageant des réalités centrales de la vie du Christ. L'image devient une forme de mémoire purifiée, dans laquelle l'histoire vit encore en dehors de ses temps et espace originaux comme un événement de vérité éternelle et vivante.»³⁹⁰ Semblable explication rejoint une fonction mnémonique de l'image sacrée, en accord avec la doctrine des dominicains à laquelle appartient Fra Angelico. Ne voulant pas représenter le sacrilège de ces outrages, le peintre se conforme à une tradition qui les fait remplacer par des métonymies³⁹¹.

A vrai dire, alors que l'espace se dilate en avant de la composition à l'arrière-plan, son développement s'arrête juste devant un curieux pan vert où sont représentés la tête (qui crache au visage du Christ), les mains (dont l'une touche son nimbe crucifère) et le bâton (avec lequel les bourreaux lui infligent un affront). Le pan qui a une épaisseur d'un panneau de bois nous donne l'impression d'« un tableau dans le tableau »³⁹², pour employer l'expression d'A. Chastel. Comme le suggère d'ailleurs l'ombre portée sur le côté gauche, ce « tableau » comporte une lumière cohérente qui contribue à une « unité d'espace ». Par conséquent, près de la présence « réelle » du Christ — qui s'en détachant aussitôt en personne —, cet acte outrageant des soldats « représenté » — il semble porter non seulement atteinte au divin, mais susciter aussi le dégoût et la répulsion aux yeux des fidèles — n'est qu'une illusion : il s'agit en effet d'une « simple représentation dans la représentation » d'une relation face à face à la divinité dans la mesure où la chose sacrée est, comme le dit E. Durkheim, « celle que le profane ne doit pas, ne peut pas impunément toucher. »³⁹³

Peut-être Fra Angelico vise-t-il à repousser la souillure contre la sainteté en mettant les deux formes du sacré opposées en contact — contact entre le sensible et l'intelligible, entre le temporel et intemporel. En d'autres termes, il semble comprendre que « le pur et l'impur ne sont pas deux genres séparés, mais deux variétés d'un même genre, qui comprend toutes les choses sacrées³⁹⁴. », soulignant ainsi la valeur absolue de la pureté par le processus de la sublimation de l'impureté, laquelle est originellement mêlée à cette première par la bipolarité du sacré. Tout se passe comme si le sacré théophanique résultait de « la transformation d'une expérience préliminaire de la souillure-tabou³⁹⁵ ». Du fait que « le tabou

³⁹⁰ M. Kemp, *Behind the Picture: art and evidence in the Italian Renaissance*, New Haven and London, Yale University Press, 1997, p. 178-179.

³⁹¹ P. Veyne, *Mon musée imaginaire ou les chefs-d'œuvre de la peinture italienne*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 96.

³⁹² Voir « Le tableau dans le tableau » dans Chastel, André, *Fables, formes, figures*, II, *op. cit.*, p. 75-98.

³⁹³ E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, *op. cit.*

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 588.

³⁹⁵ « Le lien établi entre l'impureté et le religieux s'appuie sur l'existence, dans les sociétés primitives, du tabou. Ce terme polynésien est devenu une catégorie psychosociologique désignant des interdits propres à certains objets ou actes dont la transgression s'accompagne d'effets néfastes. » Voir H. Webster, *Le tabou*, Payot, 1952.

est destiné, écrit R. Caillois, à maintenir l'intégrité du monde organisé et en même temps la bonne santé physique et morale de l'être qui l'observe »³⁹⁶, on peut avancer que la profanation que les soldats romains font subir au Christ anticipe en quelque sorte la sainteté qui est objet de respect.

Les grandes religions du Livre instaurent un véritable antagonisme entre le pur et l'impur : « la sainteté semble avoir vidé la sacralité de toute connotation hygiénique ou malfaisante. Au contraire, le vocabulaire de la souillure, fréquent dans la Bible, est essentiellement affecté à l'état opposé à la sainteté, au péché³⁹⁷. » C'est ce qui explique pourquoi le peintre définit l'espace d'une façon ambiguë et le laisse quasiment vide : bien que l'histoire de la passion soit « fictivement » reconnaissable, le Christ apparaît isolément dans le lieu de la hiérophanie auquel on n'approche que par la contemplation. Loin d'être une doublure du réel, l'image sacrée nous permet par l'entremise d'un dispositif de distanciation la communication entre le monde réel et le monde médité.

La « bipolarité » d'un système iconographique dans la peinture sacrée

Jusqu'à ici, il semble plausible d'affirmer que la bipolarité du sacré et sa dimension plastique apparaissent bien compatibles avec le schéma binaire de la peinture religieuse de la Renaissance italienne, dans laquelle s'équilibrent le « sacré » et le « profane » : à première vue, il apparaît que l'espace terrestre (d'en bas) se distingue de l'espace céleste (d'en haut) par sa localisation évidente. Mais si l'on en approche le détail, le système de ces deux mondes entre lesquels il y a un dialogue subtil et permanent s'organise autour de leur limite séparatrice comme par exemple, une ligne d'horizon ou une bande de nuages. Dans la peinture sacrée, ce modèle d'espace apparemment très simple nous permet d'abord d'articuler les mondes divin et humain et d'identifier par suite une forme typologique de composition qui implique les rapports mutuels de ces deux mondes et leur interaction interne. Dès lors, nous nous proposons d'analyser méticuleusement chez deux artistes italiens, Masolino da

Cité par J.-J. Wunenburger, *Le sacré*, op. cit., p. 75-76. Sur la définition de *tabou*, voir aussi E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, op. cit. : « on appelle de ce mot un ensemble d'interdictions rituelles qui ont pour effet d'une contagion magique en empêchant tout contact entre une chose ou catégorie de choses, où est censé résider un principe surnaturel, et d'autres qui n'ont pas ce même caractère ou qui ne l'ont pas au même degré. »

³⁹⁶ R. Caillois, *L'homme et le sacré*, op. cit., p. 29.

³⁹⁷ J.-J. Wunenburger, *Le sacré*, op. cit., p. 78.

Panicale et Raphaël, la contiguïté de deux systèmes distincts de la représentation, la composition scindée en deux.

Tout d'abord, nous abordons *Le Pape Libère fonde la basilique Sainte-Marie de la Neige* [Fig. 46] (v. 1423-1425) de Masolino da Panicale (1383-1440 env.), qui se trouve aujourd'hui au musée national de Capodimonte à Naples. Cette image dépeint la légende selon laquelle « la Vierge serait apparue au Pape Libère pour lui ordonner de fonder une église sur l'Esquilin, en un lieu que l'on trouverait couvert de neige³⁹⁸. » Dans la partie inférieure de la composition, alors que les assistants sont disposés selon un arc de cercle traditionnel³⁹⁹, les lignes de fuite convergent de façon cohérente, comme celles des architectures latérales et du plan de la basilique dessiné au sol. Jusqu'à mi-hauteur, l'intention naturaliste de l'artiste est d'autant plus remarquable que le paysage à l'arrière-plan, ponctué de détails pittoresques et architectoniques, souligne le creusement illusionniste de l'espace et qu'il se détache complètement devant le ciel. A priori, nous passons « sans transition » de la ligne des montagnes à la partie supérieure où le procédé de la perspective n'est plus appliqué et dont la forme en ogive est encore liée au goût du gothique : « le fond d'or, le lieu de la présence divine renvoie à l'étendue canonique de l'icône, à un infini sans commune mesure avec le précédent⁴⁰⁰. » Cette opposition souligne même le miracle qui à l'origine entraîne la fondation de la basilique de Sainte-Marie-Majeure.

Le Christ et la Vierge « apparaissent » dans leur cercle emblématique⁴⁰¹, lequel est soutenu par la grosse *nuvola* (la nuée)⁴⁰² du premier plan, qui aura — pour reprendre le vocabulaire de l'histoire des religions chez M. Eliade⁴⁰³ — « valeur de hiérophanie, c'est-à-dire d'objet qui manifeste le sacré, ou sert à sa manifestation. » Bien que cette « solide barre de nuées » rompt le passage d'un monde à l'autre, Masolino établit une subtile dialectique entre le fond du paysage et le registre supérieur autant dans l'ordre plastique qu'au plan

³⁹⁸ H. Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 151.

³⁹⁹ D. Arasse, *L'Homme en perspective*, op. cit., p. 220.

⁴⁰⁰ *Infini des philosophes, infini des astronomes*, sous la direction de Françoise Monnoyeur, préface d'Evry Schatzman, postface de Jacques Merleau-Ponty, Paris, Belin, 1995, Claude Frontisi, chap. 9, « Fenêtres sur l'infini », p. 181.

⁴⁰¹ « Le Christ et la Vierge, dans un médaillon, se présentent moins comme une apparition (aucun des personnages de la scène principale ne dirige ses regards vers eux) que comme un sceau, une estampille qui confirme le caractère miraculeux de l'événement. » H. Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 151.

⁴⁰² Dans le contexte biblique, le nuage (ou la nuée) signale aux hommes la proximité de Dieu. Ainsi il guide et protège les hébreux durant leur marche dans le désert. C'est un signe ambivalent qui montre et cache en même temps, assure d'une présence qui fait entendre sa voix mais que l'on ne peut voir. A cet égard, voir F. Barbe-Gall, *Comprendre les symboles en peinture*, Paris, Chêne, 2007, p. 44-45.

⁴⁰³ « Mais le repérage d'un élément hiérophanique isolé n'a pas par lui-même d'intérêt ; il demeure sans signification théorique aussi longtemps qu'on se satisfait d'y reconnaître un emblème archétypal ressortissant à un symbolisme prétendument éternel, et qui soutiendrait les diverses formes religieuses sans être jamais épuisé par cette participation. » Cf. M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, trad. française, Paris, 1953, p. 103-104. Cité dans H. Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 67-68.

symbolique : « mis en perspective, mais traités de manière assez peu « réaliste », les nuages participent à la fois des deux registres, l'un descriptif et illusionniste, l'autre frappé d'une effigie sacrée⁴⁰⁴. » Les flocons sont simplement rendus par des incisions dans le fond doré, les petits nuages qui jalonnent ce dernier selon des lignes de fuite — le « hiatus » entre la nuée et l'horizon vers lequel s'échelonnent ces nuages, — introduisent une profondeur : les petits nuages servent, selon les termes de Burckardt, à « la désignation de l'espace et marquent la clôture de la scène terrestre en même temps que la frontière entre le monde sublunaire et le ciel où sont établies les figures divines⁴⁰⁵. » La forme résiduelle du phénomène céleste (météorologique) se répand d'une manière contradictoire sur la terre, à tel point que les relations entre ces deux mondes s'enchaînent, se rattachent l'une à l'autre.

Sur le plan iconographique et stylistique, il est encore plus frappant de voir la prédelle de la *Chute de neige miraculeuse sur l'Esquilin* [Fig. 47] (1508) peinte par Girolamo di Benvenuto (Sienne 1470-1524) pour l'église de San Domenico à Sienne et aujourd'hui répartie entre plusieurs collections (Florence, collection Longhi). Si le thème de la représentation se reporte également au miracle marial de la neige tombée en août 356⁴⁰⁶, la Vierge qui n'était exprimée que discrètement (reculée derrière le Christ), est dans le cas présent ramenée au premier plan et joue un rôle privilégié : vue d'un point de vue plongeant, elle nous donne l'impression d'exercer sa force miraculeuse en planant avec ses bras étendus dans l'espace céleste bien déployé à travers les nuages. Sous la conduite de la Vierge, les anges sont en train de « confectionner » avec quelques flacons une sorte de quadrilatère diaphane qui occulte partiellement une vue de l'Esquilin. Pour cela, le peintre siennois utilise de petites taches blanches en nuancant la gamme du blanc : si un voile « semi-transparent et cinétique » nous laisse à peine apercevoir le paysage architectonique, une zone rectangulaire du sol, couverte de la neige « immaculée », devient opaque en formant une sorte d'écran parfaitement délimité. En un mot, cette figure géométrique d'un aspect régulier, se détachant désormais sur l'espace terrestre — ces deux parties d'un même plan sont plastiquement distinctes —, paraît prendre une dimension du sacré, angélique et pure.

⁴⁰⁴ H. Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 151.

⁴⁰⁵ Cf. Jacob Burckardt, *Der Cicerone*, 4^e édition, Leipzig, 1879, t. II; trad. fr., Paris, 1885-1892. Cité par H. Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 215.

⁴⁰⁶ H. Brunon, « Figurer le tumulte du monde : peinture et météorologie » dans *L'art de la Renaissance entre science et magie*, sous la dir. de Philippe Morel, Paris, Somogy éditions d'art, 2006, p. 363

L'espace consacré comme « interdit »

Revenons à Masolino [Fig. 46]. Si l'espace d'ici-bas se transforme progressivement en celui du « sacré » sous l'influence divine, un autre type de dualité spatiale apparaît sur cet espace terrestre. Voilà comment les personnages de la partie inférieure s'écartent, tant avec prudence qu'avec révérence, de la surface de la terre véritablement consacrée comme « interdit ». Effectivement ils reculent d'un pas pour ne pas envahir la circonscription d'un plan de la basilique. Ils sont censés voir simultanément « deux portions d'espace quantitativement différents », l'un l'espace sacré qui « existe réellement » et l'autre tout le reste qui l'entoure, à savoir l'espace « non-consacré »⁴⁰⁷. Dès que l'érection de la Croix, qui équivaut en quelque sorte à une « nouvelle naissance »⁴⁰⁸, consacre un tel espace, celui-ci se pare de l'harmonie de l'unité cosmique en tant que reflet de la structure céleste. A l'opposé de l'homogénéité de l'espace profane, la révélation d'un espace sacré permet d'obtenir donc un « point fixe », de l'orienter dans l'homogénéité chaotique, de « fonder le Monde » et de vivre réellement : l'espace sacré correspond désormais à l'expérience d'une « réalité absolue » et l'espace profane à celle d'une « immense étendue informe ». En dépit de cette opposition apparente, on peut supposer qu'il y a les interactions spatiales entre sacré et profane. C'est par rapport à l'espace sacré qu'un espace profane se valorise. L'espace sacré fait écho aux autres parties de l'espace qui l'entourent horizontalement dans ce tableau, et il reflète verticalement l'espace cosmique. C'est pourquoi le sacré véritable est de nature non pas sentimentale, mais ontologique et cosmologique.

Par ailleurs, parmi les témoins qui se concentrent sur le rituel, c'est un seul personnage qui repoussé à l'arrière-plan, fixe son regard vers le monde invisible. Il se repère par sa tunique d'un rouge éclatant, et c'est grâce à son geste médiateur qu'une pieuse évocation se transforme en une scène de miracle. Du même coup, ce miracle ne se contemple pas de l'extérieur, mais pénètre l'âme des fidèles et l'inspire. En outre, il est remarquable de voir la ligne du transept qui échappe à la perspective pour rejoindre la main de Jésus sortie de la limite circulaire⁴⁰⁹. En ce sens, le monde divin n'est pas dépourvu de matérialité. Bien qu'il n'ait pas la même propriété physique que le monde terrestre, il assure

⁴⁰⁷ Selon M. Eliade, pour l'homme religieux, l'espace sacré implique la « non-homogénéité » ; il présente des ruptures, des cassures. « N'approche pas d'ici, dit le Seigneur à Moïse, ôte les chaussures de tes pieds ; car le lieu où tu te tiens est une terre sainte » (Exode, III, 5). Voir à ce sujet M. Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 21 sqq.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 30. Par Christ « les choses vieilles sont passées ; voici que toutes choses sont devenues nouvelles » (II Corinthiens, v, 17).

⁴⁰⁹ D. Arasse, *L'Homme en perspective*, op.cit., p. 220.

un rôle de structuration logique en contrepoint de ce dernier. Nonobstant, dans cette composition dualiste, son « incommensurabilité » reste contradictoire, selon la terminologie d'Arasse, au monde mesurable.

La sacralité cosmique : l'osmose entre le profane, le sacré et le divin

Près d'un siècle plus tard, Raphaël se révèle sensible aux théories novatrices sur la perspective et à la géométrie euclidienne, comme dans l'*Ecole d'Athènes* de la Chambre de la Signature. C'est juste en face de celle-ci que l'on trouve la *Dispute du Saint Sacrement* [Fig. 48] (1510-1511) dont le titre devenu traditionnel est inexact, puisqu'il s'agit plutôt du *Triomphe de l'Eucharistie*, à savoir la « Théologie » proprement dit, qui exalte la Vérité révélée par la foi⁴¹⁰. Pour réaliser cette scène, Raphaël a compris sa commission non seulement comme un défi esthétique, mais aussi comme une grande occasion de présenter à son patron papal une nouvelle vision du cosmos de la tradition chrétienne selon les dernières conventions de la perspective et du clair-obscur⁴¹¹. Cela signifie aussi que cette fresque est non seulement l'intégration harmonieuse d'une forme et d'un contenu, mais probablement la dernière peinture réaliste de l'univers aristotélicien-ptolémaïque à la veille de la révolution copernicienne. D'après Thodor Hetzer, historien de l'art allemand, Raphaël réussit à juste titre à géométriser la théologie médiévale en manipulant merveilleusement les formes fondamentales de courbe et cercle. A la différence de ses contemporains — même Léonard qui l'inspire abondamment —, il réalise la pure attraction esthétique et l'implication métaphysique de la géométrie euclidienne dans la structure formelle de la peinture⁴¹².

Plus encore que chez Masolino, c'est un exemple qui manifeste d'une façon spectaculaire et rationnelle la dualité spatiale à travers une division subtile entre la splendeur surnaturelle du ciel doré et la forme géométrique de la terre en perspective. Le ciel, une immense voûte étagée de nuages, embrasse le monde terrestre. L'espace céleste surplombe

⁴¹⁰ N. Ponente, *Qui était Raphaël ?*, Genève, Skira, 1967, p. 79.

⁴¹¹ S. Y. Edgerton, *The heritage of Giotto's geometry*, op. cit., p. 196.

⁴¹² T. Hetzer, *Gedanken um Raphaels Form*. Frankfurt am Main : Klostermann, 1957(1931). Cité par S.Y. Edgerton, *The heritage of Giotto's geometry*, op. cit., p. 196. Ce dernier se réfère à quelques dessins préliminaires de Raphaël, afin de montrer que la forme de la *Dispute du Saint Sacrement* dérive davantage des concepts scientifiques, en particulier astronomiques qui prévalent à son époque. En effet, tous ses dessins survivant parmi quarante-cinq en tout, sont reproduits en fac-similé coloré et grandeur nature in Fischel, Oskar, *Raphaels Zeichnungen*, Berlin, G. Grote, 1912. Les reproductions petites en noir et blanc avec bibliographie et commentaire apparaissent également in P. Joannides, *The Drawings of Raphael with a Complete Catalogue*, London, Phaidon, 1983.

l'espace terrestre grâce à une grande auréole d'or et un nuage sur lequel le Christ trône entre la Vierge et saint Jean-Baptiste. Aux côtés de ces trois figures centrales, les prophètes, les martyrs et les apôtres⁴¹³ sont assis en arc de cercle, sur la plateforme, sorte de cumulus prolongé, qui s'étend de façon à établir la limite entre les deux registres superposés. Au sommet de la voûte, la sphère dorée de l'Empyrée est entourée de gros nuages, un peu en retrait de ces deux nuages précédents, dont la courbe démarque les têtes de six anges volants.

Ces trois bandes de nuées scandent horizontalement ce registre supérieur, tandis que l'alternance de la lumière et de l'ombre leur confèrent avec délicatesse le poids, le volume et la profondeur. Il semble que le ciel, vibrant dans toute sa grandeur et sa profondeur va de pair avec l'idée organisatrice de la hiérarchie angélique et ecclésiastique. Dieu le Père, tenant un globe bleu dans sa main, apparaît en arrière du halo d'or dans lequel s'inscrit le Fils. Disposé à l'aplomb de celui-ci, le Saint Esprit dans l'auréole complète la Sainte Trinité qui renvoie au Triomphe de l'Eglise. Cette ordonnance trinitaire assume d'ailleurs la véritable manifestation du sacré, c'est-à-dire l'incarnation de Dieu dans Jésus-Christ. Si l'omniprésence des cercles fait allusion à la perfection de l'espace céleste, l'axe vertical de la Trinité sert de pivot pour engendrer un mouvement rotatoire du ciel de gauche à droite.

Baigné de l'éclat limpide du ciel, le monde terrestre s'ouvre, quant à lui, sur un dallage en perspective albertienne, dont les lignes de fuite conduisent le regard du spectateur à l'intérieur du lieu sacré, en particulier autour de l'autel portant l'ostensoir. Lorsque nous prolongeons l'axe médian d'en haut jusqu'au registre inférieur, il tombe exactement sur le Saint-Sacrement, symbole du mystère de l'Eucharistie. Alors même que la partie du haut est bien séparée par un « fossé de lumière » de la partie du bas, c'est l'Hostie qui constitue le seul lien entre le monde céleste et le monde terrestre : d'une part, dans le sens du sacré chrétien⁴¹⁴, un « cercle de petites dimensions érigé sur une tige »⁴¹⁵ remplit le rôle de relier la terre au monde de manifestation du divin — Dieu en tant que centre du monde apparaît à l'être humain sous forme circulaire de l'Hostie —, et d'autre part, sa forme circulaire rehausse la signification cosmique du lieu géométrique de la composition.

⁴¹³ Ces douze figures sont tous identifiables : à gauche, saint Pierre, Adam, saint Jean l'évangéliste, David, saint Etienne et Jérémie : à droite, Judas Maccabée, saint Laurent, Moïse, saint Mathieu (ou saint Jacques le Majeur, ou saint Jacques le Mineur), Abraham et saint Paul. Voir *Tout l'œuvre peint de Raphaël*, introd. par Henri Zerner, documentation par Pierluigi de Vecchi, Paris, Flammarion, 1969 (Milan, 1966), p. 101.

⁴¹⁴ « Le sacré chrétien, faisant référence à un Absolu, est le sacré du Dieu vivant rendu présent dans la médiation de Jésus-Christ. » Voir *Dictionnaire des religions*, op. cit., p. 1768.

⁴¹⁵ « La disproportion entre la fragilité matérielle de l'ostensoir et l'immensité du rôle qui lui est imparti dans les destinées de l'humanité saisit le spectateur et il tremble pour ce mince verrou qui relie la terre au ciel. » Voir R. Huyghe, *Les puissances de l'image*, Paris, Flammarion, 1965, p.70.

Par ailleurs, comme c'était le cas de l'« Eglise Triomphante » dans le ciel, l'artiste rassemble, de façon symétrique, l'« Eglise Militante », évoquée par un concile de docteurs de l'Eglise, pontifes, théologiens, fidèles et artistes contemporains⁴¹⁶. A première vue, on a l'impression que ces derniers, ayant pour but d'incarner le Vrai, sont unifiés en décrivant plus ou moins un hémicycle, mais ils sont comme dans le tumulte, orchestrés de façon à exprimer le concept d'une concordance entre savoir antique et révélation chrétienne : « leurs visages, écrit Vasari, montrent la quête anxieuse de ceux qui, en proie au doute, sont à la recherche de la certitude. Ils l'expriment chacun à leur manière par leurs mains, leur attitude, leurs oreilles attentives, leurs sourcils froncés, leur étonnement diversement rendu⁴¹⁷. » C'est là une nouveauté par rapport à la composition de Masolino dont les figures ont des attitudes quasiment répétitives.

Au tout premier plan, Raphaël laisse voir un immense espace matériel, inoccupé et rythmé par la scansion régulière du quadrillage. Tandis que chez Masolino, le lieu sacré n'était abordé qu'indirectement et métaphoriquement, — la terre, propice à l'apparition de la divinité, est « consacrée » en tant que miroir du divin —, il prend chez Raphaël un sens réel sans être mis à part du monde profane, lequel est d'ailleurs exposé par le paysage pastoral. Au lieu de se confondre avec le divin, le sacré s'incorpore de préférence au profane en gardant cependant son cœur spirituel. Ainsi, tout l'espace, terrestre et céleste ouvre simultanément vers les deux infinis et obéit aux règles géométriques. Si bien que, l'espace lui-même devient symbole d'un univers spirituel hiérarchiquement ordonné.

Néanmoins, ces deux espaces autonomes se rejoignent, en définitive, en fonction d'une unification totale de l'univers. A ce titre, afin de mieux appréhender une forme géométrique et une structure interne de toute la scène, il nous importe d'examiner une autre fresque de Raphaël, qui s'intitule le *Prime Mover (Astronomie)* [Fig. 49] (1509-1511) comme nous y incite S. Edgerton. Situé dans le plafond de la même chambre entre le *Parnasse* et l'*Ecole d'Athènes*, ce petit panneau montre l'allégorie de l'Astronomie, personnifiée en Uranie⁴¹⁸, la muse qui préside à la connaissance du cosmos. Bien que l'*Astronomie* ne corresponde pas spécifiquement à la *Dispute du Saint Sacrement*, on suppose que sa conception intellectuelle est étroitement reliée tant avec le sujet qu'avec le dessin de cette

⁴¹⁶ On peut identifier en gros à droite du Saint Sacrement, Bramante, Francesco Maria della Rovere, saint Grégoire le Grand, saint Jérôme, Fra Angélico, tandis qu'à sa gauche, saint Amboise, saint Thomas d'Aquin, saint Augustin, Pape Innocent III, saint Bonaventure, Sixte IV, Dante, Savonarole. *Tout l'œuvre peint de Raphaël, op. cit.*, p. 101.

⁴¹⁷ *Raphaël*, introduction de Michele Prisco, Paris, Flammarion, 2005 (Florence, 2003), p. 114.

⁴¹⁸ Concernant les allusions littéraires à Uranie comme la représentation de l'astronomie, voir Treipe mindele Anne, "Descend from Heav'n Urania" : Milton's "Paradise Lost" and Raphael's Cycle in the Stanza della Segnatura. Victoria, B. C. : ELS Monographs, 1985. Cité par S. Y. Edgerton, *op. cit.*, p. 196.

dernière⁴¹⁹. En effet, comme tous ceux qui sont éduqués au début du Cinquecento, Raphaël comprend que la terre, se tenant immobile au centre de l'univers, est entourée des sphères concentriques comme les sept planètes, les étoiles fixes et le premier mobile. Au-delà de ce dernier, c'est l'empyrée où Dieu règne sur tout. Pour les astronomes et les théologiens du XVI^e siècle, il n'en reste pas moins que l'espace au-delà de la lune est rempli d'« éther », substance métaphysique de la composition immuable et parfaite. Au-dessus du premier mobile, même le pouvoir du soleil devrait cesser et Dieu lui-même reste la seule source de la lumière⁴²⁰.

Dans cette optique aussi bien géocentrique que théocentrique, l'artiste place manifestement la terre au centre du globe céleste. Les planètes tournantes ne sont pas indiquées ici, mais son esquisse⁴²¹ [Fig. 50] (v. 1509) nous apprend que l'artiste avait l'intention de peindre les sphères concentriques cristallines, du point de vue de Dieu. En effet, la source de son inspiration est la sphère armillaire⁴²², appareil de visée traditionnel de l'univers ptolémaïque qui symbolise la science de l'astronome. Selon Edgerton, il est nécessaire d'observer une gravure contemporaine de ce dessin, dont la sphère armillaire est vue dans la même perspective que celle de Raphaël. Il s'agit du frontispice de l'ouvrage, intitulé *Egyptoma in Almagestum Ptolemaei* de Regiomontanus⁴²³ [Fig. 51] (1496) qui résume, critique et met à jour tout le contenu de l'*Almageste*. Les deux astronomes se trouvent bien réellement sous cette « image du monde » qu'est la sphère armillaire, laquelle est surplombée par le vrai ciel comme par un dais. Cette disposition semble exprimer l'exigence de

⁴¹⁹ En ce qui concerne la connaissance de la cartographie, l'astronomie et la géométrie chez Raphaël, voir sa lettre de 1519 au Pape Léon X concernant le plan de la Rome ancienne, publiée in Golzio, Vincenzo, *Raffaello, nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*. Vatican City : Pontifica Insigne Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon, 1936 ; Weil-Garris Brandt, Kathleen, "Cosmological patterns in Raphael's Chigi Chapel in S. Maria del Popolo." In *Raffaello a Roma : Il Convegno del 1983*. Rome : Elefante, 1985. Cité par S. Y. Edgerton, *op. cit.*, p. 197.

⁴²⁰ Lindberg, David C., "The Genesis of Kepler's Theory of Light: Light Metaphysics from Plotinus to Kepler." *Osiris* 2, ser. 2 (1986) : 5-42. Cité par S. Y. Edgerton, *op. cit.*, p. 198.

⁴²¹ Cf. « Raphael, sketch for *Astronomy* (ca. 1509). Courtesy of the Albertina Gallery, Vienna. » Voir S. Y. Edgerton, *op. cit.*, p. 201 ss.

⁴²² Edgerton souligne que l'ouvrage de Regiomontanus, ou d'autres semblables se trouvait probablement dans la bibliothèque de Jules II et que la véritable sphère armillaire en trois dimensions était dans sa chambre. L'auteur suppose aussi que Raphaël aurait été conscient que la sphère armillaire était l'emblème favori de Manuel I de Portugal, l'ami proche du pape Jules II (1503-1513). Elle symbolise l'ambition chrétienne du roi de répandre la foi aux quatre coins du monde. Voir S. Y. Edgerton, *op. cit.*, p. 202-203, et *infra* p. 214.

⁴²³ « Regiomontanus (1436-1476), astronome humaniste, aurait été le premier Européen à s'être livré à des observations régulières du ciel, notamment de la comète de 1472 qu'il continue pourtant à considérer comme un météore. Il construit plusieurs appareils comme un astrolabe armillaire, une horloge et il enseigne dans diverses universités, notamment à Padoue. Reconnaisant ses qualités exceptionnelles d'astronome, le pape Sixte IV (1471-1484) le nomme évêque de Ratisbonne et le fait venir à Rome dans le but de réformer le calendrier. Mais cela est interrompu par sa mort prématurée. Il laisse pour autant de nombreuses traductions d'œuvres grecques, dont celles de Ptolémée, d'Archimède, d'Apollonius. » Sur cette indication, voir A. Simann et J. Fontaine, *L'image du monde des Babyloniens à Newton*, *op. cit.*, p. 85.

Regiomontanus qui est « celle de retrouver une exacte correspondance entre l'astronomie et le cosmos réel. »⁴²⁴

Revenant dans sa version finale, Raphaël supprime les cercles planétaires, sauf une petite boule représentant la terre au centre, dont l'axe vertical rejoint plus ou moins le regard d'Uranie comme c'était le cas dans son esquisse. En réalité, on ne voit qu'un globe bleuté translucide, tacheté d'étoiles blondes. Au lieu de rendre le cosmos intelligible dans le cadre d'un système du monde, l'artiste choisit de créer l'illusion du matériel transparent sous l'influence mystique du ciel : la surface interne du cosmos reflète et réfracte la lumière, une source extra-cosmique qui illumine non seulement la terre, mais également la muse et les deux *putti*, censés occuper l'éther divin au-delà du premier mobile⁴²⁵.

En définitive, peu importe que l'artiste peigne la *Dispute du Saint Sacrement* avant ou après l'*Astronomie*. Mais, on pourrait s'accorder à reconnaître qu'il recourt pour cette première au modèle de l'espace euclidien, uniforme, isotrope et absolu comme « modelé en miniature par la sphère armillaire »⁴²⁶. En effet, ses trois dessins préparatoires⁴²⁷ témoignent de la correspondance remarquable de « la vue d'un quart coupe (un quadrant sphérique) du cosmos comme c'était le cas dans la fresque achevée. C'est ainsi que Raphaël n'arrive que très lentement et non sans hésitations à l'extrême simplicité de composition de la fresque qui expose le symbole avec une spontanéité directe et une évidence géométrique⁴²⁸. C'est selon l'inspiration néoplatonicienne la plus élevée que l'artiste introduit le concept d'universelle amplitude du ciel. De même que le lieu sacré se présente comme « foyer de convergence des forces cosmiques, axe vertical du monde »⁴²⁹, une mesure sublime de spatialité nous fait ressentir le sacré et le distinguer du profane. Cependant, le cheminement scientifique de l'artiste vis-à-vis du sacré chrétien n'est pas une voie d'opposition sacré-profane, mais la voie universelle qui mène d'autant plus sûrement à l'unité supérieure de ces entités distinctes.

⁴²⁴ *Les méditations cosmographiques à la Renaissance, op. cit.*, p. 88.

⁴²⁵ Peut-être Raphaël a-t-il dans son esprit l'image verbale du *Paradis* de Dante (chant III, 107). Il représente l'incandescence céleste comme *reflesso al sommo del Mobile Primo* ; celle-ci est reflétée vers le haut de la surface de la sphère, si bien qu'elle brille sur la face d'Uranie. Voir S. Y., Edgerton, *op. cit.*, p. 205.

⁴²⁶ Cf. fig. 12. « *Spherical quadrant*. Courtesy of John P. Boone, Jr., Estate. » *Ibid.*, p. 212.

⁴²⁷ On peut tracer le raffinement du travail de l'artiste en examinant notamment les trois parmi de nombreux dessins existants que les érudits ont reconnus comme ils révèlent pas à pas la pensée visuelle de l'artiste. Concernant ces trois premières ébauches de Windsor, Chantilly et Oxford (les fig. 6.10, 6.11, 6.13) et ses explications bien détaillées, voir *Ibid.*, p. 208-215. On se réfère aussi à K. Oberhuber, *Raphaël*, trad. fr. Jean-François Allain, Paris, Regard, 1999, p. 88-90.

⁴²⁸ *Tout l'œuvre peint de Raphaël, op. cit.*, p. 101.

⁴²⁹ J.-J. Wunenburger, *Le sacré, op. cit.*, p. 39.

2. La lumière, principe spatial de l'extension divine

La lumière, source de la visibilité du monde : son acte métaphysique au-delà du champ de l'œil physique

Dans la tradition chrétienne, le premier acte divin de création commence par l'apparition de lumière, première forme de la première matière. La splendeur de la gloire qui appartient au Père des lumières⁴³⁰, est destinée à éclairer hiérarchiquement toute la créature. La lumière invisible repousse donc par sa force vitale les ténèbres et rend visible la totalité de la nature. Or avant de suivre le fil de notre réflexion sur la lumière, il est nécessaire de distinguer, à l'instar du latin, deux types de lumière que le français confond sous un terme unique. A la lumière endogène, « force agissante et divinisée »⁴³¹, *lux* (lumière d'origine), s'oppose la source lumineuse exogène, *lumen* (lumière rayonnée). Dans la Genèse, tandis que *lux*, la première création de Dieu, est à la fois la condition de visibilité du monde et le principe qui ordonne les ténèbres, *lumen*, la lumière des luminaires célestes, n'apparaît qu'au quatrième jour. Née avant le soleil que Platon l'appelle « fils visible du Bien en soi »⁴³², la *lux* ne peut être que « la forme non encore informante, la première substance sans corps, en ayant précisément pour caractère d'être invisible⁴³³ ».

Si, depuis Aristote, la philosophie caractérise l'homme par le désir de voir, l'éloge métaphysique de la vue remonte en effet à l'exposé de Platon dans le *Timée*, 47 : « La vue a été créée pour être, à notre profit, la cause de l'utilité la plus grande ; un effet, des discours que nous sommes en train de tenir sur l'univers, aucun n'eût jamais pu être tenu si nous n'avions vu ni les astres, ni le soleil, ni le ciel [...] Le Dieu nous a découvert et donné la vue, afin que, ayant observé dans le ciel les révolutions de l'intellect, nous les utilisions, en les rapportant aux révolutions en nous de l'intellect. » Mais Platon souligne auparavant dans la *République* (353c, 507d), l'insuffisance des yeux eux-mêmes et conteste le rôle cognitif de la vision : il faut leur ajouter la vue pour qu'ils voient ! Une chose, au moins, est claire : qu'il soit un organe ou un simple trou, l'œil ne peut pas être une instance qui constate : 'je vois'.

⁴³⁰ Saint Jacques, I, 17; Pseudo-Denys, *La hiérarchie céleste*, I, 1, 120b.

⁴³¹ *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, article "Lūc /lūc", Paris, Klincksieck, 1967, p. 372. Voir aussi Manlio Cortelozzo & Paolo Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, vol. III, Bologne, Zanichelli, 1983, s. v. luce (p. 686) e s. v. lume (p. 687-88). Cité par B. Saint Giron, *Les Mages de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 2006, p. 8.

⁴³² Platon, *République*, VI, 508-509. Cité dans Ficin, Marsile, *Métaphysique de la lumière*, op. cit., p. 101.

⁴³³ R. Klein, *La forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne*, articles et essais réunis et présentés par André Chastel, Paris, Gallimard, 1970, p. 75.

«Finalement, la théorie de la vision renverra à l'âme»⁴³⁴. On note aussi dans le passage introduisant la parabole du soleil que Socrate explique paradoxalement la supériorité de la vue sur les autres sens par son incapacité à se réaliser sans l'intermédiaire qu'est la lumière (*Rép.* 507c6-8) : « Lorsqu'on tourne les yeux vers des objets qu'illumine le soleil, ils voient distinctement et montrent qu'ils sont doués de vue nette⁴³⁵. Sans doute. Conçois donc qu'il en est de même à l'égard de l'âme ; quand elle fixe ses regards sur ce que la vérité et l'être illuminent, elle le comprend, le connaît, et montre qu'elle est douée d'intelligence ; mais quand elle les porte sur ce qui est mêlé d'obscurité, sur ce qui naît et périt, sa vue s'émousse, elle n'a plus que des opinions, passe sans cesse de l'une à l'autre, et semble dépourvue d'intelligence (*Rép.* 508b). »

Plus tard, en associant l'astrologie aux métaphysiques de la lumière, Ficin prétend dans sa *Théologie platonicienne* que la lumière demeure indépendante de la vision : « Ne pas concevoir une quelconque dépendance de la lumière relativement à la vision. L'œil est une puissance capable de saisir la lumière. Mais la lumière n'a point été instituée pour l'œil et le dépasse⁴³⁶ ». Ce que l'on peut tirer de ce petit passage, c'est que l'œil de la créature se différencie de celui de Dieu, car le premier est limité par le site de son point de vue tandis que le second est omnivoquant et symbolise dès lors sur le plan physique le soleil, source de vie et de lumière.

L'unité cosmique par l'intermédiaire de la lumière intelligible d'une puissance divine

Dans le courant soi-disant « platonisant », la lumière assume un rôle théologique depuis les Pères de l'Église jusqu'à la fin de la Renaissance italienne. En effet, elle se traduit par « l'énergie divine tout en permettant de comprendre analogiquement comment elle se diffuse à travers toute la Création⁴³⁷. » De même que l'on voit Dieu le Créateur — qui reste « caché » et tourné vers la transcendance — par ce qu'Il crée, « voir la lumière, c'est voir la source transcendante du visible qui éclaire sans être jamais vue en elle-même⁴³⁸. » On

⁴³⁴ C. Joubaud, *Le corps humain dans la philosophie platonicienne. Etude à partir du Timée*, Vrin, 1991. Cité par Maiatsky, Michail, *Platon, penseur du visuel*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 164-165.

⁴³⁵ Cf. Platon, *La République*, introd., trad. et notes par Robert Baccou, Paris, Garnier Frères, 1966.

⁴³⁶ *Théologie platonicienne*, I, 6, p. 69.

⁴³⁷ J. Seidengart, *Dieu, l'univers et la sphère infinie. Penser l'infinité cosmique à l'aube de la science classique*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 268.

⁴³⁸ L'analyse aristotélicienne est en accord avec une interrogation platonicienne : la lumière se traduit par son invisibilité elle-même. Ficin, Marsile, *Quid sit lumen*, trad. du latin et suivi de *L'art de la lumière* par Bertrand

reconnaît donc la « lumière divine » non seulement dans les choses qu'elle a créées, mais aussi dans les raisons des créatures. C'est dans cette perspective « créationniste » que les néo-platoniciens de la Renaissance voient dans la lumière, émanation de Dieu, « intellect et intelligibilité pure, milieu de la vision et, en tant qu'influx astral, agent physique⁴³⁹. » La lumière, destinée à traverser, générer et agencer le cosmos est, pour ainsi dire, le lien par lequel tout se noue, se rejoint et se réjouit : pour Ficin par excellence, les sempiternelles vertu et divinité de Dieu sont connues par l'entremise du Soleil, « degré le plus élevé des réalités sensibles qui ouvre sur le degré le plus bas de l'ordre intelligible »⁴⁴⁰.

A ce point, en tenant compte des aspects de la lumière — ontologiques, métaphysiques, cosmologiques —, nous revenons inévitablement avec quelques opuscules de Ficin sur la Lumière et le Soleil à l'une des questions essentielles de sa philosophie : dans les opuscules *Du Soleil* et *De la lumière*, Ficin choisit d'éviter le discours sévère, dogmatique qu'il adopte en tant que traducteur dans *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*⁴⁴¹. En effet, ces textes nous permettent d'entrevoir l'une des questions essentielles de la philosophie de Ficin : « l'anagogie ou progression, élévation graduelle vers Dieu. » Cette ascension est rendue possible par l'existence d'un principe qui se décline depuis les degrés inférieurs de l'échelle des êtres jusqu'en son sommet : la lumière⁴⁴². Le traité *De la lumière* semble indiquer la voie de celle-ci par « un mouvement ascensionnel des plus complets depuis les sens incapables d'accéder à la lumière visible, en passant par la vue qui perçoit une lumière visible, jusqu'à la raison enfin qui saisit de façon intellectuelle une lumière supra-sensible »⁴⁴³.

Schefer, Paris, Allia, 1998, p. 24.

⁴³⁹ A. Chastel et R. Klein, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, op. cit., p. 117.

⁴⁴⁰ M. Ficin, *Métaphysique de la lumière*, op. cit., p. 235.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 172. « Dans l'œuvre de Marsile Ficin, il y a, semble-t-il, deux grands axes. Le premier s'articule autour d'un savant travail de traduction de textes anciens et s'apparente à une vaste œuvre d'exégèse [...] D'autre part, il y aurait un pan moins savant, ou moins directement philosophique dont l'axe peut recouper la vaste correspondance de Ficin avec nombre de ses contemporains et les opuscules. Il y a, en effet, un ton plus familier, parfois plus léger dans ces textes adressée à des amis, à des proches ou à soi-même, une apparence anti-philosophique dans des opuscules qui font la part belle à l'astrologie, à la poésie. »

⁴⁴² *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 190.

Quid sit lumen (1476)⁴⁴⁴ — première version du *De lumine* (1492)⁴⁴⁵ — représente une sorte d'aboutissement de la réflexion ficinienne en marquant une étape décisive au sein d'une longue tradition qui doit autant la philosophie naturelle d'Aristote et de saint Thomas que l'ancienne théologie astrale évoquée par Platon, Plotin et Proclus. Comme le croient les Chaldéens, si Ficin voit dans la Lumière le principe de la révélation et de l'émanation de l'Esprit dans le monde, il reprend également certains traits fondamentaux des thèses mystiques de Pseudo-Denys l'Aréopagite et des commentaires médiévaux sur la *Genèse* comme par exemple la « mystique » de la lumière exposée par Robert Grosseteste dans son *De Luce*⁴⁴⁶. On notera aussi que dans la tradition platonicienne, christianisée par le Pseudo-Denys ou par Ficin, la lumière astrale est le reflet de la splendeur (*splendor*) divine, qui est aussi sa source. Comme ce premier décrit la lumière comme « la forme primordiale et génératrice du monde », Ficin la résume, quant à lui, à l'univers lui-même : venue du *Sol omnituens*, elle illumine et fait connaître toutes choses en vue de manifester l'unité cosmique : cette lumière porte en elle-même l'image complète et ordonnée du monde⁴⁴⁷.

Pour ce philosophe florentin, envisager la lumière n'a pas pour but d'expliquer scientifiquement tel ou tel phénomènes, mais d'approfondir le mystère de l'organisation du monde par ses propriétés intelligibles et spirituelles : « mon intention n'a pas été d'exposer avec soin les questions plus minutieuses qu'abordent les mathématiciens au sujet du Soleil ou de la lumière, lesquelles souvent ne sont point tant utiles qu'assurément compliquées⁴⁴⁸. » Il semble bien que Ficin exige de nous une « lecture métaphorique, poétique, des phénomènes. » En effet, Ficin exalte dans la lumière le pouvoir de l'intelligence et son omniprésence au sein de l'univers. Cette lumière « incorporelle » qui soumet le monde physique à son être intelligible devient, en quelque sorte, la totalité de ce qu'elle montre, l'évidente unité et

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 226. « *Quid sit lumen* : selon la traduction scolastique, *quid sit* (qu'est-ce que c'est) est la question de l'essence de la chose. » Cf. M. Ficin, *Quid sit lumen*, *op. cit.*. B. Schefer propose une traduction du *Quid sit lumen*, dont les onze chapitres font pendant aux premiers chapitres du *De lumine*. En effet, ce petit traité, adressé à Phoebus Capella, ambassadeur de Venise et ami de Ficin associé au projet platonicien, est composé en 1476, année durant laquelle Ficin compose également deux opuscules théologiques : « *Le ravissement de Paul* et *l'Argumentum in platoniam theologiam*, mais aussi son importante *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*. Ficin s'intéresse très tôt aux questions d'optique et écrit quelques opuscules scientifiques aujourd'hui perdus. D'après Caponsacchi, cité dans le *Supplementum Ficinianum* I, CLXII-CLXIII, il s'agissait notamment d'une *Quaestio de luce* d'influence scolastique, composée en 1454, alors que notre auteur n'était âgé que de vingt et un ans. »

⁴⁴⁵ Pour retracer la vision de Ficin sur la lumière et le soleil, il est bien utile de consulter sa *Métaphysique de la lumière*, l'ouvrage qui rassemble ses quatre textes composés entre 1476 et 1492 depuis la *Comparaison orphique du Soleil à Dieu et manifestation des idées* jusqu'aux *Du Soleil* et *De la Lumière* en passant par *Du ravissement de Paul au troisième ciel et de l'immortalité de l'âme*.

⁴⁴⁶ M. Ficin, *Quid sit lumen*, *op. cit.*, p. 10-11.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁴⁸ *De luce*, dédicace. Cité par Jean-Robert Armogathe dans la préface de M. Ficin, *Métaphysique de la lumière*, *op. cit.*, p. 8.

spirituelle de tous les corps visibles dont l'œil extérieur ne pourra rendre compte : « Regarde le monde entier, illuminé de la lumière du soleil. Regarde dans le monde matériel la lumière elle-même, remplie des formes de tous les êtres et changeante. Soustrais, je te prie, la matière à la lumière ; laisse tout le reste : tu as soudain l'âme, c'est-à-dire la lumière incorporelle, omniforme, invariable⁴⁴⁹. »

En postulant que la lumière est l'âme visible et que l'âme est, à l'inverse, une lumière invisible⁴⁵⁰, Ficin souligne effectivement la hiérarchie de la lumière dont tous les degrés d'illumination (*lux, lumen, splendor, claritas*) descendent de Dieu « incorporel et invisible » jusqu'à la matière « corporelle et visible », engendrant, comme par irradiation, l'articulation de l'être même : la splendeur divine et angélique devient objet de raison, puis des sens pour atteindre enfin les corps élémentaires « dans lesquels elle devient manifestement visible »⁴⁵¹. Selon lui, c'est l'âme qui joue le rôle central comme le miroir au moyen duquel la lumière irradiée (*lumen*) fait retour à la lumière originelle (*lux*). Du même coup, la lumière apparaît comme la « chaîne d'or » allant du monde à l'âme et de l'âme à Dieu : la « chaîne d'or et de lumière »⁴⁵² d'origine divine qui provient de l'intelligible et pénètre dans les corps sensibles, contribue à unifier « le monde épars, la diversité de ses degrés et des manifestations de la vie » en révélant au monde « sa cohésion, son origine et sa destination divines ».

L'essence de la lumière : une réciprocité conceptuelle entre théologie, philosophie et représentation de l'espace

Dans un univers conçu d'après le principe qualitatif où la forme domine la matière⁴⁵³, la lumière ficinienne offre le fondement d'une esthétique articulant le monde visible à son être intelligible⁴⁵⁴. Puisque la nature entière, l'espace et le lieu ne sont que la présentation

⁴⁴⁹ *Théologie platonicienne*, IX, 3, p. 14. Cité par B. Scheffer, « L'art de la lumière » dans Ficin, Marsile, *Quid sit lumen*, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, I, p. 322.

⁴⁵¹ *Ibid.*, XIII, 4, p. 239. Cité par B. Scheffer, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁵² « Telle est la chaîne d'or que Homère a vue suspendue du ciel jusqu'à la terre : lien consubstantiel de l'univers selon Orphée ou préfiguration du système copernicien selon Pope, il ne faut en effet que suivre son cours pour comprendre comment sa progression et la nôtre ne sont qu'une seule et même chose. » B. Scheffer, *op. cit.*, p. 45-46.

⁴⁵³ Tandis que le sens est assimilé à l'opacité ou à l'état matériel de l'intelligence, l'intelligence est, quant à elle, l'acheminement de la matière vers sa forme, le processus d'abstraction de la donnée sensible vers les idées. Voir M. Ficin, *Quid sit lumen*, *op. cit.*, p. 32-33.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 47.

finie de l'infini, la lumière, située au-delà de ceux-là, admet que l'univers obtienne « dans une sorte de lieu fini sa présence qui resplendit partout dans l'immensité. »⁴⁵⁵ Assurément, Ficin reconnaît dans la lumière, source ubiquiste et inépuisable de l'esprit éternel qui traverse le corps temporel. Cette lumière d'esprit invente le corps et l'engendre dans l'acte même qui fait sa vie : « la lumière constitue la première forme du premier corps⁴⁵⁶. » Tout se passe comme si les rayons lumineux s'épandaient et pénétraient le « réel » qui ne serait plus la condition de la lumière, mais bien, en quelque sorte, son occasion⁴⁵⁷. « Bien que la lumière visible brille dans les corps, elle se produit et est conservée en vertu de la lumière invisible des esprits célestes, laquelle, par suite de son intense richesse, déborde au dehors et devient visible⁴⁵⁸. »

Chez Ficin, si nous trouvons la richesse des épithètes en termes de la lumière de la divinité et celle du monde de la physique, il en va de même dans l'interprétation des Ecritures, des textes johanniques⁴⁵⁹, de l'expérience du Thabor et surtout le verset 15 du psaume 35 (Vulgate), très utilisé par François de Sales (1567-1622)⁴⁶⁰ : *in lumine tuo videbimus lumen* où il exhorte Jeanne de Chantal à commencer ses journées ; « Voyant le jour, passez de la considération de la lumière corporelle à la spirituelle, ou bien de la temporelle à l'éternelle, et dites avec David : O Seigneur, en votre clarté nous verrons la lumière⁴⁶¹ » Dans son *Traité de l'Amour de Dieu*, on constate également certains passages qui sont particulièrement consacrés aux différentes lumières divines (celle de la raison, celle de la foi et celle de la gloire) rapportées à la lumière du Soleil : tandis que celle-ci blesse les yeux, « éblouissant et dissipant leur vue infirme », la lumière de gloire « trouvant nos entendements inhabiles et incapables de voir la Divinité, elle les élève, renforce et perfectionne si excellemment que, par une merveille incompréhensible, ils regardent et contemplent l'abîme de la clarté divine fixement et droitement en elle-même, sans être éblouis ni rebouchés de la grandeur infinie de son éclat⁴⁶². »

Or l'apport théologique n'est point seulement l'expression de la piété de Ficin. En tant que philosophe, il trouve nécessaire de réunir son discours à celui du théologien, à cause

⁴⁵⁵ *Théologie platonicienne*, VI, 6, p. 88 sq. Cité dans M. Ficin, *Quid sit lumen*, op. cit., p. 51-52.

⁴⁵⁶ *De lumine*, IX, p. 63. Cité dans M. Ficin, *Métaphysique de la lumière*, op. cit., p. 139.

⁴⁵⁷ M. Ficin, *Quid sit lumen*, op. cit., p. 53.

⁴⁵⁸ *Théologie platonicienne*, VII, I, p. 265. Cité dans M. Ficin, *Quid sit lumen*, op. cit., p. 53.

⁴⁵⁹ Selon l'*Epître* Jean 8, 12, « Je suis la lumière du monde. Celui qui vient à ma suite ne marchera pas dans les ténèbres ; il aura la lumière qui conduit à la vie. »

⁴⁶⁰ Dès un texte intime de 1591 (*Œuvres*, éd. Annecy, t. 22, 1894), p. 48. Cité dans M. Ficin, *Métaphysique de la lumière*, op. cit., p. 10.

⁴⁶¹ *Avis...* 26 ou 27 août 1604, *Œuvres*, *ibid.*, t. 26 (1932), p. 192. Cité dans M. Ficin, *Métaphysique de la lumière*, op. cit., p. 9.

⁴⁶² Livre III, ch. xiv, *ibid.*, t. 4 (1894), p. 210. Cité dans M. Ficin, *Métaphysique de la lumière*, op. cit., p. 10.

de la transcendance divine qui rend toujours exceptionnelle et provisoire l'union directe à Dieu ici-bas⁴⁶³. Dans le chapitre IV de *De Lumine*, la formule que Ficin tire de l'*Epître* de saint Jacques⁴⁶⁴ met l'accent sur la clarté divine qui est une lumière intérieure de la connaissance : « Dieu est le Père des lumières chez qui n'existe aucun changement susceptible de le détruire ou de l'amoindrir⁴⁶⁵. » Juste après cela, Ficin continue à citer le verset de l'*Epître* de saint Jean : « Dieu est la lumière en laquelle il n'est nulles ténèbres⁴⁶⁶. A savoir une forme (*forma*) où il n'est rien d'informe. Et une beauté (*formositas*) encore où il n'est rien de difforme [...] Or puisque la nature de la lumière et de la vérité est de faire apparaître dans leur réalité les choses les unes aux autres, Dieu perçoit toutes choses en elles-mêmes avec vérité et clarté⁴⁶⁷. » A la lecture de ces passages, il ressort clairement que Dieu est semblable à la lumière du monde, c'est-à-dire que la vision divine s'offre aux yeux à travers les rayons lumineux. Alors qu'une telle lumière nous conduit à observer nous-mêmes, ainsi que notre patrie et notre Père⁴⁶⁸, nous contemplons les réalités divines que nous sommes destinés à voir un jour ailleurs, à travers une lumière bien supérieure face à face⁴⁶⁹. Etant donné que l'univers ne peut développer que la puissance divine infinie, toutes manifestations, il est nécessairement l'ombre (la lumière créée)⁴⁷⁰ par rapport à la lumière divine (la lumière incréée).

Par là, on peut trouver les raisons de la contribution de la théologie à la conception philosophique qui considère Dieu comme transcendant la lumière matérielle. Parallèlement, on sait l'importance considérable que prend en Italie l'étude du trajet des rayons lumineux dans les innombrables traités de perspective des XV^e et XVI^e siècles, tels que ceux d'Alberti, Brunelleschi, Toscanelli, Masaccio et Léonard de Vinci. Il s'agit d'un mutuel appui qu'optique et théologie se prêtent dans la représentation de l'espace⁴⁷¹. Ainsi le concept de

⁴⁶³ M. Ficin, *Métaphysique de la lumière*, op. cit., p. 226.

⁴⁶⁴ Jean 8, 12 : « Jésus, à nouveau, leur adressa la parole : « Je suis la lumière du monde. Celui qui vient à ma suite ne marchera pas dans les ténèbres ; il aura la lumière qui conduit à la vie. »

⁴⁶⁵ Saint Jacques, *Epître*, I, 17 ; saint Augustin, *La cité de Dieu*, XI, 21. Cité dans Ficin, Marsile, *Métaphysique de la lumière*, op. cit., p. 131.

⁴⁶⁶ Saint Jean, *Epître*, I, 5 ; saint Augustin, *De Genesi ad litteram*, IV, 28-45 ; Ulrich de Strasbourg, *De summo bono*, II, 3, 5.5 : « en tant que Dieu est la vérité première et pure, qu'il est le premier acte intellectuel pur qui se connaît parfaitement lui-même et toutes choses en lui-même, le nom de 'lumière' est prédiqué de lui essentiellement » in A de Libera, *La mystique rhénane*, Paris, Seuil, p. 143-144. Cité dans M. Ficin, *Métaphysique de la lumière*, op. cit., p. 131.

⁴⁶⁷ M. Ficin, *Théologie platonicienne*, 1, 6, p. 70.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, X, 2, p. 62.

⁴⁶⁹ Saint Paul, I, *Epître aux Corinthiens*, XIII, 12 ; saint Thomas, *Somme théologique*, I, quaest. 12, art. 11 ; Nicolas de Cues, *Traité de la vision de Dieu*, op. cit., p. 387 sq.

⁴⁷⁰ « L'ombre est très exactement la lumière en tant qu'elle est relative au degré d'être qui lui est supérieur. Toute lumière, exceptée celle de Dieu, est donc en même temps une ombre. » Cf. *De amore*, VI, 17, p. 234. Cité dans M. Ficin, *Quid sit lumen*, op. cit., p. 22.

⁴⁷¹ J. Seidengart, *Dieu, l'univers et la sphère infinie*, op. cit., p. 268.

lumière, qui intéresse plus d'une discipline, mérite d'être exploré dans une perspective visuelle et plastique. Au moment où la métaphysique de la splendeur (*splendor*)⁴⁷² connaît un succès général à Florence et où Ficin, achevant un commentaire du pseudo-Denys, écrit deux traités sur le soleil⁴⁷³, Léonard⁴⁷⁴ est particulièrement attiré par ces spéculations dans les dernières années de l'Académie. « Pour lui, le principe mathématique, la « vie » de la nature, le rayonnement de la lumière sont constitutifs de la merveille de l'univers : ce sont des réalités premières et indissociables, des évidences qui s'imposent au savant comme au peintre. » Si la perception poétique de l'univers de Ficin le conduit à accorder le cosmos avec la perfection divine, c'est l'analyse de la lumière qui anime sa conception esthétique du monde. Quand à Léonard, il tend à disposer l'univers en facettes, en éléments mobiles et fugitifs qui reposent sur « un réseau de rayons lumineux tendus en pyramides aux intersections innombrables ». Chez ce dernier, on se rappelle justement que « la conception du visible fait de la peinture des instruments privilégiés d'exploration et de possession du monde »⁴⁷⁵.

L'animation de la lumière dans l'espace visible : l'unité lumineuse entre corps et espace

Pour Ficin, la vue est le sens particulièrement important et privilégié. C'est le sens par excellence de toute progression anagogique, et qui permet autant de voir une mouche que le ciel⁴⁷⁶. Son *Quid sit lumen* débute en effet par l'examen des six puissances de l'âme⁴⁷⁷, d'abord selon un mouvement descendant qui part approximativement des capacités médianes,

⁴⁷² Parmi une série lumineuse hiérarchisée que Ficin propose dans le *De sole*, le *splendor* est un grand éclat de lumière qui symbolise le *spiritus* dans ses rayons.

⁴⁷³ A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, *op. cit.*, p. 81-83.

⁴⁷⁴ Il est à noter que Léonard fait l'éloge du soleil à travers sa divinisation, au point de considérer avec suspicion le schéma traditionnel de l'univers géocentrique : quant au firmament et à son ordonnance, « il paraît parfois anticiper la cosmographie de Galilée, mais l'héliocentrisme qu'il préconise résulte moins de calculs et d'observations que d'une croyance à la vitalité et, en un sens même, à la « divinité » du soleil. Là encore, certaines notes rappellent le langage de Ficin : *Le soleil a corps, figure, mouvement, splendeur, chaleur et vertu générative qui émanent de lui sans le diminuer* (Cod. Atl. F°270 b). » Sa vision cosmologique bouleverse en quelque sorte les affirmations traditionnelles sur le destin de l'homme et sur son immortalité. « Si l'âme du vivant, la chaleur et la lumière s'identifient dans le gouvernement de l'univers, l'homme se découvre lui-même comme un accident au sein d'un cosmos dont il n'est pas le foyer. La nécessité que l'intelligence découvre dans l'univers définit une loi supérieure qu'il convient de reconnaître et de vénérer. » A. Chastel, *Art et humanisme à Florence*, *op. cit.*, p. 417-418.

⁴⁷⁵ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁷⁶ *De la lumière*, Préface.

⁴⁷⁷ « Les qualités que Ficin attribue aux sens correspondent au « milieu » de propagation de la sensation selon la thèse d'Aristote. » Cf. *De anima*, II, 7, 418b sq. M. Ficin, *Quid sit lumen*, *op. cit.*, p. 18.

comme l'ouïe, l'odorat jusqu'aux sens les plus bas comme le goût, le toucher. Concernant le corps, ses sens sont incapables de percevoir la lumière. S'impose dès lors l'analyse ascensionnelle des facultés supérieures : vue, raison⁴⁷⁸. « Moi, je suis esprit, je suis splendeur spirituelle. Et puisque c'est justement mon rôle que tu me demandes, c'est avec grand plaisir que je m'expose : la lumière est une émanation en quelque sorte spirituelle, soudaine et très étendue des corps dont elle n'altère pas la nature. Elle est émanation d'une lumière brillante pour les corps diaphanes, c'est-à-dire transparents, émanation de la couleur pour les corps qui lui font obstacle, et enfin, pour tous corps, émanation de la quantité, de la figure et du mouvement⁴⁷⁹. »

Afin de déceler la vraie nature de la lumière, Ficin s'appuie sur la nécessité du diaphane comme le véhicule de la lumière, qui est un certain commencement de la lumière un peu plus claire⁴⁸⁰. C'est, en effet, la théorie d'Aristote qui le mène à élucider la notion de diaphane. Émanation ou substance diaphane, « milieu » invisible mais homogène, la lumière aristotélicienne des théories optiques du Quattrocento permet, au détriment de la transcendance mystique, la construction d'un espace rationnel. Aristote qualifie le diaphane comme un milieu (*meson*), tantôt lumière, tantôt obscurité, qui n'a aucune substance : « le diaphane aristotélicien est ce qui rassemble la puissance (*dynamis*) de l'invisible et l'*energia* du visible. Le rapport du diaphane et de la lumière n'est pas d'identité, mais d'analogie : le diaphane est incolore (invisible), et la lumière est la couleur (l'aspect) du diaphane – la visibilité du visible. Dans le rapport du diaphane et de la lumière s'établit l'écart (dia-) de l'aspect et du spectacle. »⁴⁸¹ Ayant pour sa nature d'engendrer toutes les nuances du visible et de l'invisible, la lumière est, écrit B. Schefer, comme « le point rendu visible, foyer d'unité formelle et rationnelle des choses du monde, dilatation et concentration de l'esprit dans le corps⁴⁸². »

Sous l'angle du jeu entre lumière et son rapport visuel ordonné de manière spatiale, il est bien compréhensible que la lumière prête à l'ouverture de l'espace aux « circulations

⁴⁷⁸ « Grâce à ces conseils, je m'élevais du plus bas où j'étais tombé vers les hauteurs de mon corps pour y recevoir une lumière en toutes choses plus légère et plus haute. Et bien, allons mes yeux lumineux ! Au nom de cette lumière qui nous charme seule et plus que tout, je vous en conjure, indiquez à la raison, votre reine, ce qu'est la lumière. » *Ibid.*, p. 19 :

⁴⁷⁹ « En termes aristotéliciens, le « milieu » de la lumière est le diaphane, et la lumière l'acte du diaphane (*De anima*, II, 7, 419a). L'essence formelle de la couleur consiste à mettre en mouvement le diaphane dont l'entéléchie est la lumière ; la couleur n'est pas visible sans lumière et la lumière est en quelque sorte la couleur du diaphane. C'est par conséquent un acte (mouvement) et une forme déterminée (figure) que la lumière fait apparaître et surgir à partir de l'élément matériel et étendu (quantité). » *Ibid.*, p. 19-20.

⁴⁸⁰ M. Ficin, *Métaphysique de la lumière*, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁸¹ Voir E. Escoubas, *Imago Mundi*, *op. cit.*, p. 167-168.

⁴⁸² M. Ficin, *Quid sit lumen*, *op. cit.*, p. 52.

symboliques, aux incessantes métamorphoses des formes du désir⁴⁸³. » Et il convient de rappeler l'espace défini de Proclus (412-485) qui le considère comme « la lumière la plus subtile », un « fluide homogène, et si l'on peut dire, homogénéisant »⁴⁸⁴. La conception de l'espace qu'implique la peinture italo-hellénistique du IV^e au VII^e siècle est, comme l'a montré Panofsky⁴⁸⁵, la correspondance parfaite de cette philosophie métaphysique de la lumière. Il est donc important à noter que pour la première fois, la composition tente de s'unifier en une construction qui englobe les objets et les intervalles entre les objets, autrement dit les pleins et les vides, les uns et les autres fondus dans la lumière fluide et impondérable : cette recherche de l'unification spatiale par l'intermédiaire de la lumière se trouve plus tard chez les peintres italiens tels que Lorenzetti, Botticelli et Fra Angelico. Privé de la compacité et la rationalité, le monde est saisi, semble-t-il, comme un « continuum » incommensurable. Puisque l'espace conçu de Proclus est dimension d'ouverture sans être ni fixé, ni mesuré, sa conception diffère de celle d'Aristote, et même de celle de Platon. Pour Aristote, l'espace n'est pas autre chose que la dernière limite de la sphère céleste : les formes corporelles sont « les contenus juxtaposés d'un récipient limité ». Remontant encore à Platon, on se rappelle que le contenant se différenciait des corps qu'il englobait.

3. L'irruption du divin dans l'humain

Nous avons vu plus haut dans les deux dernières compositions, *Le Pape Libère fonde la basilique Sainte-Marie de la Neige* de Masolino et la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël que les deux mondes, humain et divin, s'équilibrent et se complètent. Alors même qu'ils restent « distincts, contigus et non continus »⁴⁸⁶, il se produit la même évolution du concret à l'abstrait tandis que le registre terrestre entre peu à peu en résonance avec le registre céleste : celui-là n'est pas uniquement surmonté de celui-ci où apparaît la divinité « inaliénable »,

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁸⁴ Proclus, In *Euclidem Commentarius*, cf. éd. Leipzig, 1893. Cité par E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁸⁵ « Les éléments du tableau n'entretiennent plus entre eux, ou si peu désormais, ce double rapport d'une dynamique de corporalité mimique et de spatialité perspective. Désormais, un rapport nouveau, en un certain sens plus profond, les relie. En effet, ils vont en quelque sorte constituer un tissu immatériel mais sans faille, dans la texture duquel l'alternance rythmique de la couleur et de l'or ou, pour l'art du relief, du clair et de l'obscur, créera une unité dont la réalité ne souffre pas de n'être que de couleur et de lumière. Cette unité avec sa forme particulière trouve son analogon théorique dans la conception que la philosophie de son temps se fait de l'espace, c'est-à-dire dans cette métaphysique de la lumière qui caractérise le néoplatonisme païen et chrétien. » E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 99-100.

⁴⁸⁶ D. Arasse, *Les visions de Raphaël*, Paris, Liana Levi, 2003, p. 39.

mais s'évanouit également dans la profondeur et devient sa partie intégrante en affectant une forme absolue du ciel. Il existe donc une connexion privilégiée entre sacré et firmament. A juste titre, le Psaume 113, 24 dit que « *Caelum, caeli Domino ; terram autem dedit filiis hominum* : le ciel, c'est le domaine du Seigneur du ciel ; mais la terre, celle-là Dieu l'a donnée en domaine à l'homme⁴⁸⁷. » Bien que leurs dimensions soient réellement dissemblables et même irréconciliables⁴⁸⁸ — dans le contexte religieux, la transcendance de Dieu se maintient constamment en s'écartant du monde réel —, Masolino et Raphaël créent, grâce à l'équilibre plastique et spirituel, un espace continu et mouvant en assurant simultanément la transition d'une histoire humaine à une divinité glorieuse : chez eux, on rencontre au centre de la composition « une sorte de vide spatial⁴⁸⁹ » — où un lointain se creuse entre le monde terrestre et le monde céleste — grâce auquel l'espace s'unifie sans aucun risque de dissociation.

Etablir la composition sur deux registres, c'est aussi combiner et faire varier l'un par rapport à l'autre⁴⁹⁰. Ainsi, il est aisé de constater dans de nombreuses compositions de la même période (du milieu du XV^e siècle au début du XVI^e siècle) — qu'une descente ou une intervention céleste en direction de la terre provoque une sorte de disproportion spatiale : tandis que l'espace humain, en position subordonnée diminue progressivement, l'espace du ciel éternel est, grâce à l'apparition surnaturelle des figures divines, abondamment déployé jusqu'à occuper presque toute la surface picturale : dans l'espace supérieur, on voit les formes mouvantes des nuages remplacer « l'ancien échafaudage du trône, avec toutes les implications merveilleuses qu'entraîne cette vieille ressource des artistes pour signifier les apparitions visionnaires⁴⁹¹. » Du reste, ces nuages suggèrent selon H. Damisch que « la divinité ne peut être ni circonscrite ni associée à aucun lieu défini⁴⁹². » A ce propos, il semble bien que l'espace comme champ humain s'élargit au-delà d'une étendue corporelle et s'accorde à l'immensité divine.

Dans le christianisme, l'homme est invité à voir dans le cosmos une gloire qui lui vient de très haut : « ce n'est pas l'homme qui monte vers Dieu jusqu'à parvenir à s'identifier

⁴⁸⁷ A. Gesché, *Dieu pour penser*, IV, *Le cosmos*, op. cit., p. 43.

⁴⁸⁸ « Dieu est à la fois très proche de nous et infiniment éloigné de nous ; très proche en tant qu'il est créateur, infiniment éloigné selon la disproportion de la créature à son créateur. Entre ces deux dimensions irréconciliables d'un rapport non réciproque, c'est la vie même de l'espace que déploie la séparation de la créature d'avec le créateur, la séparation de l'espace visible d'avec le créateur qui ne se communique à la créature que par la loi de sa parole. » exp. P. Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, op. cit., p. 185.

⁴⁸⁹ Chez un certain nombre de peintres d'Italie centrale, on observe ce vide qui entraîne une « percée profonde. » A ce propos, voir A. Chastel, *Fables, formes, figures*, II, op. cit., p. 118-119.

⁴⁹⁰ A. Chastel, *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, op. cit., p. 245.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁹² F. Barbe-Gall, *Comprendre les symboles en peinture*, op. cit., p. 44.

à Lui, c'est Dieu qui descend vers l'homme par la *Révélation* (qui n'a rien à voir avec le dévoilement) et par l'*incarnation* [...] ce que l'on trouve en soi n'est que ténèbres. L'homme cherche Dieu, mais c'est Dieu qui trouve l'homme ; la Révélation et la Grâce apportent à l'homme une Lumière qu'il est incapable de découvrir par ses propres forces, l'illumination vient d'en haut et n'a rien à voir avec l'illuminisme⁴⁹³. » Si l'espace divin est distinct de l'espace humain, comment les artistes se représentent-ils l'espace humain envahi et joint par le divin ?

Continuons de nous intéresser aux représentations à destination religieuse dont le propos n'est plus de rechercher une proportion équilibrée de l'espace, mais de montrer de préférence l'occupation divine sans limites dans un traitement du tableau, traduite le plus souvent par la lumière, substance immatérielle, dont le rayonnement révèle l'union spatiale. En choisissant d'étudier ce type d'exécution sur une période de la Renaissance — lorsque l'extension du divin se visualise par l'expansion de la lumière —, il s'agirait de montrer que la lumière peut être pensée en un autre sens que physique ou mathématique. A ce propos, il convient d'évoquer tout d'abord le *Couronnement de la Vierge* [Fig. 52] (v. 1434-1435)⁴⁹⁴ de Fra Angelico, conservé aujourd'hui à la Galerie des Offices de Florence dans la mesure où ce tableau doré s'accorde pleinement à la pensée de Proclus précédemment mentionnée : incisé de rayons de longueurs diverses, il semble rayonner et émettre de la lumière ; sa luminosité éclatante produit l'unité entre corps et espace en respectant la rigueur de la construction spatiale malgré l'absence de tout support architectonique.

Plongés dans la lumière du ciel, les saints et les anges entourent le Christ et la Vierge — assis sur le trône des nuages bleu foncé — au travers desquels on entrevoit les rayons du cercle concentrique se répandre et se projeter sur ces premiers. En d'autres termes, c'est à partir de la Vierge et du Christ que des saints en cercles concentriques s'étagent en perspective pour suggérer la profondeur et l'immensité des cieux. L'idée de lumière s'y étoffe et prend une valeur particulière, de sorte qu'un parallèle peut être tracé entre l'image sacrée de Fra Angelico et l'écrit de Proclus : la lumière agit de manière absolue et éternelle grâce

⁴⁹³ J. Brun, *Le néoplatonisme*, op. cit., p. 115-117.

⁴⁹⁴ « Ce panneau provient de Sant'Egidio, l'église de l'hôpital de Santa Maria Nuova, à Florence. Les sources anciennes l'intitulent *le Paradis* ; Vincenzo Marchese (1846) fut le premier à faire remarquer que la scène ne représente pas à proprement parler le Couronnement de la Vierge, mais le Christ ornant d'un joyau la couronne de sa mère. Il s'agit de la seule œuvre de Fra Angelico illustrant ce sujet, récemment mis en relation avec un passage des *Révélations* de sainte Brigitte de Suède (Nocentini, 2009) » Sur la provenance de ce sujet, voir *Fra Angelico et les maîtres de la lumière*, sous la dir. de Giovanna Damiani et Nicolas Sainte Fare Garnot, (cat. exp., Paris, Musée Jacquemart-André, du 23 sept. 2011 au 16 janv. 2012), Bruxelles, Culturespaces. Fonds Mercator, 2011, p. 156 ; Col Ahl, Diane, *Fra Angelico*, trad. fr., Philippe Mothe, Paris, Phaidon, 2008, p. 78-81.

aux rayons du cercle dressés au-dessus de l'espace qui se désagrège, quant à lui, aux fluctuations de la lumière.

Lumière et blanc, forme abstraite et matière visuelle : les principes iconographiques de l'unité spatiale chez Fra Angelico

Revenons à San Marco. La décoration, réalisée en une seule fois par Fra Angelico⁴⁹⁵, exprime une vision cohérente et unifiée de l'espace grâce à l'homogénéité du procédé pictural. En effet, il a été montré comment l'*Annonciation* de Fra Angelico témoignait de la « présentation du blanc », diffusé à tout l'espace de la cellule. Pour reprendre les termes de Didi-Huberman, on fait face à la « lumière » et surtout au « blanc omniprésent » qui n'est ni visible ni invisible, mais « visuel »⁴⁹⁶. A juste titre, en décortiquant l'*Annonciation* de la cellule 3 [Fig. 53] — représentée sans le jardin, symbole de la virginité mariale —, Didi-Huberman montre que « la fresque ne « s'éclaircit » que pour retourner au blanc du mur ». Il souligne l'importance de sa « surface d'exégèse » qui « ne réside pas dans quelque improbable traduction, terme à terme, d'une exégèse théologique précise, mais dans l'authentique travail exégétique que l'emploi d'un pigment réussit à délivrer lui-même. »⁴⁹⁷ Tout se passe comme si nous confrontions le pan de mur avec sa « vocation mystique ».

⁴⁹⁵ « Prieur du lieu, l'érudit saint Antonin a sans aucun guidé doute Fra Angelico dans les thèmes christologiques des fresques. Il assignait aux images un rôle particulier d'incitation à la méditation et dissertait longuement sur nombre de thèmes traités par Fra Angelico, de l'Annonciation jusqu'à l'apparition posthume du Christ à Marie Madeleine. La pensée de saint Antonin était nourrie de celle de saint Thomas d'Aquin, référence suprême de l'ordre. Thomas a consacré la troisième partie de son œuvre majeure et ultime, la *Summa theologiae* (1267-1273), à commenter la vie de Jésus. Il en a systématiquement replacé chaque événement dans une de ces quatre catégories : venue au monde du Christ, de son incarnation à son baptême ; son ministère public, de sa tentation par Satan à sa transfiguration ; son départ du monde et son retour à Dieu, incluant sa passion, sa crucifixion et sa descente aux limbes ; enfin, son exaltation, inaugurée par sa résurrection. Les fresques de San Marco illustrent tous ces « actes et faits du Christ incarné ». Pout Thomas, ils conduisaient au don de la grâce divine et au salut des fidèles. » Cependant, on ne sait rien de l'influence directe de saint Thomas d'Aquin et de son texte sur la spiritualité du peintre. A ce propos, voir Col Ahl, Diane, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 124.

⁴⁹⁶ « Il n'est pas visible au sens d'un objet exhibé ou détourné ; mais il n'est pas invisible, puisqu'il impressionne notre œil, et fait même bien plus que cela. Il est matière. Il est un flot de particules lumineuses dans un cas, un poudroiement de particules calcaires dans l'autre. Il est une composante essentielle et massive dans la présentation picturale de l'œuvre. Nous disons qu'il est *visuel*. » G. Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 26.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 21 et *infra*. p. 34-35.

Dans l'*Annonciation*, le peintre applique principalement du « blanc »⁴⁹⁸, « intense comme une lumière », et il en va de même pour les deux fresques que nous allons examiner ci-dessous : le *Couronnement de la Vierge* de la cellule 9 et la *Transfiguration* de la cellule 6 présentent respectivement le blanc brillant dans « l'irradiation de la gloire divine et de la mandorle »⁴⁹⁹. C'est avec le blanc — matière picturale qui loin de toute souillure matérielle, remplace la lumière, substance immatérielle et indéfectible — que Fra Angelico semble créer une « image de médiation » dans chaque cellule, laquelle est désormais non seulement le lieu de la parole et celui de la méditation, mais aussi le lieu de l'« image » qui nous invite à trouver la vision face-à-face, c'est-à-dire à éprouver la « visibilité de Dieu »⁵⁰⁰ dans l'espace humain. En d'autres termes, l'image dont « la ressemblance ou la dissemblance » renvoie à l'éclat de la présence sacrée, peut servir comme support de la médiation entre le monde humain et le monde divin. Dans le cadre de cette supposition, c'est avec les différentes formulations iconographiques que nous aurons l'occasion d'observer un rapport symbolique entre la lumière et l'apparition divine.

Les « images dissemblables » de l'émanation de l'Un divin

En premier lieu, le rituel céleste qui symbolise l'union avec Dieu, but de toute hiérarchie selon Pseudo-Denys se retrouve dans le *Couronnement de la Vierge* [Fig. 54] (1440-1441). Il s'agit du moment sacré transposé au ciel, où une source de lumière d'un vif éclat au fond de nuages suscite, comme dans le *Couronnement de la Vierge* des Offices, la

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 33 : « Le blanc pour Angelico n'était ni une coloration » à choisir arbitrairement pour singulariser, ou à l'inverse pour neutraliser, les objets représentés dans ses œuvres ; il n'était pas non plus le symbole fixe d'une iconographie, si abstraite fût-elle. Fra Angelico utilisa simplement la *présentation* du blanc — la modalité de sa présence ici dans la fresque — pour « incarner » à son niveau quelque chose du mystère irreprésentable où toute sa croyance se projetait. Le blanc, chez Fra Angelico, ne relève pas d'un code représentatif : au contraire, *il ouvre la représentation* en vue d'une image qui serait absolument épurée — blanc vestige, symptôme du mystère. »

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁰⁰ Sur ce point, la théologie médiévale s'organise autour de deux pôles, Augustin et Denys : « Augustin pense que l'on n'accède au divin qu'en se détournant du visible, du sensible, en rentrant dans l'âme invisible, pour atteindre Dieu dans l'intelligible, au-delà de l'âme, *interior intimo meo*, plus intime à moi-même que moi-même. Dieu a bien une forme, mais c'est une forme intelligible. Toute vision de Dieu dans l'au-delà est une intuition intellectuelle, sans images. Denys, au contraire, pense que Dieu est absolument sans forme, même intelligible. Il ne se rend visible que par des apparitions, les théophanies, qui sont des manifestations proportionnées aux capacités des voyants. La vision de Dieu n'est donc jamais un pur face-à-face intelligible comme chez Augustin, même dans l'au-delà : elle implique toujours un intermédiaire, la vision d'autre chose que Dieu. C'est en même temps un voilement, puisque l'essence de Dieu en soi restera toujours invisible, et au-delà de notre intelligence. » O. Boulnois, *Au-delà de l'image. op. cit.*, p. 446-447.

contemplation des saints agenouillés sur les nuées, Thomas d'Aquin, Benoît, Dominique, François d'Assise, Pierre martyr et Marc. Comme la vision des saints se produit uniquement au ciel qui sous-tend à nouveau toute l'organisation de la surface peinte, l'architecture invisible et indescriptible est faite de nuages éclatants et de cercles concentriques, symbole d'unité, de perfection et d'éternité⁵⁰¹. Mais pour l'espace saturé de lumière, au lieu d'utiliser les ors, le peintre maîtrise le chromatisme sans aucun abus d'imagination et de fantaisie : si la gamme du blanc des vêtements lumineux de la Vierge et du Christ va de pair avec celle des cercles diffus de lumière colorée qui émanent du fond, elle fait contraste avec les couleurs vives et opaques des manteaux des saints, du bleu au rose. Près de ces cercles de plus en plus lumineux, dont le centre offre un vecteur et une destination à la gloire divine, les saints lèvent vers l'effusion de la Lumière « les yeux immatériels et fixes de leur esprit. »⁵⁰².

Chez Fra Angelico, l'éclat éblouissant de la pure lumière blanche se substitue à l'invisibilité de Dieu — le peintre représente Dieu, éternelle lumière de science et d'amour, sous la forme d'un cercle incandescent —, cette façon de figurer Dieu, qui reste toujours une vision de sa dissemblance, correspond, semble-t-il, à celle dont le Pseudo-Denys propose dans *La Hiérarchie céleste* ce qu'il appelle une « image dissemblable » : puisqu'entre Dieu, le monde et les réalités terrestres, nulle ressemblance au sens strict n'est possible, la figuration de Dieu consiste à « imaginer, purement et simplement, une pierre multicolore, ou un nuage, ou un voile lumineux : telle est donc l'*image dissemblable*... qu'il faut préférer à toute image semblable, justement parce qu'elle ne cherche ni à définir l'indéfinissable, ni à décrire l'indescriptible – et se contente d'un pur éclat, d'un pur mystère coloré ou évanescent [...] Ce qu'il y a de fascinant dans cette dialectique du dissemblable, c'est qu'elle engage l'*au-delà* du visible par la matière imageante elle-même (ce que les théologiens dionysiens ont nommé la *materialis manuductio* de l'image). »

C'est de cette façon qu'elle s'introduit dans les créations artistiques : les figurations imagées sont, comme la théologie de l'époque, marquées par « un double aspect : extrêmes subtilités (les équivoques de l'aspect, les auras, les voilements, les refus de l'anecdote) associées à d'extrêmes matérialités (une tache de rouge sang, la simple pesanteur d'un corps,

⁵⁰¹ J. T. Spike, *Fra Angelico*, *op. cit.*, p. 154.

⁵⁰² Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Hiérarchie céleste* I, 121A. « Saint Augustin confirme cette distinction platonique entre la vue physique et la vue spirituelle (C. Acad. III, 17, 37). Cité par Spike, John T., *Fra Angelico*, *op. cit.*, p. 154 ; « Pour Augustin (proche ici de Plotin et Porphyre), les images sensibles sont trop éloignées de Dieu pour le représenter adéquatement ; la nature n'en porte que des traces, des ressemblances partielles, ou des ombres. L'absolu ne peut être montré que par une image suffisamment spirituelle, intelligible. Mais laquelle ? Seule l'âme est assez proche de Dieu pour lui ressembler et nous le faire connaître ; or elle est invisible ; par conséquent, la seule image pertinente du Dieu invisible est l'âme invisible. » Voir à ce propos Boulnois, Olivier, *Au-delà de l'image*. *op. cit.*, p. 444.

un pan de couleurs. »⁵⁰³ A cet égard, il semble bien que le blanc, matière à la fois « visuelle et spirituelle » appliqué par Fra Angelico, oscille entre « la couleur la plus lumineuse » et « l'éclat invisible »⁵⁰⁴. Par conséquent, il est en mesure de révéler la valeur de l'au-delà du visible et de faire vivre une présence du divin dans l'espace pictural. Comment passer sous silence le monde artistique, la peinture qui voit en la lumière une source de manifestation de Dieu ?

Dans cette perspective dionysienne, si la forme sensible de l'apparition reste donc inadéquate à l'apparence divine (ou l'essence divine), il n'en reste pas moins que la condition humaine, qui s'en tient à des images et à des formes finies, fait obstacle au « désir de voir Dieu »⁵⁰⁵. Pour saint Thomas d'Aquin, « voir Dieu par essence, en cela consiste la vie éternelle »⁵⁰⁶, mais la rigueur de la théologie nous interdit d'y arriver directement. Dieu est visible en soi, mais invisible en nous. Dans l'état présent d'union au corps et au monde sensible, l'homme est empêché de voir l'essence divine, qui est une *lumière sans limites*⁵⁰⁷, parce qu'il lui faut nécessairement viser les phantasmes. » Tandis que dans l'au-delà, l'homme verra ce que Dieu est, ici-bas, il ne voit que ce que Dieu n'est pas. Dieu le Père invisible peut être figuré par « les ressemblances de Dieu que sont les créatures, par les images de Dieu qu'il est lui-même, et par l'image du Christ, c'est-à-dire par la représentation de la face visible, humaine, de Dieu »⁵⁰⁸.

Sur le plan purement plastique, en faisant un détour par le milieu humaniste siennois du Quattrocento, il est intéressant d'observer le *Couronnement de la Vierge* [Fig. 55] (v. 1472-1474) de Francesco di Giorgio Martini (Sienne 1439-1502) aujourd'hui à la

⁵⁰³ G. Didi-Huberman, « Art et théologie » in *Encyclopaedia Universalis-Corpus*, Paris : *Encyclopaedia Universalis*, 1989, vol. III, p. 71.

⁵⁰⁴ A l'instar de Platon, Plotin (*Ennéades*, IV, 5, 2, 1) souligne le besoin de la lumière comme l'intermédiaire de la vision sensible : « La vue est pour l'esprit le symbole même de l'acte divin. L'acte divin opère par l'intermédiaire de la lumière dont il illumine les esprits soit par l'intelligence, soit par la grâce. La connaissance de Dieu et le plein bonheur passent donc par une véritable éducation du regard. La progression pourra donc se faire depuis la vue des couleurs les plus sombres, jusqu'à la blancheur éclatante qui nous fait d'ordinaire ciller. Il est certain que toute couleur n'est pas spirituelle au même degré qu'aitre. Ainsi peut-on élaborer un classement, comme le fait Ficin dans la *Comparaison orphique* qu'il adresse à son ami Néron, depuis les couleurs les plus sombres, les plus obscures donc les moins spirituelles comme le noir et le brun jusqu'aux couleurs éclatantes et solaires : les rouges les jaunes et les blancs : le blanc (*albus*) devenant transparent et brillant (*limpidus sive nitidus*) puis resplendissant (*splendidus*) et enfin splendeur (*splendor*) ne se voit pas » Ficin, Marsile, *Métaphysique de la lumière*, op. cit., p. 191.

⁵⁰⁵ O. Boulnois, *Au-delà de l'image*, op. cit., p. 133 : « Depuis Aristote, la philosophie caractérise l'homme par le désir de voir. Ce désir attend d'être comblé par l'objet le plus parfait. Mais pour le Moyen Age, celui-ci est Dieu, et Dieu est invisible. Ce paradoxe peut-il être résolu par une doctrine de l'image de Dieu ? Si l'intelligible est sans image, Dieu lui-même ne peut être vu dans une forme. »

⁵⁰⁶ Saint Thomas d'Aquin, *Somme de théologie*, III, q. 59, a.5. Cité par O. Boulnois, *Au-delà de l'image*, op. cit., p. 284.

⁵⁰⁷ Nous soulignons.

⁵⁰⁸ O. Boulnois, *Au-delà de l'image*, op. cit., p. 284-285.

Pinacothèque Nationale de Sienne. Ici, ce thème est traité d'une façon complètement différente par rapport au *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico [Fig. 54], en premier lieu du fait que Dieu le Père en personne est figuré dans l'espace du Couronnement, ensuite parce qu'Il fait « irruption » de façon à déployer son champ de force juste au-dessus de la tête de son Fils. Or ce dernier paraît ignorer cet envahissement soudain, car il couronne sereinement la Vierge Marie. Vu *da sotto in su* dans un fort raccourci, Dieu le Père tombe violemment à travers un trou en forme d'ellipse laissant entrapercevoir l'empyrée lumineux. En effet, renonçant à une représentation de l'espace réel, Francesco di Giorgio développe l'idée chère aux Siennois, celle de « trou dans le ciel »⁵⁰⁹, « symbole de l'ouverture sur l'inconnu : ce qui débouche sur l'autre côté (au-delà, par rapport au concret) ou ce qui débouche sur le caché (au-delà, par rapport à l'apparent)... »⁵¹⁰

Ce trou d'une grande clarté, dont l'épaisseur est représenté par l'étagement des signes du zodiaque, montre justement comment le peintre pousse la sensation sacrée jusqu'aux « préoccupations scientifiques et ésotériques les plus profondes du moment »⁵¹¹. Selon A. Chastel, il s'agit d'un « paradis » conforme à la vision cosmique des modernes comme le suggèrent certains mouvements intellectuels⁵¹². Parallèlement à ces « recteurs des sphères », le ciel — conçu comme une structure en terrasses de marbre superposées, peuplée de saints et d'anges —, permet l'accès à l'espace divin en passant par les degrés intérieurs du monde : « la confusion du système planétaire — qu'anime la « musique » cosmique — et la hiérarchie du paradis — inspiratrice de la musique sacrée — ne peut être plus complète. » En un mot, Francesco di Giorgio, « *uomo universale* » de la fin du Quattrocento, explore librement la figuration de l'invisible en des formes fabuleuses, d'une manière tout à fait différente de ce que Fra Angelico « sortant, dit Vasari, du paradis »⁵¹³ a transposé dans le champ pictural en mettant en avant un « style, délicat, angélique et même divin. »

Il convient maintenant d'examiner une autre œuvre de San Marco qui n'appartient pas seulement à l'histoire de l'art, mais qui nous donne aussi à penser théologiquement. Il s'agit de la *Transfiguration* [Fig. 56] (1440-1441) de Fra Angelico qui annonce, selon saint

⁵⁰⁹ D. Arasse, *L'Homme en perspective*, op. cit., p. 186.

⁵¹⁰ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 979.

⁵¹¹ D. Arasse, *L'Homme en perspective*, op. cit., p. 186.

⁵¹² La curiosité intellectuelle de Francesco di Giorgio, dont témoignent ses nombreux dessins nous permet de mieux comprendre l'interaction entre sacré et scientifique dans sa peinture. On trouve en effet le diagramme astrologique du ciel dans son célèbre dessin d'« *Atlas portant le Cosmos* [Fig. 64], v. 1490-1500. Dessin. Brunswick, Herzog Anton-Ulrich Museum, Kupferstichkabinett » Cf. Weller, Allen, *Francesco di Giorgio*, Chicago, The University of Chicago Libraries, 1943, p. 98 et s. Cité par A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence*, op. cit., p. 212-213.

⁵¹³ *Fra Angelico et les maîtres de la lumière*, op. cit., p. 184.

Thomas d'Aquin, « la lumière de notre gloire future »⁵¹⁴. D'un point de vue formel, c'est une sobriété qui domine la scène, car l'espace est bien dénué de ciel et de paysage, excepté le socle rocheux où se tient le Christ en gloire. Ses bras étendus évoquent la crucifixion et ses vêtements rayonnants la résurrection, faisant resplendir la gloire du divin. Or, c'est le Pseudo-Denys qui a déjà relié cet événement à la Résurrection : « mais dans les temps qui viendront, nous serons incorruptibles et immortels, lorsque nous aurons enfin accédé à l'héritage béni : être comme le Christ [...] nous serons à jamais comblés par la vue de Dieu, brillant glorieusement autour de nous comme il brilla autrefois pour les disciples lors de la divine Transfiguration⁵¹⁵. »

Bien que le Pseudo-Denys manifeste son hostilité à la visibilité de Dieu, il admet des « théophanies⁵¹⁶ » en lesquelles Dieu se rend visible et permet à l'homme de tendre vers lui et de s'unir à lui proportionnellement à sa capacité. Puisque l'essence de Dieu en soi est absolument invisible – Dieu est « simple » et « sans formes » –, une théophanie s'avère autant l'apparition de la nature divine que son voilement : « Si l'on objecte que, de lui-même aussi et sans intermédiaire, Dieu est apparu à certains saints, qu'on apprenne également ceci, qu'enseignent très clairement les Paroles très sacrées : ce qui est en soi le secret de Dieu, personne ne l'a vu ni ne le verra, mais des apparitions divines (*theophaneiai*) se sont manifestées aux saints selon les modes de révélations qui conviennent à Dieu par des visions saintes et proportionnées aux capacités des voyants. »⁵¹⁷ Ces passages reviennent à affirmer que « le Fils réserve pour son incarnation sa révélation complète lors de la Transfiguration. Mais si le Fils montre d'une certaine manière sa face, il garde une autre face absolument invisible, la vérité dont il est l'image, son Père, qui se fait connaître à travers lui. »⁵¹⁸

Fra Angelico lui-même semble révéler Dieu le Père à travers l'image du Christ : loin de les différencier clairement, il nous fait apparaître le Fils comme un être divin « incarné », qui s'inscrit dans le nimbe brillant de la lumière « créée » dont la forme ovoïde peut être le soleil, symbole de l'univers⁵¹⁹. Le peintre introduit la lumière du « blanc miroitant » si prégnante, « plus spirituelle que corporelle » qui ne reste point en arrière, mais qui « remplit

⁵¹⁴ Col Ahl, Diane, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 140.

⁵¹⁵ Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Les Noms divines*, 1 592C. Cité par Spike, John T., *Fra Angelico, op. cit.*, p. 150.

⁵¹⁶ « Malgré ce qu'en dit Denys, le terme est philosophique et non biblique : *phaino* ne se trouve qu'une fois dans la Genèse (35, 7) ; la Bible des Septante dit plutôt que Dieu « se fait voir » (17, 1 ; 18, 1 ; 35, 9). » Boulnois, Olivier, *Au-delà de l'image, op. cit.*, p. 142.

⁵¹⁷ Denys, *Hiérarchie céleste* IV, 2-3. Cité par Boulnois, Olivier, *Au-delà de l'image, op. cit.*, p. 141.

⁵¹⁸ Tertullien, *Adversus Praxean*, 14, 105 : « [...] nous devons penser le Père comme invisible à cause de la plénitude de sa majesté, mais [...] nous devons reconnaître le Fils comme visible à la mesure de sa dérivation. » Cité par O. Boulnois, *Au-delà de l'image, op. cit.*, p. 135.

⁵¹⁹ Cf. C. Gilbert, *Piero della Francesca et Giorgione*, Paris, 1994, p. 27, 60, 65. « Le rocher sur lequel se tient le Christ est clairement une *mensa*, ou autel. » Cité par J. T. Spike, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 150.

les corps transparents sans les heurter et se répand sur les corps grossiers sans se souiller. »⁵²⁰ Elle apparaît d'autant plus frappante que sa splendeur provoque foncièrement l'aveuglement des apôtres, à la différence des saints, lors du Couronnement de la Vierge. On peut trouver les raisons de l'entrecroisement entre la mesure qualitative de la lumière et son « incorporation » à la divinité dans la conception théologique sur laquelle s'appuie le thème de la Transfiguration, à savoir dans l'Évangile de Matthieu, XVII, 1-3 : « Six jours après, Jésus prend avec lui Pierre, Jacques et Jean son frère, et les emmène à l'écart sur une haute montagne. Il fut transfiguré devant eux : son visage resplendit comme le soleil, ses vêtements devinrent blancs comme la lumière. Et voici que leur apparurent Moïse et Elie qui s'entretenaient avec lui. » En accord avec le caractère surnaturel de cet événement, Fra Angelico explicite le rapprochement entre la lumière et l'être divin par le biais d'une solution plastique raffinée: il y a, comme le décrit P. Veyne⁵²¹, « peu d'espace, peu de couleurs, peu de détails, tout pour l'effet de rayonnement mystique. »

Si ce procédé pictural « épuré » renvoie au *mystère*, il n'y a rien d'« abstrait » dans la peinture de Fra Angelico : tout, au contraire, y est excessivement *matériel* ainsi qu'il ne tente pas dans son art d'entretenir avec des textes ou des concepts précis un rapport de traduction, de projection terme à terme ou de définition univoque⁵²². Selon les termes de Didi-Huberman, Fra Angelico « refait (de façon intériorisée autant que concrète, c'est-à-dire totalement picturale) l'exégèse⁵²³ même, la très profonde exégèse du *mystère* qu'il rend « visuel », en l'opacifiant, en l'épurant comme mystère »⁵²⁴ Rappelons justement que cette peinture des *figurae*⁵²⁵ comme la plupart des fresques des cellules s'adresse aux frères et aux novices qui sont sensibles à l'abstraction théologique et visuelle⁵²⁶. Dans cette considération, si Dieu reste à distance de la forme concrète, le Fils accomplit le désir humain de voir

⁵²⁰ M. Ficini, *Quid sit lumen*, *op. cit.*, p. 32.

⁵²¹ P. Veyne, *Mon musée imaginaire*, *op. cit.*, p. 100.

⁵²² G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990, p. 9.

⁵²³ *Ibid.*, p. 11 : « Etymologiquement, c'est l'acte de *conduire hors de...* L'exégèse d'une histoire biblique s'épanouira donc comme un jeu de cheminements et d'associations capables de nous conduire hors de l'histoire elle-même, vers la profondeur morale, ou doctrinale, ou mystique, de son sens *figuré* [...] Au-delà du savoir, donc, au-delà des concepts et des opinions, l'exégèse inventait des rapports entre choses, mots ou images bibliques, qui n'en avaient aucun dans l'ordre naturel, dans l'ordre logique ou dans l'ordre des ressemblances visibles. Alors elle tirait l'ordre naturel vers celui des dissemblances. Voilà pourquoi l'exégèse, plus qu'une méthode, fut d'abord une *poétique* — déconcertante, sans doute, pour les esprits positivistes —, une poétique productrice d'énigmes puisque son objet restait, au fond, le mystère. »

⁵²⁴ G. Didi-Huberman, « Art et théologie », *op. cit.*, p. 70.

⁵²⁵ Selon Didi-Huberman, il est probable que Fra Angelico peint non seulement les *figures* de la langue italienne « vulgaire » et du vocabulaire d'atelier, mais aussi « des *figurae* au sens latin et médiéval, c'est-à-dire des signes picturaux pensés théologiquement, des signes conçus pour représenter le mystère dans les corps au-delà des corps, le destin eschatologique dans les histoires au-delà des histoires, le surnaturel dans l'aspect visible et familier des choses, au-delà de l'aspect. » Voir G. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, *op. cit.*, p. 10-11.

⁵²⁶ Col Ahl, Diane, *Fra Angelico*, *op. cit.*, p. 141.

Dieu par la « théophanie, une manifestation *créée*, l'apparition de Dieu *en ce qu'il n'est pas*⁵²⁷ ». Revêtu d'un aspect glorieux, le corps immense de ce dernier — né dans l'incarnation d'un Verbe, pur Esprit revêtant la chair — apparaît non seulement se situer à la limite de l'univers, mais aussi s'étendre à celui-ci : sa présence en compagnie de l'éclatante blancheur illumine et transforme finalement le lieu, pourvu d'un simple rocher — lieu élevé qui suggère d'une manière métonymique la montagne, propice à la manifestation du sacré — en totalité de la nature. C'est donc dans le double registre, dans l'infinie complexité des combinaisons du visible et de l'invisible, et dans la transcendance de la lumière structurant l'espace que se situe la recherche picturale de Fra Angelico.

L'humain sous l'emprise du divin

Ces démonstrations de Fra Angelico, du déploiement de la lumière incommensurable du divin sur l'espace pictural, sont propres à manifester son désir d'exprimer l'immensité divine comme principe originel du monde. Si l'on conclut à cet égard par *La vision d'Ezéchiel* de Raphaël [Fig. 57] (v. 1518)⁵²⁸, c'est bien parce que la terre est envahie du divin, Dieu prenant possession de l'espace humain à travers son irruption glorieuse et spectaculaire. En effet, le texte biblique (Ezéchiel 1. 4-28), auquel le thème de cette représentation renvoie, implique par lui-même la manifestation du surnaturel dans la nature, l'écrasement du prophète par cette révélation et la conscience de sa petitesse en face de la Gloire : « Je regardai : un vent de tempête venait du nord, une grande nuée et un feu fulgurant et, autour, une clarté ; en son milieu, comme un étincellement de vermeil au milieu du feu [...] Et par-dessus le firmament qui était sur leurs têtes, telle une pierre de lazulite, il y avait la ressemblance d'un trône, c'était la ressemblance, comme l'aspect d'un homme, au-dessus, tout en haut. [...] C'était comme l'aspect de l'arc qui est dans la nuée un jour de pluie : tel était l'aspect de la clarté environnante. C'était l'aspect, la ressemblance de la gloire du SEIGNEUR. Je regardai et me jetai face contre terre ; j'entendis une voix qui parlait. »

⁵²⁷ Quant à l'essence divine, nous pouvons l'interpréter en un sens dionysien : « ce n'est pas par sa propre divinité, *en lui-même*, mais par des *formes créées*, dans l'altérité, que le Fils transmet au monde la connaissance de Dieu. » O. Boulnois, *Au-delà de l'image*, op. cit., p. 145.

⁵²⁸ Ce petit tableau de dévotion privée (40 x 30 cm) est actuellement conservé à la Galleria Palatina du Palazzo Pitti à Florence.

Chez Raphaël lui-même, il semble que le ciel d'orage se développe sans solution de continuité sous le grand nuage qui supporte l'Éternel en gloire⁵²⁹. Il juxtapose avec audace les deux mondes qui demeurent incontestablement déséquilibrés : tandis que le paysage où se trouve le « minuscule personnage du prophète » se réduit à une étroite bande de terre et de mer, la « déchirure du ciel »⁵³⁰ au travers de laquelle se révèle la vision du « Seigneur infiniment grand » aux allures jupitériennes, entouré d'anges et des symboles des Évangélistes. On a l'impression que l'apparition brutale du surnaturel perce des nuages. Un motif très proche se trouve en effet dans la *Madone Sixtine* [Fig. 58] (v. 1512), tableau d'autel⁵³¹ exécuté quelques années auparavant par le même peintre, où la Vierge paraît s'avancer vers le spectateur sur les nuages. Comme le fait remarquer A. Chastel, elle est présentée non seulement « en médiatrice privilégiée » — la Mère de Dieu qui est bien visible sur terre, est inséparable de l'histoire de notre salut — mais aussi « en figure céleste, sur le modèle du Christ triomphant. »⁵³² Tout se passe dans les nuées argentées, auxquelles Raphaël semble ajouter le rayonnement lumineux et une sorte de vent qui gonfle le voile de l'apparition. Ce sont deux rideaux verts qui ouvrent, au-dessus d'une balustrade, la vision surnaturelle dans tout l'éclat d'« obnubilation ». Par là, la pénétration imaginaire du ciel se produit par l'illusion de la vie réelle (rideaux et balustrade).

Il s'agit bien donc d'un tableau qui manifeste le « Divin visible », dont témoignent les deux gracieux anges, « figures de seuil », « témoins d'une mise en visibilité qui les dépasse » qui s'appuient sur « un pur rebord, une marge de la composition », comme l'écrit D. Arasse⁵³³. Nous partons alors de ces angelots — dont les yeux sont levés vers le ciel « envahissant » — pour contempler la Vierge à l'Enfant en « lévitation », et nous enfoncer finalement dans l'espace surnaturel, ce qui pourrait préfigurer la dissolution de la terre dans l'univers sans échelle commune. Il semble que cette double vision entraîne le retour au divin, comme si « la gravitation remplaçait toute définition vulgaire de l'espace⁵³⁴. » Par là, la *Madone Sixtine* est un repère nécessaire pour annoncer de nouvelles exigences spatiales.

⁵²⁹ H. Brunon, « Figurer le tumulte du monde : peinture et météorologie » dans *L'art de la Renaissance entre science et magie*, op. cit., p. 365.

⁵³⁰ Sur l'analyse de ce tableau, on se reporte notamment à D. Arasse, *Les visions de Raphaël*, Paris, Liana Levi, 2003, p. 44-51.

⁵³¹ « Saint Sixte était le saint patron de l'église où fut placé l'ouvrage. La tiare du saint figuré sur la toile étant couronnée d'un gland — qui appartient aux armes des della Rovere — et le Pape ayant la barbe et les traits de Jules II, la Commission de 1512 a entraîné une commémoration de celui-ci, et il ne peut s'agir que d'un tableau d'autel. » Voir A. Chastel, *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, op. cit., p. 236.

⁵³² *Ibid.*, p. 236.

⁵³³ D. Arasse, *Les visions de Raphaël*, op. cit., p. 127-131.

⁵³⁴ A. Chastel, *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, op. cit., p. 245.

La Vision d'Ezéchiel cherche à lier de façon encore plus étroite la présence humaine à la vision divine. Bien que l'équilibre « néo-platonicien » entre le naturel et le surnaturel soit rompu, l'homme et Dieu entrent en rapport « plus violent mais plus sûr, plus direct »⁵³⁵. Apparemment, l'être divin occulte l'organisation en profondeur de l'espace environnant et interrompt sa cohérence⁵³⁶, au point d'écraser l'humain dans une déflagration éblouissante⁵³⁷. Mais on voit dans cette instabilité un trait d'union qui provoque l'absence des limites spatiales : de même que l'éclair surgit du sommet de la composition, l'éclat surnaturel du rayon lumineux se projette sur Ezéchiel à gauche de l'arbre. D'ailleurs, la perspective sert à supprimer la différence de plan tout en soulignant une différence de taille colossale : la profondeur n'est évoquée que par le paysage lointain dans la partie inférieure droite. L'Éternel et Ezéchiel (la solennité et l'humilité) sont donc dans le même monde, sur le même plan géométrique⁵³⁸. L'espace intégral vibre, du même coupe dans toute sa grandeur et nous fait redécouvrir l'effacement des oppositions tranchées, c'est-à-dire l'unité organique entre ces deux mondes « contradictoires ».

Vers la perfection humaine

Nous avons ouvert ce chapitre sur l'interrogation de la place du divin dans le cosmos, son action créatrice et son rapport nécessaire avec l'humain : l'univers est compris comme un miroir où l'homme contemple la divinité et affirme la valeur transcendante de l'espace dans la « tension entre foi et savoir »⁵³⁹. Nous nous accordons à reconnaître que terre et ciel ont partie liée entre eux par une passerelle spirituelle dont la forme hiérarchique entraîne le mouvement ascensionnel de l'anagogie, du terrestre au céleste : tout est tendu vers le haut qui dépasse la limite de l'existence humaine. La Renaissance est toutefois une époque où l'individu, possédant l'aptitude rationnelle et dépassant ses limites intellectuelles, reprend progressivement son rôle décisif au sein de l'univers, lequel est fondé non seulement sur un discours théologique, mais aussi sur une inspiration scientifique. La nouvelle théorie de la vision s'accompagne également d'une évolution du statut de l'homme. Pour aller plus loin dans la prise en considération des relations spatiales de l'homme avec l'univers, nous

⁵³⁵ D. Arasse, *Les visions de Raphaël*, op. cit., p. 51.

⁵³⁶ N. Ponente, *Qui était Raphaël ?*, op. cit., p. 113.

⁵³⁷ D. Arasse, *Les visions de Raphaël*, op. cit., p. 44.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 46-47.

⁵³⁹ E. Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, op. cit., p. 82.

commençons donc, dans le chapitre suivant, par introduire la reconnaissance de la perfection humaine dont l'idée naît dans le cadre des théories hermétiques par excellence : « créature privilégiée entre tous les vivants en vertu de son âme rationnelle, divine et immortelle, l'homme a pour tâche d'interpréter le grand livre de la nature pour s'élever à la compréhension des lois régissant le monde et des principes imposés par Dieu au moment de la création⁵⁴⁰. »

⁵⁴⁰ M. Battistini, *Astrologie, magie et alchimie*, trad. fr. Dominique Férault, Paris, Hazan, 2005 (éd. it., 2004), p. 112.

II. L'évolution des espaces. Le cosmos, sous l'emprise de l'homme

A. L'homme, évocateur de nouvelles dimensions du monde universel

La Renaissance est, contrairement à ce que l'on pense d'elle, une époque préscientifique où l'observation et la recherche expérimentale contribuent à avancer les idées qui s'appuient sur l'autorité des maîtres anciens. La science telle que les humanistes la conçoivent, s'identifie, soit à un retour à l'antiquité, soit à un recours à l'expérience scientifique dans la mesure où elle demeure « visuelle, concrète, largement empirique ». Il est donc peu probable qu'elle dépende d'un progrès technique autonome. L'humanisme embrasse tout ce qui peut enrichir l'image du monde et la domination humaine sur la nature : « l'analogie entre la structure de l'homme et celle de l'univers (microcosme-macrocosme), la différence de nature entre la physique du monde sublunaire et celle du monde astral, les correspondances symboliques entre ces « mondes », l'harmonie géométrique et « musicale » de l'univers physique, l'importance des « cinq corps géométriques platoniciens » et des nombres-substances de Pythagore. »⁵⁴¹

Tout cela résulte d'une synthèse des disciplines différentes en remontant aux périodes où « les modèles » imaginables étaient particulièrement importants par rapport aux lois abstraites de la physique et de l'optique de notre monde. Selon l'expression panofskienne, l'humanisme renaissant naît avec le « double visage » de l'intuition sensible et du travail intellectuel, c'est-à-dire les deux sphères de la *nature* et de la culture : « La première fut définie [et il aurait pu tout aussi bien écrire *fut déduite*] par référence à la seconde : la nature, c'est l'ensemble de l'univers accessible aux sens, hormis les souvenirs laissés par l'homme (*except for the records left by man*). »⁵⁴² Sur la base de cette double tendance, les humanistes

⁵⁴¹ A. Chastel, et R. Klein, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, op. cit., p. 47.

⁵⁴² Cf. Panofsky, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Gallimard, coll. « Tel », 1989 (1923). Les parenthèses explicatives sont introduites par G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 139.

assument tous les aspects de la réalité et élaborent de nouveaux symboles du monde « par leurs curiosités livresques et par leurs appétits non livresques, par leur sérieux et de leur goût du jeu⁵⁴³ » : pour connaître l'homme, l'univers et Dieu, tantôt ils se penchent sur les grands textes de l'humanité, tantôt ils cherchent leurs énigmes dans le monde, la vie et la nature.

*L'humanisme et les studia humanitatis*⁵⁴⁴

L'humanisme, mouvement intellectuel européen, se divise, en règle générale, en deux phases : la phase « humaniste », de réflexion et d'approfondissement philologique sur les textes antiques (avec les précédents du XIV^e siècle de Pétrarque à Villani), et la phase plus précisément « Renaissance » du XV^e siècle florentin tardif, néo-platonicienne et médicéenne, et du début du XV^e siècle romain, créatif et rivalisant « de plain-pied » avec les antiques, jusqu'à la crise de la Réforme, correspondant d'ailleurs à la diffusion de la vision et des idéaux renaissants dans le Nord (Nicolas de Cues, Erasme, Rabelais)⁵⁴⁵. Dans cette deuxième phase, si les humanistes essayent de faire la synthèse entre culture artistique et culture philosophique et littéraire en s'appuyant sur l'Antiquité classique, il en va de même chez les réformateurs religieux. Ces derniers se tournent vers l'étude des Ecritures et des premiers Pères de l'Eglise pour y redécouvrir la véritable sainteté de l'Evangile. Au sens plus large du terme, c'est le moment où l'humanisme, se marquant sur toute l'Europe occidentale, se définit « par l'expansion des disciplines — la politique, le droit, la philosophie, les sciences naturelles, l'art et même les manières et les mœurs —, cet élargissement disciplinaire qui rend, vers le début du XVI^e siècle, toutes les branches de la culture capables d'une couleur humaniste⁵⁴⁶. »

Ainsi se crée, au-delà du niveau de l'érudition, une conscience morale européenne qui repose non seulement sur une grande confiance en nature humaine, mais aussi sur la foi en Dieu qui met au cœur de l'homme la raison capable de comprendre Dieu, l'homme et les

⁵⁴³ André Chastel « La conscience du cosmos » dans *L'Europe humaniste*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁴⁴ Il s'agit des diverses disciplines qui cultivent l'homme, lesquelles sont liées entre elles, de telle sorte qu'elles aident l'homme à atteindre sa perfection intellectuelle, éthique et culturelle : « L'humanisme comprend un ensemble d'intérêt et de qualifications intellectuelles susceptibles de servir bien des disciplines distinctes ou pouvant se combiner avec profit à d'autres groupes d'intérêts. On ne saurait donc assigner aux humanistes en général aucune philosophie antique en particulier, même si certains d'entre eux furent platoniciens, aristotéliens, stoïciens, épicuriens ou sceptiques. » Schmitt, Charles, *Aristote et la Renaissance*, trad. fr. Luce Giard, Paris, Presses universitaires de France, 1992 (1^{ère} éd., 1983), p. 6-7.

⁵⁴⁵ Cf. *Encyclopédie de l'art*, sous la dir. de Lucio Felici, La Pochothèque, Garzanti, 2000 (1^{ère} éd. it., 1973).

⁵⁴⁶ A. Chastel, et R. Klein, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 24.

choses : « le cardinal allemand Nicolas de Cues, créateur d'une christologie qui fonde dans la nature même de l'homme la nature et la nécessité de l'Homme-Dieu, du Médiateur ; et Léonard, qui, décrivant en une phase grandiose notre fuite en avant vers des accomplissements successifs qui sont comme la menue monnaie quotidienne de notre mort, ajoutait : « et l'homme est, en cela, le modèle du cosmos »⁵⁴⁷. »

« Dans la pensée gréco-latine, l'humanité aborde bien les questions de civilité et de culture. Mais le rôle de celles-ci est d'aider la nature à s'accomplir et à atteindre sa perfection. Elles supposent en particulier que les êtres humains parviennent à se tenir à leur place au sein du cosmos, sans rivaliser avec les dieux [...] L'humanisme de la Renaissance renoue avec l'idéal de la culture antique, mais le sens de la modération qui sied à l'homme dans le cosmos ou devant Dieu fait place à la perspective d'un *regnum hominis* (une royauté de l'homme), autrement dit d'un pouvoir de l'homme lui-même en matière d'humanité. »⁵⁴⁸ Bien sûr, le monde gréco-romain a déjà réalisé le *regnum hominis*, le retour à la plus haute antiquité, en l'occurrence au passé mythique des Orphée et Hermès, et simultanément au christianisme primitif⁵⁴⁹. Si l'humanisme de la Renaissance retient, d'une même manière, la dignité de l'homme en rattachant les « fins de l'homme à ses origines mythiques », il porte au départ son attention vers le néo-platonisme, philosophie spéculative et anthropologique dans lequel il a cru trouver « une nouvelle assiette doctrinale, conforme à ses aspirations »⁵⁵⁰.

La résurgence de l'hermétisme par l'intermédiaire de la philosophie néo-platonicienne

Dès que l'on étudie le retour à l'antique chez les humanistes, on s'aperçoit qu'il est une élévation de leur culture au niveau des civilisations classiques bien supérieures à la leur plutôt qu'une imitation des formes de l'Antiquité⁵⁵¹. En effet, l'humanisme arrive à se forger un regard critique et intellectualisé sur cette dernière, ainsi qu'un esprit soucieux d'élargir l'horizon intellectuel par delà les *studia humanitatis*. Dans ce contexte, tandis que la *théologia platonica* est l'ultime développement de ce que l'on tient pour les doctrines

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁴⁸ Cf. *Le Robert, Dictionnaire culturel de la langue française*.

⁵⁴⁹ A. Chastel, et R. Klein, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 24-25.

⁵⁵¹ Hubertus Günther, « Vision de l'architecture en Italie et dans l'Europe du Nord au début de la Renaissance » dans *L'invention de la Renaissance. La réception des formes « à l'Antique » au début de la Renaissance*, actes du colloque tenu à Tours du 1^{er} au 4 juin 1994, études réunies par Jean Guillaume, trad. fr. Christian Guémy, Paris, Picard, 2003, p. 10.

primitives de l'humanité, « le néo-platonisme ne témoigne point simplement du retour, plus ou moins « mystique » et christianisé, d'un idéalisme philosophique redécouvert aux XV^e et XVI^e siècles à travers les œuvres de Platon et de ses successeurs. Ce néo-platonisme témoigne au moins tout autant d'un vif intérêt pour les écrits magiques et mystiques attribués à plusieurs « Anciens Sages » tels que Zoroastre et Hermès Trismégiste ; en fait, il a favorisé un courant de pensée, l'hermétisme, qui fut d'une importance fondamentale dans l'histoire ultérieure des idées. »⁵⁵² Il va de soi que le néo-platonisme de la Renaissance s'inspire davantage d'hermétisme sous des diverses formes — courant magique, religieux, alchimique et philosophique —, qui se développe entre III^e siècle avant J.-C. et III^e siècle après J.-C. en précédant et accompagnant le « retour de Platon ». Cela revient à dire que le syncrétisme caractérise l'esprit humaniste, équilibré entre les deux tendances antagonistes, « rationnelle » et « mythique », « science » et « superstition », « astronomie scientifique » et « astrologie »⁵⁵³.

A ce titre, il nous suffit de scruter les travaux de Frances A. Yates et d'Eugenio Garin pour savoir comment la sagesse païenne sert à révéler la vérité chrétienne et dans quelle mesure la frontière entre magie et science est devenue aussi floue que confuse au Quattrocento⁵⁵⁴. Comme le constate E. Garin, « le corpus des textes hermétiques et néo-platoniciens traduits et commentés par Ficin, parfois augmentés en chemin de nouveaux apports, et rapidement mis en circulation en Italie et en Europe, constituait en réalité un message, entre gnose et magie, répandant un peu partout les profonds appels à la réforme lancés par le mouvement culturel caractérisant la seconde moitié du Quattrocento florentin, pétri d'hermétisme et de néo-platonisme⁵⁵⁵. » Etant donné que Ficin se propose une réconciliation complète de toutes les philosophies et de toutes les religions sur la base de la doctrine platonicienne, il est encore peu contestable que « les thèmes néo-platoniciens côtoient l'enseignement des mages de l'Orient, des gymnosophes, d'Hermès dans un aimable syncrétisme où anges et démons, Dieu et demi-dieux, âmes des sphères et âmes humaines se répondent en une vivante harmonie. »⁵⁵⁶ Tout se passe comme si ces approches avaient pour

⁵⁵² Daniel Pickering Walker, *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, 1958, The Warburg Institute, Londres, trad. fr. de Marc Rolland, *La Magie spirituelle et angélique. De Ficin à Campanella*, Paris, Albin Michel, 1988, présentation de couverture par Antoine Faivre.

⁵⁵³ Védrine, Hélène, *Philosophie et magie à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁵⁴ A ce propos, voir Garin, Eugenio, *Hermétisme et Renaissance*, trad. fr., Bertrand Schefer, Paris, Allia, 2001 (Rome, 1988), mais aussi du même auteur, *Le Zodiaque de la vie. Polémiques antiastrologiques à la Renaissance*, trad. fr., Jeannie Carlier, Paris, les Belles Lettres, coll. « L'Ane d'or », 1991. Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, trad. fr. Marc Rolland, Paris, DERVY-LIVRES, 1988, p. 23.

⁵⁵⁵ Garin, Eugenio, *Hermétisme et Renaissance*, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁵⁶ Védrine, Hélène, *Philosophie et magie à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 115.

but de révéler une sagesse secrète élaborée par les premiers penseurs qui étaient plus près des Dieux que leurs successeurs, les rationalistes affairés⁵⁵⁷.

Le triomphe du néo-platonisme contre ses adversaires de Padoue ou de Florence⁵⁵⁸ et d'ailleurs réside plus sûrement dans l'affirmation qu'il pouvait montrer des traces de christianisme dans le monde païen. Dans l'introduction au Commentaire de Plotin, Ficin suppose que les philosophies anciennes guident le cheminement d'un christianisme occulte : « il apparaît que la philosophie pieuse, la même partout, est née jadis chez les Perses sous Zoroastre et chez les Egyptiens sous Mercure ; elle fut ensuite en nourrice chez les Thraces sous Orphée et Aglaophème, grandit plus tard sous Pythagore chez les Grecs et les Italiens, et reçut enfin sa perfection par le divin Platon à Athènes »⁵⁵⁹. Il est vrai que c'est à l'initiative de Marsile Ficin⁵⁶⁰ que les néo-platoniciens se tournent vers le fond hermétique et représentent une nouvelle phase synthétique dans l'histoire de l'humanisme. Au XVI^e siècle, les progrès de la science ne détournent pas d'ailleurs certains savants européens de leur rattachement ésotériques. Bien au contraire, innombrables sont des auteurs qui tentent d'interpréter les textes hermétiques et, éventuellement les adapter à la religion chrétienne : Francesco Giorgio (Zorzi) de Venise, Giulio Camillo Delmino jusqu'à Giorgio Bruno, John Dee, Robert Fludd et Paracelse. Dans ce contexte, comme F. Yates l'affirme, il semble évident que « la révolution scientifique n'a pas éclaté tout d'un coup à la fin du Moyen Age. Il y a eu une étape intermédiaire : le néo-platonisme de la Renaissance avec son fond de magie, ce néo-platonisme dont on commence tout juste à comprendre la véritable nature – une force inductrice qui incite les hommes à s'engager dans l'investigation du monde. »⁵⁶¹

De ce point de vue hermétique, plus inspiré de Proclus et de Plotin que de Platon, l'univers néo-platonicien est, en quelque sorte, « cadre universel » qui relie et unit l'ensemble des déterminations temporelles et spatiales à son intérieur animé de forces dynamique. A ce

⁵⁵⁷ Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, op. cit., p. 23.

⁵⁵⁸ Tandis que Ficin et ses disciples insistent sur la coïncidence entre vérité de raison et vérité de foi, l'averroïsme padouan enseigne la « double vérité » ou l'incompatibilité des deux vérités. De même, l'Amour des néo-platoniciens conduit sans rupture de la beauté « corporelle » à l'extase de la contemplation de Dieu. Ces nouvelles synthèses contredisent le point de vue étroit des théologiens dominicains, Savonarole en particulier. Voir A. Chastel, et R. Klein, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, op. cit., p. 62.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁶⁰ Panofsky, Erwin, *Essais d'iconologie*, op. cit., p. 204-205 : « La tâche qu'avait assumée Ficino était triple : en premier lieu, rendre accessibles, par des traductions en latin, avec épitomés et commentaires, les documents originaux du platonisme, qui ne se limitaient pas à Platon, mais s'étendaient aux « Platonici », c'est-à-dire à Plotin et à des écrivains de basse époque tels que Proclus, Porphyre, Jamblique, le Pseudo-Denys Aréopagite, « Hermès Trismégiste » et « Orphée ». En second lieu, coordonner cette masse énorme de documentation en un système cohérent et vivant, capable d'inspirer un sens nouveau à l'ensemble de l'héritage culturel de l'époque, à Virgile et Cicéron comme à saint Augustin et Dante, à la mythologie classique comme à la physique, à l'astrologie et à la médecine. En troisième lieu, mettre ce système en harmonie avec la religion chrétienne. »

⁵⁶¹ Yates, Frances A., *Science et tradition hermétique*, trad. fr. Boris Donné, Paris, Allia, 2009, p. 61-62.

titre, rappelons que Ficin et ses contemporains conceptualisent l'univers entier ou le « Macrocosme » comme l'animal divin, animé par l'esprit cosmique (*mens mundana*) et relié à Dieu et comme l'âme cosmique (*anima mundi*) qui vit, bien que spirituel, en contact avec la matière. De façon analogique, l'homme ou le « Microcosme » est composé d'une âme inférieure (*anima secunda*) reliée étroitement au monde matériel et d'une âme supérieure (*intellectus* ou *mens*) qui participe même au pur intellect (*intellectus divinus*)⁵⁶². Ce système néo-platonicien mérite d'être retenu en permanence dans la mesure où il souligne la position unique qui est dévolu à l'homme et à sa Raison⁵⁶³ : seul être doué de Raison, tel que Ficin le définit, l'homme possède cette faculté hors de portée des animaux et la partage simultanément avec l'intellect divin. Cela renvoie à la conviction anthropologique avec laquelle les humanistes tels que Ficin et Pic de la Mirandole rattachent la dignité de l'homme à la capacité illimitée de transformation spirituelle et rationnelle.

A cette brève esquisse de l'humanisme nourri de références antiques — platoniciennes et hermétiques —, il semble bien que l'hermétisme, qui prend pour sa finalité une conciliation de tout le dualisme, entraîne la répercussion d'une dimension herméneutique aussi bien sur la philosophie et science modernes que sur les représentations de l'art. Au surplus, la conjonction des connaissances hermétiques avec les croyances métaphysiques et théologiques peuvent renforcer notre réflexion qui porte sur la « force divine » de l'homme et son union intrinsèque d'avec l'univers dans l'iconographie des XV^e et XVI^e siècles. Ces références « inattendues » sont justifiables en raison de l'exemple légué par Warburg et Panofsky⁵⁶⁴, particulièrement soucieux en matière d'histoire de l'art, de relier et éclairer les œuvres d'art aux sources de l'érudition interdisciplinaire. En s'attachant à la résurgence de l'humanité, ils contribuent à considérer l'histoire de l'art comme une véritable « discipline humaniste », une prise de conscience de l'esprit humain à travers les œuvres d'art⁵⁶⁵. Par ailleurs, la nouvelle confiance de l'artiste créateur⁵⁶⁶ — en témoignent la promotion de

⁵⁶² Cf. Ficino, Commentaire sur Plotin, *Ennead.* I, 1 et *De Vita triplici*, III, 22. Cité dans E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, *op. cit.*, p. 209-210.

⁵⁶³ E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, *op. cit.*, p. 211.

⁵⁶⁴ Sur leurs travaux, voir notamment Warburg, *Aby*, *Essais florentins*, trad. fr. Sibylle Müller et présentation par Evelyne Pinto, Klincksieck, 2003 (1990) et E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, *Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, *op. cit.*

⁵⁶⁵ « Dire que l'histoire de l'art est une « discipline humaniste », c'est dire qu'elle ne concerne pas le seul spécialiste, mais tout homme qui a souci de récapituler en soi une part de la mémoire humaine » *The History of Art as a Humanistic Discipline*, article publié dans *The Meaning of the Humanities* de T. M. Greene (Princeton University Press, 1940, p. 89-118), repris en introduction à *Meaning in the visual Arts* (éd. cit., p. 1-25). (Bernard Teyssèdre). Cité par B. Teyssèdre dans la présentation de E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁶⁶ Pour Alberti, le rôle de peintre est avant tout celui d'un créateur. Il demande que l'on établisse une différence entre les activités proprement scientifiques et artistiques : « *spectari... peto non me ut mathematicum sed veluti*

l'artiste à un statut élevé, la naissance de la théorie des arts et la création de portraits — fait apparaître la figure de l'homme comme motif principal dans la culture artistique du XV^e siècle italien. Dieu, qui était la première cause d'existence dans l'espace, est désormais ramené au second plan et cède son rôle à l'homme « opérant » qui se donne à lui-même.

1. La *Concordia mundi* : apport de l'hermétisme à l'humanisme

L'art et la pensée de la Renaissance italienne, tels que nous les avons étudiés plus haut, sont indéniablement imprégnés du néo-platonisme, mouvement inauguré par Marsile Ficin au sein de l'Académie florentine. Il devient, dès la fin du XV^e siècle, le système de référence à travers lequel hermétisme et *prisca theologia* réapparaissent et contribuent à rétablir, eux-mêmes, le lien entre l'univers, l'homme et la transcendance divine. L'importance de l'hermétisme dans le domaine de l'inspiration religieuse ou des visions du monde tient au fait qu'il contribue non seulement à déterminer « une nouvelle sensibilité, mais aussi à accroître le goût du mystère et de l'occulte non moins que celui des techniques opératoires “magiques” qui rendent l'homme maître des choses⁵⁶⁷. » Par l'introduction de principes hermétiques dans l'humanisme florentin, le néo-platonisme semble justifier fort l'immortalité et l'universalité de l'âme. Si la « théologie » païenne anticipe ce système dogmatique, la pensée chrétienne le développe et l'accomplit⁵⁶⁸.

Devant la confusion du profane et du sacré, les textes hermétiques (les *Hermetica*⁵⁶⁹), censés être compatibles avec l'Écriture, font l'objet de l'interprétation exégétique des philosophes à plusieurs sens symboliques. Comme le fait remarquer E. Garin⁵⁷⁰, le retour des philosophes de l'Antiquité au cours de la Renaissance qui a donné lieu à des fleuves de littérature, rend peu à peu la vieille image du philosophe et de la philosophie intenable : « il

pictorem hisce de rebus loqui : Que l'on considère que dans ces matières, je m'exprime non en mathématicien, mais en peintre », Leon-Battista Alberti, *De pictura*, 1435, I, 1, 6. Cité par C. Frontisi, « Figures de l'infini. L'exemple de la peinture toscane aux XIV^e et XV^e siècles » dans *Infini des mathématiciens, infini des philosophes*, op. cit., p. 38.

⁵⁶⁷ E. Garin, *Hermétisme et Renaissance*, op. cit., p. 86-87.

⁵⁶⁸ A. Chastel, *Art et humanisme à Florence*, op. cit., p. 201.

⁵⁶⁹ Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, op. cit., p. 136-137 : il s'agit « des recueils de documents gnostiques païens des premiers siècles de notre ère dont certains, surtout le récit de la Création dans le *Pimandre*, attestent d'une influence juive. » En effet, à partir de la divergence d'opinions des spécialistes modernes comme Festugière, F. Yates déduit que « les *Hermetica* se rattachent à l'atmosphère intellectuelle de l'Antiquité tardive – l'époque de la diffusion du christianisme dans un monde qui était un creuset où se mêlaient bien des religions et des philosophies. » Yates, Frances A., *Science et tradition hermétique*, op. cit., p. 56-57.

⁵⁷⁰ E. Garin, *L'homme de la Renaissance*, op. cit., p. 179-180.

n'est plus, ou pas nécessairement, maître d'école, ni lié par des orthodoxies d'aucun genre ; il est rebelle à toute prétention hégémonique, critique par vocation et souvent révolté, chercheur et expérimentateur inquiet dans tous les domaines. »

Hermès Trismégiste, précurseur des nouveaux philosophes de la Renaissance

Lorsque Ficin et les érudits de la Renaissance veulent établir la conciliation de l'« antique et mystérieuse religion égyptienne » avec la religion chrétienne, ils ont recours, tout comme certains des Pères de l'Eglise, au mythique Hermès Trismégiste (Le Trois Fois Grand) – le Mercure des Latins, identifié par les Grecs avec le dieu égyptien Thot, le scribe, messager des dieux –, le prophète qui annonce le christianisme. Trismégiste est accepté par la Renaissance « comme personnage historique remontant à la plus haute antiquité et comme auteur des écrits hermétiques sur la foi d'excellentes recommandations. »⁵⁷¹ Pour mesurer la faveur spirituelle d'Hermès Trismégiste auprès des chrétiens, il serait utile de se reporter à son portrait, flanqué de deux Sibylles⁵⁷². Il s'agit des mosaïques qui sont posés au pavement de la cathédrale de Sienne vers 1480 [Fig. 59]. A la lumière de sa présence sur les dalles d'une église chrétienne (Frontispice), on peut affirmer avec certitude qu'il est figuré comme l'annonciateur du Christ. D'ailleurs, une tablette sur laquelle Hermès pose sa main gauche mérite attention, car elle porte l'inscription qui reproduit un texte hermétique (*Asclepius* 8) attribué à lui-même : « Le Seigneur et Créateur de toutes choses, qu'à bon droit nous appelons Dieu puisqu'il a créé le second dieu visible et sensible... Comme, par conséquent, il l'avait créé en premier, seul et unique dans son genre, il lui paraît beau, et tout empli de bonnes choses, il le sanctifia et l'aima tout entier comme son propre fils⁵⁷³. » Pour Lactance, un Père de l'Eglise qui transmet cette phrase, si Hermès Trismégiste prend place aux premiers rangs des prophètes des Gentils qui prévoyaient la venue du Christianisme, c'est parce qu'il

⁵⁷¹ Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, op. cit., p. 24.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 63. D'après F. Yates, un personnage d'un aspect oriental portant le turban peut être Moïse, tandis qu'un individu, derrière lui, est probablement quelque égyptien pieux, interlocuteur d'Hermès dans les dialogues *Asclépius* ou *Tât*.

⁵⁷³ Il s'agit de la traduction latine abrégée du passage de l'*Asclepius* cité en grec par Lactance. On retrouve ici tous les éléments de l'inscription, à l'exception du dernier « qui appellatur Sanctum Verbum » : « DEUS OMNIUM CREATOR SECUM DEUM FECIT VISIBILEM ET HUNC FECIT PRIMUM ET SOLUM QUO OBLECTATUS EST VALIDE AMAVIT PROPRIUM FILIUM QUI APPELLATUR SANCTUM VERBUM » Cf. LACTANCE, *Div. Inst.*, IV, vi ; *Corpus Hermeticum*, II, p. 304-305. Cité par Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, op. cit., p. 63-64.

voit, bien avant l'Incarnation, que le Verbe créateur est le Fils de Dieu⁵⁷⁴. Comme la date de l'exécution de l'œuvre l'indique, « il ne s'agit pas de la plus ancienne représentation où il figure aux côtés des Sibylles, mais bien de la première où il apparaît auréolé de toute sa gloire de la Renaissance⁵⁷⁵. »

La redécouverte des Hermetica et le retour de l'Homme à Dieu

Parmi les *Hermetica*, censés être composés par Hermès Trismégiste pendant le II^e ou III^e de notre ère environ, il importe d'évoquer, de prime abord, les traités astrologiques et magiques ainsi que les traités à caractère philosophique, notamment le *Corpus Hermeticum*, livre sacré redécouvert au XV^e siècle — bien avant sa rédaction de la *Théologie platonicienne* (1469-1474) — et l'*Asplépius*, texte découvert au Moyen Âge. Traduits en latin par Ficin (1468), ces deux livres, composés entre 100 et 300 de l'ère chrétienne, rendent célèbre le nom du Trismégiste et suscitent un intérêt pour l'hermétisme dans l'Occident chrétien⁵⁷⁶. Étant donné que Platon lui-même aurait subi l'influence des *Hermetica*, ce n'est pas par hasard si Ficin abandonne la traduction des dialogues de Platon, *Plato latinus* (1484) sur ordre de Cosme de Médicis en 1463, pour se consacrer entièrement à celle du manuscrit grec d'Hermès Trismégiste, prêtre de l'ancienne Égypte. Ficin inaugure le retour à Hermès et à la littérature magico-astrologique, car les écrits hermétiques se servent, pour lui-même, de « matrice de la première vérité révélée⁵⁷⁷ ». Avec ces travaux sur l'hermétisme en passant par le néoplatonisme, Ficin aborde une voie indispensable de la pensée renaissante, laquelle conduit par suite à une conceptualisation nouvelle du monde.

⁵⁷⁴ Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁷⁵ R.H.CUST, *The Pavement Masters of Siena*, Londres, 1901, p. 23, 31. Cité par Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁷⁶ Cf. Ed. A.-J. Festugière et A.D. Nock, Paris, Les Belles Lettres, 1945-1954. D'après F. Yates, il s'agit de la meilleure édition moderne du *Corpus Hermeticum* et de l'*Asclepius*, accompagnée d'une tradition française. Sur le résumé succinct de l'ensemble de ces textes, on se réfère notamment à l'ouvrage de F. Yates, *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, *op. cit.*, p. 39-64. Parmi le *Corpus Hermeticum* dont les traités sont traduits en latin et rassemblés par Ficin, l'auteur présente essentiellement les deux « livres divins » d'Hermès Trismégiste, l'un « De la Puissance et Sagesse de Dieu » (les quatorze traités du *Pimandre*) et l'autre « De la Volonté divine » (l'*Asclépius*).

⁵⁷⁷ « Dans la perspective ficinienne, la très ancienne théologie, la *prisca theologia*, consignée dans des textes précis comme les hymnes d'Orphée, les sentences pythagoriciennes et les oracles chaldaiques, s'était ensuite développée dans les grands systèmes de Platon, Plotin, Proclus, Jamblique et les autres. Dès l'origine, elle avait trouvé sa plus haute expression dans les écrits hermétiques, et pas uniquement dans le *Pimandre* et les autres opuscules grecs. Ficin ne doute aucunement de la haute antiquité et de la valeur de l'hermétisme, matrice première de la vérité révélée. » Voir A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, *op. cit.*, p. 17.

En réalité, les écrits hermétiques sont, de toute évidence, l'œuvre d'auteurs différents et inconnus qui ont vécu à des époques diverses. Dans l'ensemble, il est d'autant plus impossible d'en déduire un système cohérent que le but n'est pas de parvenir un système philosophique rationnel. « Il s'agit, dit F. Yates, d'âmes individuelles à la recherche d'une révélation, d'une intuition concernant le divin, d'un salut personnel, d'une gnose, sans le recours à un dieu ou à un sauveur personnel, mais par une approche pieuse de l'univers. C'est par cette approche pieuse, et par cette qualité de témoignage relatif à des expériences religieuses que les *Hermetica* disposent d'une unité qui leur fait défaut en tant que système de pensée. »⁵⁷⁸ En règle générale, de même que le monde matériel est gouverné par les étoiles et des sept planètes, les « Sept Gouverneurs », la vie du gnostique pieux est régie par les lois de la nature qui sont celles de l'astrologie⁵⁷⁹.

En présupposant une organisation astrologique du monde sensible, nous abordons donc le *Pimandre*, premier traité du *Corpus Hermeticum* qui fait le récit hermétique de la Création. Dans l'*Argumentum* qui préface sa traduction latine du *Corpus Hermeticum*, Ficin donne à l'ensemble de sa traduction le titre général de *Pimandre*, bien qu'il s'agisse du titre du premier traité. Ici, *Pimandre*, autrement dit le Noûs, ou la *mens* divine, explique à Trismégiste que les éléments de la nature dérivent de la « Volonté de Dieu, qui reçut en elle-même le Verbe... Et le Dieu-Noûs, qui existait en tant que vie et lumière, mit au monde un deuxième Noûs-Démiurge, lequel, étant dieu du feu et du souffle, façonna les Gouverneurs, au nombre de sept, qui entourent de leurs cercles le monde sensible [...] Or le Noûs, Père de tous les êtres, étant vie et lumière, enfanta un Homme semblable à lui, dont il s'éprit comme son propre enfant. Car l'homme était très beau, reproduisant l'image de son Père [...] Or, lorsqu'il eut remarqué la création que le démiurge avait façonné dans le feu, l'Homme voulut lui aussi produire une œuvre, et permission lui en fut donnée par le Père. Etant donc entré dans la sphère démiurgique où il devait avoir plein pouvoir, il perçut les œuvres de son frère, les Gouverneurs s'éprirent de lui, et chacun lui donna part à sa propre magistrature. Alors, ayant appris à connaître leur essence, et ayant reçu participation de leur nature, il voulut briser au travers la périphérie des cercles et connaître la puissance de celui qui règne sur le feu. Alors l'Homme, qui avait plein pouvoir sur le monde des êtres mortels et les animaux sans raison, se pencha à travers l'armature des sphères, ayant brisé au travers leur enveloppe, et il fit montre à la nature d'en bas de la belle forme de Dieu [...] Alors la Nature, ayant reçu en elle son aimé, l'enlaça toute, et ils s'unirent, car ils brûlaient d'amour [...] »⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, op. cit., p. 40-41.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 42-43. Cf. *Corpus Hermeticum*, I, p. 7-19 ; Ficin, *Opera omnia*, Bâle, 1576, p. 1837-1839.

Dans son commentaire sur ce traité, Ficin relève que le *Pimandre* ressemble à merveille au livre de la *Genèse* : « On voit ici, dit-t-il, que Mercure traite des mystères mosaïques. »⁵⁸¹ Comme on a déjà vu l'expression « Fils de Dieu » dans le passage de l'*Asplepius*, l'acte de genèse est accompli, selon le *Pimandre*, par un Verbe lumineux appelé Fils de Dieu, après la création de la lumière et des éléments de la nature. Ce sont la création des Sept Gouverneurs (les planètes) dont dépend le monde inférieur et élémentaire. Or, cette Genèse égyptienne se différencie radicalement de la Genèse mosaïque par la façon dont il raconte la Création de l'Homme, sa nature et sa Chute. Bien que l'Adam biblique soit créé parfait à l'image de Dieu, il est ni un être divin, ni un possesseur du pouvoir divin de créer. Il est tout naturellement un être humain, pétri de la glaise du sol. Lorsqu'il goûte à l'Arbre du Savoir pour devenir comme Dieu, il est expulsé du Jardin d'Eden en raison du péché de désobéissance. En revanche, l'Adam hermétique, dont la *mens* est divine par sa création, est même qualifié de « frère » du Verbe, le Demiurge créateur, Fils de Dieu, le « Second dieu » qui veille sur la révolution des astres⁵⁸². Après sa Chute, il est vrai que l'Homme entre aussitôt dans la Nature et devient soumis à la domination des étoiles. Par sa régénération, ascension à travers l'armature des sphères, il abandonne cependant une part de sa nature mortelle et recouvre son pouvoir sur la nature, c'est-à-dire sa divinité : « l'Homme possède non pas une âme humaine, et un corps, mais une essence divine, créatrice, immortelle, et un corps. » C'est pourquoi, son propre salut passe par une connaissance révélée des choses d'en haut.

Selon Festugière, bien que Dieu permette le pouvoir de la création chez l'Homme hermétique, son entrée dans la sphère démiurgique des Sept Gouverneurs constitue déjà un « châtement, le début de sa chute dans la matière. C'est d'une manière analogue que Dodd l'interprète. Les deux auteurs soulignent, dès la Création, la différence entre l'homme hermétique et l'homme mosaïque, le premier est divin par sa création, le deuxième est l'être naturel, pétri de glaise. La chute de l'homme hermétique rappelle plutôt celle de Lucifer que celle d'Adam⁵⁸³. A ce propos, un juste retour aux œuvres permettra de montrer que les concepts de chute et de régénération sont étayés d'une façon plus suggestive dans les pratiques picturales des artistes de la Renaissance italienne. Il est donc intéressant de comparer à présent les deux représentations du péché, réalisées par Masaccio et Beccafumi — même s'il y a une différence de quatre-vingt-cinq ans entre le Florentin et le Siennois —,

⁵⁸¹ « Ego autem Pimandri beneficium inscripsi penetralibus animi... » (traduction de Ficin, p. 1839). Cité par Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, op. cit., p. 45.

⁵⁸² Yates, Frances A., op. cit., p. 47.

⁵⁸³ Cf. A.-J. Festugière, *Révélation*, III, p. 87 sq ; C.H. DODD, *The Bible and the Greeks*, Londres, 1935, p. 153. Sur cette suggestion, voir Yates, Frances A., op. cit., p. 47.

qui semblent rappeler respectivement la chute d'Adam biblique et celle d'Adam hermétique. Mais au-delà de juger de cette adéquation chez les deux peintres, il nous importe d'interpréter la manière dont ils mettent en place des dispositifs dont la singularité réside dans la « vraisemblance » du lieu fictif où les deux Adam se situent.

Dans l'univers humaniste, l'image de l'homme est étroitement liée à la création d'Adam et l'interprétation de la Genèse. Dès le début du Quattrocento, on voit se multiplier cette référence biblique dans les représentations de l'art humaniste. En l'occurrence, l'*Adam et Eve expulsés du Paradis* de Masaccio [Fig. 60] (1426-1427) à la chapelle Brancacci de Florence prouve la nouveauté à la fois plastique et idéologique de ce thème. Sous les rayons symbolisant la présence divine ou la colère de Dieu, Adam perd déjà sa ressemblance avec Dieu, tandis qu'il a encore un des pieds au seuil de la porte. Le premier homme et la première femme — alors qu'Adam cache honteusement sa figure entre ses mains, le visage d'Eve est complètement déformé — portent en eux-mêmes une dualité fondamentale : d'une part, il y a une présence de la Vérité en l'homme, puisque celui-ci a été fait à l'image de Dieu, et d'autre part, une distance de l'homme à la Vérité, car la chute, le péché originel, le mal radical, constituent autant de contre-forces que l'homme ne peut vaincre lui-même⁵⁸⁴. Face au châtement divin, ils sont désormais contraints de tracer leur chemin sur la terre que leurs pieds foulent fermement.

Chez Masaccio, la représentation de l'expulsion hors du Paradis fait partie d'un ensemble narratif, allant de la création à la vie terrestre. Elle semble bien le thème humaniste, car la « génération naturelle » est destinée à prendre place dans le nouvel univers. Or, le récit du châtement qui tend au XVI^e siècle à s'inscrire dans un contexte plus large, commence bien souvent avec la création du monde et la chute de Lucifer, qui viendra par la suite tenter les premiers parents, Adam et Eve⁵⁸⁵. En effet, chez les Romains, le dieu Lucifer (Phosphoros chez les Grecs) personnifie la connaissance qui mêle des attributs d'Hermès et d'Apollon. Dans le contexte du christianisme, Lucifer peut être considéré comme le plus grand des tous les anges, mais selon Isaïe 14, 12-15, il se rebelle contre Dieu par son orgueil : « Comment es-tu tombé des cieux, Astre du matin, Fils de l'aurore ? Comment as-tu été jeté par terre, toi qui vassalisais toutes les nations ? Toi qui disais en ton cœur : J'escaladerai les cieux ; par-dessus les étoiles de Dieu j'érigerai mon trône. Je siégerai sur la montagne de l'assemblée dans les profondeurs du nord. Je monterai au sommet des nuages noirs, je rassemblerai au Très-Haut. Comment ! Te voilà tombé au shéol, dans les profondeurs de l'abîme. » En effet,

⁵⁸⁴ J. Brun, *Le néoplatonisme*, op. cit., p. 118.

⁵⁸⁵ L. Wajeman, *La parole d'Adam, le corps d'Eve. Le péché originel au XVI^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 2007, p. 29.

cet extrait d'Isaïe a été interprété par les Pères, qui ont vu dans l'Astre du matin (Lucifer dans le texte de la Vulgate) le prince des démons qui chute dans l'abîme pour avoir voulu escalader le ciel⁵⁸⁶.

Au cours des années 1520, Beccafumi est chargé d'exécuter une peinture pour l'église carmélitaine San Niccolò à Sienne, où il doit représenter le fameux passage de l'Apocalypse (XII, 7-10) où l'archange Michel défait et emprisonne dans l'abîme le démon, représenté sous la forme d'un dragon, et les âmes damnées. Les anges déchus sont précipités sur la terre⁵⁸⁷ : ce thème est cher dans l'Italie de l'époque, car on voit en saint Michel le champion de l'orthodoxie catholique rejetant dans les ténèbres la menace de l'hérésie luthérienne⁵⁸⁸ ; il montre finalement la victoire et la toute-puissance transcendante du pouvoir de la Divinité. Il s'agit du *Saint Michel chassant les anges rebelles* [Fig. 61] (1524-1525), retable inachevé qui passe, après la mort du peintre, à l'hôpital Santa Maria della Scala, pour rejoindre ensuite la Pinacothèque nationale de Sienne.

Au sommet de la composition, la présence divine est allusive, voire virtuelle : Dieu le Père apparaît plongeant avec ses bras étendus. Quant à saint Michel, il se dresse sur le nuage qui sert de plate-forme. Autour d'eux, l'espace est entièrement occupé par une série de corps tourmentés, les bons anges (les âmes) en haut et les mauvais anges en bas. Parmi les figures de nus (les hommes sexués) — les rebelles n'ont pas l'air monstrueux et ils expriment une souffrance tragique trop humaine⁵⁸⁹ — qui s'entrelacent dans l'obscurité de la partie inférieure, quelques-unes sont mises en relief grâce au luminisme contrasté : si la lumière forte brûle en quelque sorte la consistance de la forme terrestre, on voit conjointement la lumière si éblouissante se projeter, par exemple, sur un homme à l'extrême gauche de la composition. Il ouvre les bras par la révolte, le geste rappelle celui d'Aman dans *Le Supplice d'Aman* de Michel-Ange [Fig. 62]⁵⁹⁰ : Aman d'une belle anatomie se débat, bras écartés et tête rejetée en arrière, pour échapper au pilori auquel il est cloué. Selon la formule de Ludovico Dolce⁵⁹¹, critique vénitien, il s'agit de la « manière terrible » (*terribilità*) des « statures monstrueuses ». Lorsque Beccafumi fait pénétrer la souffrance dans le corps de ses

⁵⁸⁶ C. Heck, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Age. Une histoire de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, p. 81.

⁵⁸⁷ On trouve également une variante du récit dans Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Paris, 1967, vol. II, p. 235-236. Voir P. Dubus, *Domenico Beccafumi*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1999, p. 136 et *infra* p. 174.

⁵⁸⁸ G. Fattorini, « La maniera moderna à Sienne », *Dossier de l'art*, «Cinq siècles d'art siennois», éd. Faton, n° 146, nov. 2007, p. 66.

⁵⁸⁹ D. Arasse, A. Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, coll. « L'Univers des formes », 1997, p. 38.

⁵⁹⁰ Lors de son voyage à Rome, il est certain que Beccafumi contemple *de visu* la voûte de la chapelle Sixtine. D'où, on pourrait réaffirmer l'influence de l'art de Michel-Ange sur l'œuvre de Beccafumi. Voir P. Dubus, Pascale, *Domenico Beccafumi, op. cit.*, p. 136.

personnages, il semble insister paradoxalement sur « l'humanité des démons expulsés ou sur la condition équivoque de l'homme⁵⁹². »

Par rapport à cette première version, la seconde version [Fig. 63] (1526-1530) qui se trouve encore à l'église San Niccolò expose une structure spatiale plus mesurée et plus claire. Depuis l'apparition du divin autour des anges — la domination du Dieu trônant, terrible et vengeur sur un ensemble clairement hiérarchisé — jusqu'au règne de la nature — la réapparition de la face traditionnelle du Diable —, l'artiste agence l'univers en trois registres, mettant l'archange Michel au plan médian. Comme le cas précédent, il semble que Beccafumi maintient l'unité et la hiérarchisation interne de l'univers proposées par Ficin⁵⁹³. En supposant un incessant échange d'actions et de réactions entre la terre et les astres, cette doctrine de l'unité cosmique tient en effet, plus largement, à l'hermétisme qui parle des forces mystérieuses du cosmos et de ses influences sur l'homme. Dans cette image, si le monde supérieur agit sur l'abîme — un univers infernal substitue le monde « terrestre » initial⁵⁹⁴ —, c'est grâce aux rayons de Dieu⁵⁹⁴ qui atteignent les ténèbres les plus profondes. En effet, les anges déchus n'apparaissent plus révoltés comme dans le cas précédent, mais ils tournent, avec une telle curiosité, leur regard vers le haut, c'est-à-dire vers la source de la lumière.

Suivant la description de Vasari⁵⁹⁵, on entrevoit ici-bas « des murailles en feu, des grottes effondrées et un arc de feu, avec des anges dans des attitudes variées et des âmes nues qui selon des postures diverses nagent et se croisent dans ce feu. » Bien que ces motifs de nature matérielle soulignent l'emprisonnement des hommes dans les ténèbres infernaux, le feu peut être considéré comme une étincelle qui fraye la voie de l'illumination divine pour les âmes régénérées. Cette ascension spirituelle rappelle, semble-t-il, la vision de Jacob que l'on trouve dans la Genèse (XXVII, 11) : « Voici qu'était dressée sur terre une échelle dont le

⁵⁹¹ Cf. Ludovico Dolce, *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, présentation et notes par L. Fallay d'Este, Paris, Klincksieck, 1996. Cité par Nadeije Laneyrie-Dagen, *Lire la peinture*, Paris, Larousse, 2006, p. 155.

⁵⁹² P. Dubus, *Domenico Beccafumi, op. cit.*, p. 136-140.

⁵⁹³ Cet univers comprend « l'intellect cosmique, l'âme cosmique, la règne de la nature et la règne de la matière. » Malgré une large improbabilité de l'accès direct aux œuvres philosophiques de Ficin chez Beccafumi, il est possible que « la connaissance de la pensée de Ficin ait transité par la peinture florentine et romaine. Voir A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art, op. cit.* R. Klein, *La Forme et l'Intelligible, op. cit.* Cité dans P. Dubus, *Domenico Beccafumi, op. cit.*, p. 136 et *infra* p. 174.

⁵⁹⁴ L'expédition des démons en enfer est en contradiction avec le texte de saint Jean, peut-être sur la requête des commanditaires. Par contre, elle apparaît en accord avec celui de Jacques de Voragine, ce qui fait de ce retable la version *orthodoxe* du sujet. En effet, au lieu de situer les anges déchus sur la terre, il propose de situer leur lieu entre le ciel et la terre, puisque sur la terre « ils nous incommoderaient trop ». Il reconnaît toutefois que Dieu leur permet de descendre parmi nous pour nous éprouver. Jacques de Voragine, *La Légende dorée, op. cit.*, vol. II, p. 237-238. Cité par P. Dubus, *Domenico Beccafumi, op. cit.*, p. 140 et *infra* p. 174.

⁵⁹⁵ Lorsque Vasari visite l'église San Niccolò en compagnie de Baldassarre Peruzzi, il admire ce retable qui est bien plus équilibré que le précédent. Voir G. Fattorini, « La *maniera moderna* à Sienne », *art. cit.*, p. 66.

sommet touchait le ciel ; des anges de Dieu y montaient et y descendaient. » Au Moyen Age, l'échelle a une grande importance, car elle symbolise les vertus : par exemple, saint Bernard suggère, dans son *De gradibus humilitatis*, l'« échelle de douze échelons d'orgueil et d'humilité⁵⁹⁶ » ; « les anges montent par humilité les mêmes échelons que ceux que les anges descendent par orgueil. Selon lui, c'est une seule voie qui les mène au trône du Christ ou à l'abîme⁵⁹⁷. » Dans le *Saint Michel chassant les anges rebelles* [Fig. 63], dans la mesure où le parcours ascensionnel des âmes à travers les ténèbres aboutit aux Idées supérieures qui organisent l'harmonie du cosmos, nous pourrions trouver, en contrepoint de cette dualité fondamentale de l'espace entre le zénith et le nadir, le corps vil et l'esprit immortel liés ensemble chez l'homme.

En somme, comme le croient Festugière et Dodd, si l'Adam hermétique s'assimile à l'archange déchu, c'est, peut-être, non seulement pour son orgueil d'avoir voulu s'égalier à Dieu, mais aussi pour sa double nature entre le divin et le terrestre, l'intellect et le sensible. La figure du premier homme brut et ignorant telle que l'avait façonnée la vision de l'Eglise d'après la représentation biblique devient, sous le rapport avec l'hermétisme néoplatonicien, l'homme spirituel⁵⁹⁸. En ce sens, il est plus plausible de considérer que le *Pimandre* décrit, comme le résume F. Yates, « la création, la chute et la rédemption non point d'un homme, mais d'un mage » – d'un être qui possède un pouvoir quasi divin, trouve sa race dans les démons astraux. Le texte renverrait donc finalement au passage de l'*Asclépius* suivant lequel l'homme est *magnum miraculum* (grand miracle) : « Aussi est-ce, Asclépius, un *magnum miraculum* que l'homme, un vivant digne de révérence et d'honneur. Car il passe dans la nature d'un dieu comme si lui-même était Dieu ; il a familiarisé avec le genre des démons, sachant qu'il est issu de la même origine ; il méprise cette partie de sa nature qui n'est qu'humaine, car il a mis son espoir dans la divinité de l'autre partie [...] »⁵⁹⁹

La correspondance vitale entre l'homme et le cosmos : le savoir universel de l'humanisme

⁵⁹⁶ On se réfère notamment à l'enluminure de l'échelle, *L'Echelle de Jacob comme échelle d'humilité et d'orgueil* (v. 1165), dont le manuscrit 372 de la Bibliothèque municipale de Douai provient de l'abbaye bénédictine d'Anchin, au diocèse d'Arras, et qui se trouve au début du *De gradibus humilitatis* de saint Bernard. Sur l'analyse iconographique de ce manuscrit, voir C. Heck, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Age*, op. cit., p. 78-83.

⁵⁹⁷ Saint Bernard, *De gradibus humilitatis*, IX, 27, *Opera*, t. III, Rome, 1963, p. 37. Cité par C. Heck, op. cit., p. 79.

⁵⁹⁸ Cf. Konrad Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, p. 171 sq. Cité dans E. Cassirer, *Individu et cosmos*, op. cit., p. 121.

⁵⁹⁹ L'*Asclépius* ou la *Parole parfaite*. Cité dans Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, op. cit., p. 55-58.

En faisant appel aux forces mystérieuses du cosmos et de l'homme, Ficin veut montrer l'univers à la fois hiérarchisé et unitaire « en terme de sympathie, de chaîne des êtres, d'unité dans la diversité. »⁶⁰⁰. C'est sa grande intuition qui le conduit probablement à associer, sans cesse, une philosophie vivante aux différentes formes du savoir si utiles aux hommes. On constate de façon significative que cette vision cosmique répond à la « naturalisation » de la magie ou de l'astrologie, à l'idée de « correspondance », à la possibilité de trouver des liens et des sens entre les êtres supérieurs et les êtres inférieurs en vertu de l'unité du cosmos. Aussi convient-il de mentionner le *De vita coelitus comparanda* (*Comment obtenir des cieux la vie* ou *Comment organiser sa vie de façon céleste*) (1489)⁶⁰¹ dont les sources les plus importantes sont, comme le démontre D. P. Walker, l'*Asclepius* et Plotin (205-270)⁶⁰². Dans ce traité médical, Ficin met en avant l'influence astrale sur l'esprit de l'homme et son acceptation d'un esprit cosmique, ainsi que « le conditionnement du corps, de l'esprit et de l'imagination de l'opérant, afin de le mettre dans un état particulièrement réceptif aux influx célestes. »⁶⁰³ Il nous invite à considérer que « le grand secret est de vivre en accord avec son astre et son démon⁶⁰⁴. » Or, il est à noter que Ficin lui-même pratique l'astrologie avec une réserve relative⁶⁰⁵. Le Platonisme avec lui n'est pas uniquement le langage de la philosophie morale et logique, mais il s'adresse aussi à « l'équilibre et la santé qui supposent, dans un cosmos vivant parcouru d'influences subtiles qui se réfléchissent du ciel dans les objets de la nature, une perpétuelle attention aux éléments, aux paysages, aux figures favorables. »

⁶⁰⁰ H. Védrine, *Philosophie et magie à la Renaissance*, op. cit., p. 22-23.

⁶⁰¹ Le *De vita coelitus comparanda* fait partie du *Libri de vita* l'ouvrage divisé en trois parties : le premier traite de la façon de préserver la santé des intellectuels, le deuxième de la façon de prolonger leur vie, et le troisième des influences astrales qu'ils subissent. Parmi de nombreuses éditions, nous consultons surtout Ficin, Marsile, *Les trois livres de la vie (De vita libri tres)*, Paris, Fayard, 2000 (1^{ère} éd., 1489).

⁶⁰² D.P. Walker, *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, op. cit., p. 43: « L'*Asclepius* comme l'*Orphica* faisaient autorité pour Ficin parce qu'il s'agissait d'une œuvre d'Hermès Trismégiste, un *priscus theologus* plus ancien encore qu'Orphée, un propre contemporain de Moïse ; Plotin n'était qu'un interprète tardif de cette sagesse égyptienne antique. »

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁰⁴ *De vita*, III, 23 : « *ut prospere vivas agasque in primis cognosce ingenium, sidus, genium tuum et locum eisdem convenientem : huic habita, professionem sequere naturalem.* » Cité par F. SAXL, *Rinascimento dell'Antichità*, art. cit., p. 232, comme symptôme caractéristique de la « Renaissance astrologique ». Le chapitre suivant III, 24 : « *qua ratione literati cognoscant ingenium suum sequanturque victum spiritui consentaneum*, précise que les effets à rechercher répondent aux quatre éléments : le vin pour la terre, l'odeur pour l'eau, le chant pour l'air, la lumière pour le feu, sont les aliments bienfaisants pour l'esprit. » Cité par A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, op. cit., p. 163.

⁶⁰⁵ Si Ficin renonce à croire au déterminisme astral en vertu de la liberté humaine, Ficin a justement l'intention de « reconnaître une valeur de signe aux conjonctions planétaires et aux constellations. » Mais comme « il construit tout son système médical sur les influences planétaires et compose constamment des horoscopes » (cf. Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, op. cit., p. 105 et 119), de nombreux auteurs s'interrogent sur « la position ambiguë » de Ficin. Voir à cet égard la note de Chastel dans *Marsile Ficin et l'art*, op. cit., p. 166.

Les mouvements des corps célestes ont une incidence sur les orientations de l'homme et transmettent les forces du ciel aux moindres objets, les plantes, les métaux, les pierres et l'homme. Chaque planète gouverne ainsi une partie de l'homme et une partie des choses. En ce sens, l'action du supérieur est la cause de celle de l'inférieur. Cependant, loin de céder au déterminisme du ciel, Ficin établit les « causes intermédiaires » qui se situent entre les causes célestes et les effets terrestres: Elles sont « les vertus des éléments, soit simples soit mélangées, soit actives soit passives, lesquelles sont contingentes et changeantes... »⁶⁰⁶ Encore que le monde sidéral détermine, comme point de départ de l'astrologie, les événements terrestres et la vie humaine, l'homme est capable à son tour de se servir de ce déterminisme et d'en modifier les effets, ce qui engendre chez lui une aspiration à la magie. C'est une astrologie nouvelle⁶⁰⁷, souple, consolante, où l'homme peut, à son gré, se saisir des ressources du monde, et même à son tour le transformer. D'où il nous convient de songer à l'*Atlas* [Fig. 64] (v. 1490-1500) de Francesco Giorgio di Martini. Dans ce dessin, Atlas se tient un peu incliné sur la Terre immobile, car il porte sur ses épaules le Ciel accablant et mouvant : tel est le châtimeut que Zeus lui a infligé pour avoir participé à la révolte des Titans⁶⁰⁸. Apparemment l'expression de souffrance de son visage illustre le destin de l'homme soumis à la volonté des astres. Cela s'explique aussi par le fait que la surface terrestre est divisée en secteurs correspondant aux trigones du ciel astrologique, où se trouve chaque planète. Mais il est aussi l'artisan de son propre destin. Il semble que le mouvement rotatoire de l'axe céleste dépend de sa position entre le Ciel et la Terre. L'Homme seul peut servir de pivot à cette rotation de l'Univers.

En un mot, l'aspiration de Ficin à l'astrologie et à la magie répond à sa sensibilité humaniste, puisqu'il s'agit, avant tout, d'un moyen de ramener à l'homme les mouvements des constellations, et de faire de lui le centre de la mécanique observée dans les cieux. Dès lors, pourrait-on dire que l'homme n'est qu'un récepteur de mystérieuses puissances cosmiques ?

⁶⁰⁶ *Théologie platonicienne*, Livre IX, t. II, p. 26. Cité par H. Védrine, *Philosophie et magie à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁰⁷ « L'art d'utiliser les « influences » se trouve déjà dans l'apocryphe *Théologie d'Aristote*. Mais jamais l'antiquité n'a concédé un tel pouvoir à l'homme. » Tuzet, Hélène, *Les cosmos et l'imagination*, *op. cit.*, p. 285.

⁶⁰⁸ Il faut aussi signaler qu'« une tradition plus tardive fait d'Atlas un astronome, divinise pour avoir enseigné aux hommes les lois du ciel. Ainsi, Homère (*Odyssée*, livre I, v. 52) attribue à l'astronome légendaire l'invention de la sphère céleste et la première représentation géométrique des mouvements apparents des astres. » Voir *Figures du ciel*, *op. cit.*, p. 71.

Pour le *De triplici vita* et ailleurs, la théorie magique de Ficin, mérite d'être nommée le vrai travail d'humaniste⁶⁰⁹, puisqu'elle est reconduite à ses sources et rendue à sa pureté philosophique significative. Même si les remèdes calculés à la manière des Chaldéens et des néo-platoniciens ont une apparence « magique » ou « illicite », leur opération s'éclaire par l'analogie de la divination « licite »⁶¹⁰, notamment l'agriculture où on voit bien comment l'homme qui laboure, sème et récolte en fonction du ciel, agit sur la nature environnante et en quelque sorte l'aide à s'accomplir. En effet, Ficin distingue deux sortes de magie, l'une, mauvaise et démoniaque et l'autre, naturelle et parfaitement saine, qui « capte par les choses naturelles les éléments bénéfiques du ciel pour assurer la santé du corps. » Pour lui, le mage est donc conçu non comme un agriculteur, mais comme un mondiculteur : « il n'adore pas plus le monde que celui-là n'adore la terre. Mais comme l'agriculteur prépare la terre à l'action de l'air (*ad aerem temperat agrum*) pour obtenir la nourriture des hommes, de même ce sage, ce prêtre, pour le salut des hommes, il dispose les éléments inférieurs du monde à l'action des éléments supérieurs et comme les œufs à une poule, il présente les éléments terrestres à la couvée du ciel. »⁶¹¹

Assurément, l'histoire humaniste qui repose sur les « synthèses imaginatives » a son parallèle dans les sciences de la nature, avec la magie par excellence. Au sens large du mot, celle-ci désigne le corps des doctrines qui régissent un certain type d'opérations humaines sur les choses, non sans qu'elle n'implique initialement rien de diabolique ou de clandestin⁶¹². Selon Corneille Agrippa de Nettesheim (1486-1535), le plus célèbre des magiciens de l'époque, « la Magie est une faculté qui a un très grand pouvoir, plein de mystères très relevés, et qui renferme une très profonde connaissance des choses les plus secrètes, de leur nature, leur puissance, qualité, leur substance, leur effets, leur différence et leur rapport. D'où elle produit ses effets merveilleux par l'union et l'application qu'elle fait des différentes vertus des êtres supérieurs avec celle des inférieurs. C'est là la véritable science, la philosophie la plus élevée et la plus mystérieuse. »⁶¹³ Il semble que la magie requiert d'Agrippa le savoir supérieur et absolu de la structure de l'univers en vertu de la *concordia*

⁶⁰⁹ A. Chastel, et R. Klein, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, op. cit., p. 57.

⁶¹⁰ Les termes « licite » et « illicite » sont utilisés par H. Védrine, dans *Philosophie et magie à la Renaissance*, op. cit., p. 5.

⁶¹¹ Marsile Ficin, « Apologia », dans *Opera*, éd. Bâle, 1561, p. 573. Cité par Chastel, André, *Fables, formes, figures*, I, op. cit., p. 401-402. Cf. *Marsile Ficin et l'art*, op. cit., p. 73.

⁶¹² A. Chastel, et R. Klein, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, op. cit., p. 55.

⁶¹³ Corneille-Agrippa, Henri (1486-1535), *La philosophie occulte ou la magie*, première traduction française complète, Paris, Editions Traditionnelles, 2000, Livre I, chap. II.

mundi. A cet égard, il n'y a aucune frontière entre la magie et la science. Par ailleurs, la réévaluation du mage d'après les doctrines hermétiques fait de lui un homme d'un pouvoir cosmique, qui est le reflet de la *mens* divine. En effet, les activités du Mage d'Agrippa s'exercent autour du « cosmos, ou l'image du monde » qui ressemble, dans ses grandes lignes, à la représentation médiévale. C'est plutôt l'Homme qui change de stature : l'Homme opérant se substitue au pieux spectateur des merveilles divines de la Création, et à l'adorateur de Dieu lui-même ; situé au-dessus de la Création, il cherche à tirer son pouvoir de l'ordre divin et naturel⁶¹⁴.

Cette croyance se poursuit notamment dans la philosophie hermétique du XVII^e siècle comme en témoigne l'écrit de Robert Fludd (1574-1637), *Utrisque cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica historia* (1617-1619)⁶¹⁵. Bien que cet humaniste anglais de la Renaissance arrive très tardivement dans la Renaissance, il appartient à la même tradition qu'Agrippa — la tradition hermético-kabbalistique de la Renaissance dans la lignée de Ficin et Pic de la Mirandole. Il s'intéresse vivement au processus de la création, à tous les niveaux. Ayant la conviction que les *Hermetica* sont des livres canoniques équivalant aux Ecritures, il exprime donc à retardement les idées de l'hermétisme religieux du XVI^e siècle poussé à son paroxysme⁶¹⁶. A ses yeux, l'être humain est considéré comme constitué d'une âme, d'un esprit vital et d'un corps. L'âme est un rayon de la lumière incréée et c'est grâce à l'esprit vital qu'elle s'unit au corps. Les gravures de son ouvrage⁶¹⁷ sont aussi frappantes en ce qu'ils nous éclairent et synthétisent une grande partie de sa philosophie et sa vision mystérieuse de l'homme et l'univers — sur le macrocosme et le microcosme et sur les relations qu'ils entretiennent. Poursuivant une connaissance universelle et respectant le plus, la Bible et le *Corpus Hermeticum*, Fludd s'appuie sur le processus de la création, sur les correspondances harmoniques qui existent entre les planètes, les anges, les parties du corps humain, la musique. Alors que Galilée énonce les principes de la science

⁶¹⁴ Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, *op. cit.*, p. 177-178.

⁶¹⁵ Cet ouvrage, dont le titre indique l'« Histoire du Macrocosme et du Microcosme », est publié, en Allemagne, par Jean-Théodore de Bry, à Oppenheim, en formes successifs. Publié en quatre volumes entre 1617 et 1619, il est illustré de nombreuses gravures. Il constitue la dernière grande synthèse de la tradition hermétique de la Renaissance. Sur le contexte de cette publication, voir Yates, Frances A., *L'Art du mémoire*, *op. cit.*, p. 344 sq.

⁶¹⁶ Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, *op. cit.*, p. 474.

⁶¹⁷ « Fludd attachait une très grande importance à l'illustration de ses ouvrages, parce qu'il entrait dans ses intentions de donner une présentation visuelle, ou « hiéroglyphique » de sa philosophie. Cet aspect de la philosophie de Fludd fut révélé par la controverse qui l'opposa à Kepler, quand le mathématicien tourne en ridicule ses « figures », ses « hiéroglyphes », en comparant tout cela aux schémas purement mathématiques de ses propres ouvrages. Les figures et les hiéroglyphes de Fludd sont souvent très compliqués et il devait attacher la plus grande importance à la précision avec laquelle ils correspondaient à la complication de son texte. » Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, *op. cit.*, p. 348. Sur ces gravures complètes, voir également Godwin, Joscelyn, *Robert Fludd. Philosophe hermétique et Arpenteur de Deux Mondes*, trad. fr. Sylvain Matton, Paris, Un livre de la vue, proposé par Jean-Jacques Pauvert, 1980 (Londres, 1979).

moderne, Fludd maintient que la cosmologie et la religion ne sont que deux façons différentes d'observer le même objet, le cosmos⁶¹⁸.

« Le Miroir de la Nature Entière et l'image de l'Art » [Fig. 65], gravure tirée de la première partie du premier volume (1617), est l'occasion de la description la plus complète de tous les schémas cosmiques que Fludd élabore sur les principes ptolémaïques. Le cosmos s'y développe en une série complexe de cercles, ayant l'émanation de Dieu pour origine : au-dessous de la main de Dieu qui gouverne toute la création, les sphères du monde visible et les sphères de l'empyrée s'enchaînent les unes aux autres. En revanche, le monde sublunaire est très détaillé : tandis que le feu et l'air ont chacun leur cercle, l'eau et la terre sont représentées par un paysage sur lequel se tient la Nature. Sous l'égide de ces éléments, d'innombrables secteurs illustrent les différents aspects du monde animal, végétal et minéral, ainsi que les arts et les métiers de l'homme⁶¹⁹.

En réalité, cette image illustre la médiation de la Nature, incarnée par une figure féminine⁶²⁰ — qui se situe au milieu du soleil, de la lune, des étoiles, des sphères des planètes et du zodiaque qu'elle est censée représenter — entre l'homme et Dieu. Son intervention est symbolisée par deux chaînes : la première réunit la Divinité au poignet droit de la femme, alors que la seconde la relie à un petit singe, assis sur le globe terrestre, entouré du monde élémentaire. Le singe de la Nature constitue le terme de la chaîne de l'être, entretenant avec la Nature les mêmes relations que celles qu'elle entretient avec Dieu⁶²¹. Pour F. Yates, il apparaît justement comme l'« Homme, ou plutôt, l'Art de l'Homme avec lequel il imite la nature par mimétisme simiesque. »⁶²². En effet, dans la tradition ésotérique, cet animal a une signification positive en ce qu'il est capable d'imiter l'œuvre de Dieu. En ce sens, le compas, que le singe porte avec le globe du monde, semble renforcer l'habileté et l'ingéniosité humaines à mesurer et tracer le cercle avec perfection. Au lieu de perdre sa dignité, l'homme obtient, du même coup, une puissance en tant qu'espèce au sommet de la pyramide du monde animal. Autrement dit, l'homme, à son tour, prend ce singe malin comme modèle pour découvrir le fonctionnement de la nature et pour lui ravir ses pouvoirs : « l'homme a appris grâce à la magie comment se servir de la chaîne qui relie la terre au ciel, en apprenant, grâce

⁶¹⁸ F. Bertola, *Imago Mundi, op.cit.*, p. 158.

⁶¹⁹ J. Godwin, *Robert Fludd, op. cit.*, p. 22.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 22. Dans son commentaire de cette planche, Fludd explique que cette figure de la Nature « n'est pas une déesse, mais le plus proche ministre de Dieu », sur l'ordre duquel elle gouverne les mondes subcélestes.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 22.

⁶²² Cf. H.W. JANSON, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and Renaissance*, Warburg Institute, Université de Londres, 1952, p. 304 sq. Cité par Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique, op. cit.*, p. 178.

à la Kabbale, comment manipuler la chaîne supérieure qui relie le monde céleste, par les anges, au Nom divin⁶²³.

Chez Fludd, le système cosmique commence par l'interrogation de l'univers dans ses rapports avec l'homme et la divinité : si l'univers est ramené à l'harmonie en accord avec le divin, il révèle les correspondances vitales avec l'homme. La gravure décrit finalement la participation remarquable de l'homme à l'unité profonde de substance, le lien organique où l'homme n'est pas subordonné : « il est le nœud, le noyau du monde. L'Univers humain, aussi parfait que le grand Univers, l'emporte sur les cieux stellaires, puisqu'il porte en lui, un Empyrée⁶²⁴. »

2. L'homme, finalité de l'évolution cosmique

Dans le récit biblique de la création, l'homme, fait à l'image et à la ressemblance de Dieu, reçoit de Dieu la mission de « dominer » la terre (Gn I, 28). Si on y voit déjà apparaître un lien privilégié entre l'homme et le Dieu créateur, l'homme de la Renaissance ne se contente pas de la promesse divine et la gloire éternelle, mais la grandeur de l'action terrestre reçoit un prestige nouveau. A partir de la seconde moitié du XV^e siècle, on voit se dessiner en Italie une conception nouvelle de l'homme et de sa place dans le monde. Au-delà de sa finalité religieuse, l'homme trouve sa singularité individuelle en développant un nouvel esprit cultivé et scientifique. De surcroît, il commence à entretenir de nouvelles relations avec le cosmos qui, outre un matériau exploitable, serait un réseau des affinités infini. Alors que le christianisme affirme encore le caractère personnel du Dieu créateur, la compréhension du monde n'est pas limitée par l'ordre et la loi de Dieu, mais bien liée aux facultés naturelles que l'homme développé lui-même : il s'ensuit que le monde est une réalité en soi, douée des attributs de la permanence et de l'éternité.

⁶²³ Yates, Frances A., *op. cit.*, p. 178.

⁶²⁴ R. Fludd, *Utrisque cosmi, Maioris et Minoris, Historia*, (1617). 2^e partie. Cité par H. Tuzet, *Les cosmos et l'imagination*, *op. cit.*, p. 284.

L'homme à l'apogée de toute la nature

L'humanisme conduit les artistes à concentrer leur intérêt sur la figure humaine. A la Renaissance, le corps humain est donc au centre des préoccupations, tandis que l'image judéo-chrétienne de l'homme est élaborée sur la base des références antiques : il s'agit de comprendre l'anatomie réelle en dépassant les idéaux ou dogmes religieux qui, avant, codifiaient son apparence. L'étude exacte de cette anatomie conduit à la reconnaissance de l'harmonie suprême dans les proportions. Par ailleurs, une foi nouvelle en l'homme lui suggère aussi de voir les êtres humains plus grands qu'ils ne sont, plus énergiques, plus résolus, plus héroïques. A ce titre, *La Création d'Adam* de Michel-Ange [Fig. 66] (1510) semble répondre parfaitement à cette exigence humaniste. Dans cette fresque, située au centre de la voûte de la Sixtine, l'espace est organisé en deux zones, de façon à séparer les deux protagonistes aux proportions pareillement gigantesques : de part et d'autre d'un pâle ciel dégagé, Adam est étendu sur la terre, tandis que Dieu le Père plane au-dessus de ce premier homme ; le large manteau protecteur de Dieu délimite sa surface dans les airs, abritant également une cour d'anges. Michel-Ange agrandit donc l'échelle des figures aux dépens de tout décor paysager

La figure d'Adam revêt une belle apparence juvénile, tandis que l'anatomie d'une grande force plastique permet de retrouver l'art de l'Antiquité païenne qui considère l'homme, comme le note Panofsky⁶²⁵, comme une « unité parfaitement intégrée de corps et d'âme ». En revanche, la conception judéo-chrétienne de l'homme se fonde sur l'idée d'une « argile matérielle » associée de force, ou même par miracle, à une âme immortelle. Selon cette perspective, si cette image humaine s'accorde bel et bien avec la beauté organique et les passions animales dans l'art grec et romain, ces formules artistiques ne semblent être admises que « sous condition de revêtir une signification par-delà l'organique et par-delà le naturel ; c'est-à-dire d'être subordonnées à des thèmes bibliques ou théologiques. » Aussi convient-il de mentionner que Michel-Ange, pris de la foi néo-platonicienne⁶²⁶ durant sa vie, conçoit que l'âme est tenue dans « l'esclavage du corps ». Pour lui, le spirituel prime avant tout et le corps humain n'est que le meilleur support matériel de l'expression spirituelle. La figure

⁶²⁵ E. Panofsky, *Essais d'iconologie, op. cit.*, p. 42-43.

⁶²⁶ « Lorsque Michel-Ange traite, comme tant d'autres néo-platoniciens, le corps humain en *carcer tereno* (prison terrestre) de l'âme immortelle, il extériorise cette métaphore rebattue en attitudes tourmentées de lutte ou de défaite. Ses figures symbolisent le combat que livre l'âme pour échapper à l'esclavage de la matière. Mais leur isolement plastique témoigne qu'on ne peut pénétrer leur prison. » Cf. Frey, K. (ed.), *Le Vite di Michelangelo Buonarroti ; scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi*, Berlin : 1887 (Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris, II). Cité par E. Panofsky, *Essais d'iconologie, op. cit.*, p. 265.

humaine se définit donc par différence et contraste à la nature, dans une « gestuelle qui doit faire affleurer l'énergie »⁶²⁷.

Dans ce raisonnement, ce n'est pas un hasard si la figure d'Adam est campée sur la terre aride, car celle-ci souligne la place privilégiée de tous les astres. Il est vrai qu'il fait face à Dieu, bien que son geste mollement formé au sortir du néant — il ne répète que timidement celui que le Créateur initie pour lui donner vie — fasse contraste avec la force de conviction avec laquelle Dieu pointe son index vers ce premier homme. Ainsi, étant donné que la vulnérabilité se reflète aussi bien dans son geste que dans son regard, il est incontestable qu'Adam n'est qu'une créature terrestre. Cependant, l'intérêt de Michel-Ange pour le corps humain relève de l'idéalisme, de telle manière que son infinie beauté, transcendant l'individu ou même la nature, le transforme en un « demi-dieu »⁶²⁸.

L'essor du portrait au Quattrocento : l'individu célébré en tant que centre de l'univers

Du point de vue des humanistes, les portraits réalisés au cours du Quattrocento se rattachent à la nouvelle idée de la dignité de l'individu qui fait son apparition dans la philosophie de la Renaissance. Le portrait se justifie comme une présentation de l'homme en fonction de son « idée ». Il apparaît comme un type idéal conforme à l'anthropologie des modernes⁶²⁹. C'est ainsi que le portrait n'« est » pas seulement la personne, mais aussi la vie glorieuse de cette personne, une vie à imiter⁶³⁰. On voit à la recherche de la physionomie exacte de l'individu — la ressemblance et les caractéristiques qui distinguent une personne d'une autre — se superposer la notion d'une humanité idéale, d'une beauté répondant à certains canons, d'une spiritualité transcendante. C'est autour de l'homme que s'organise le portrait, tandis que l'espace rayonne à partir de lui. Cela revient à la pensée de l'humanisme, car l'homme est censé occuper et même accomplir l'espace « créé ». En ce sens, le diptyque du duc et de la duchesse d'Urbino de Piero della Francesca **[Fig. 67]** (v. 1474), portraits de *Frédéric de Montefeltro et son épouse Battista Sforza*, mérite toute l'attention, parce que l'artiste célèbre l'individu en tant que protagoniste autonome de l'histoire. Cela explique

⁶²⁷ D. Arasse, *L'Homme en jeu*, op. cit., p. 22.

⁶²⁸ E. K. Waterhouse, « La dignité de l'homme » in *L'Europe humaniste*, op. cit., p. 31.

⁶²⁹ A. Chastel, *Art et humanisme à Florence*, op. cit., p. 316.

⁶³⁰ E. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 25.

aussi que l'artiste acquiert une nouvelle position sociale par laquelle il est en relation avec les puissants.

Sur le plan formel, bien que les époux ne soient pas intégrés organiquement dans un tableau, il s'agit bien d'un double portrait conjugal qui se déroule dans un panorama continu : représentés de profil⁶³¹, ils se regardent face à face. Ce jeu de regards affirme la conscience de leur domination sur les terres d'Urbin qui s'étendent derrière leurs deux profils⁶³². Regardons de plus près le portrait de Frédéric. Alors que son visage est marqué par les défauts de sa peau, sa robe ducale rouge et son couvre-chef cylindrique, d'un rouge éclatant, sont tous géométrisés⁶³³ : ils se détachent fortement la première sur le paysage et le second sur le ciel. On a l'impression que le duc est situé sur un autre plan que le paysage, un plan plus proche du spectateur et qu'il envahit brutalement le monde environnant. En revanche, on ne perçoit ce dernier qu'en dehors de ce personnage. Piero dépasse le simple rendu mimétique en sublimant la figure qui paraît inscrite dans les lois d'harmonie régissant l'univers. En d'autres termes, l'homme ne se caractérise pas seulement par sa singularité physique mais aussi par sa capacité à réaliser en lui du mieux possible l'universel : l'homme apparaît comme la mesure et le symbole de l'ordre universel. En ce sens, on pourrait placer Piero et Michel-Ange sur la même ligne, bien que ce dernier manifeste toujours une très grande hostilité envers le portrait qui souligne certains « valeurs » humaines⁶³⁴.

La dignitas de l'homme chez Pic de la Mirandole : « l'homme le plus admirable dans le monde »

L'homme de la Renaissance n'a pas seulement la position centrale qui lui est assignée dans une Création hiérarchique, mais il est aussi un être indépendant qui n'est régi

⁶³¹ Ces deux profils rappellent les portraits en médaille des princes d'Este peints par Pisanello, qui influencent fortement l'art de Piero.

⁶³² Le revers des deux portraits représente le triomphe allégorique des époux : le *Triomphe de Frédéric de Montefeltro* et le *Triomphe de Battista Sforza*. Le duc et la duchesse sont représentés chacun sur un char en bois et entourés des personnifications des vertus qui leur sont attribués. De ce fait, il est difficile d'interpréter ces portraits comme authentiques, mais comme création d'après un ancien tableau. Sur cette explication, voir N. Schneider, *L'art du portrait. Les plus grandes œuvres européennes 1420-1670*, Paris, Taschen, 2002 (1^{ère} éd., 1992), p. 50-51.

⁶³³ Si Piero attribue au corps la dimension géométrique, il étudie, en réalité, les corps réguliers de Platon, en particulier les plus parfaits d'entre eux et autres polyèdres semi-réguliers, et en décrit certains d'une façon très complète dans son *Libellus de quinque corporibus regularibus*. Pour lui, le peintre doit savoir représenter les solides, réguliers ou non, et les volumes, qu'ils soient architecturaux ou qu'ils appartiennent au corps humain.

⁶³⁴ A. Chastel, *Art et humanisme à Florence*, op. cit., p. 316

par aucune créature. Les ouvrages de nombreux humanistes sur la gloire de l'être humain — depuis *De nobilitate* de Poggio Bracciolini jusqu'au *De vera nobilitate* de Cristoforo Landino⁶³⁵ — témoignent de l'exaltation de la dignité humaine au Quattrocento. Notamment *De dignitate et excellentia hominis* (*Dignité et excellence de l'homme*) que Giannozzo Manetti compose aux alentours de 1452 défend l'humanité « en alléguant d'après Lactance la parole d'Hermès et en invoquant le témoignage des œuvres d'art humain, des Pyramides à la coupole de Florence. »⁶³⁶ L'auteur souligne justement notre race et les œuvres merveilleuses accomplies par nos mains et notre esprit. Cette glorification de l'*homo faber*⁶³⁷, qui remonte aux traités alexandrins dits d'Hermès Trismégiste, est nouvelle dans le monde chrétien et assez rare dans la tradition philosophique, trouve remontant. Mais l'ouvrage de Manetti n'est pas publié avant 1532 et il est bientôt mis à l'index par le Concile de Trente⁶³⁸.

En réalité, le véritable essor de la valorisation des qualités essentielles de l'homme se trouve dans le *De dignitate hominis* (*De la dignité de l'homme*) (1486) de Jean Pic de la Mirandole⁶³⁹, dont le titre rappelle jusqu'à un certain point celui de traité de Manetti⁶⁴⁰. Tandis que les formules de Manetti puisent dans les idées de l'ancien stoïcisme, la pensée qui domine le discours de Pic — il s'agit bien de l'*Oratio*, genre cher aux humanistes — trouve dans le thème du microcosme accompli de Nicolas de Cues et ensuite de Ficin une métamorphose anthropocentrique⁶⁴¹. Comme ce discours mirandolien respire, avec une verve, la fierté, l'ambition de l'homme qui pénètre la pensée humaniste au XVI^e siècle, la liberté humaine à laquelle Pic fait appel sans cesse, n'est guère convenable pour le « système hiérarchique qui partage le monde en degrés, attribuant à tout être l'un de ces degrés comme

⁶³⁵ A cet égard, voir la préface dans Pic de la Mirandole, Jean, *De la dignité de l'homme* (*Oratio de hominis dignitate*), traduit du latin et préfacé par Yves Hersant, Editions de l'éclat, 1993.

⁶³⁶ A. Chastel, *Art et humanisme à Florence*, op. cit., p. 199.

⁶³⁷ A. Chastel, et R. Klein, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, op. cit., p. 26.

⁶³⁸ *L'Europe humaniste*, op. cit., p. 116.

⁶³⁹ Rédigé en 1486, destiné à être lu en public à Rome (mais ne l'était pas), le *De dignitate hominis* est édité pour la première fois en 1504. En ce qui concerne la biographie de Pic de la Mirandole et son texte latin traduit en français, on se réfère notamment à Pic de la Mirandole, Jean, *De la dignité de l'homme* (*Oratio de hominis dignitate*), op. cit.

⁶⁴⁰ Dans son traité, Manetti oppose « au monde de la nature, comme monde du devenu, le monde intellectuel du devenir, le monde de la culture où réside l'esprit humain, où il manifeste sa dignité et sa liberté. » A ce propos, voir E. Cassirer, *Individu et cosmos*, op. cit., p. 110.

⁶⁴¹ Dans la *Théologie platonicienne* (lib ; XI, cap. V, fol. 255), on rappelle que Ficin fait l'éloge de l'univers dont la beauté est la preuve de son origine. Prenant conscience de la beauté par la norme qu'il trouve en soi, l'esprit humain surgit entre Dieu et le monde et les saisit l'un et l'autre dans leur unité. En effet, c'est l'idée de microcosme chez Nicolas de Cues qui se poursuit dans la philosophie de la religion de Ficin : « l'homme apparaît comme la copule du monde, parce qu'il unit en lui tous les éléments du cosmos, mais surtout parce qu'en lui-même il décide pour ainsi dire du destin religieux du cosmos. Représentant le Tout et résumant toutes ses puissances, il ne peut s'élever jusqu'au divin sans entraîner par là même l'élévation du Tout. L'homme ne se sauve donc pas en se détachant du monde, en l'abandonnant dans la sphère sensible inférieure, il sauve avec soi la totalité de l'être. » *Ibid.*, p. 85-86.

la place qui lui revient dans l'univers, le monde en degrés. »⁶⁴² Cette discordance réside, selon une formule d'E. Cassirer, dans l'inversion du rapport entre l'être et l'agir : à la différence du vieil adage scolastique « l'agir découle de l'être » dans le monde des choses, le monde humain tient sa nature et sa spécificité du fait que chez lui, c'est la règle opposée qui est valable : « l'être de l'homme découle de son action ; et cette action ne se dissout pas simplement dans l'énergie du vouloir, elle embrasse la totalité de sa puissance créatrice. »⁶⁴³ Dans cette perspective, l'homme ne se contente point de sa propre nature, mais sa libre action le conduit à posséder « toute la nature » : loin d'être déterminé et limité dans la structure hiérarchique, l'homme apparaît, rappelle Y. Hersant, comme l'artisan de sa propre destinée. L'humanisme mirandolien se fonde paradoxalement sur l'absence de nature humaine⁶⁴⁴.

D'une manière générale, il se peut que la doctrine de Pic soit déterminée d'une part par la tradition aristotélico-scholastique, d'autre part par la tradition néoplatonicienne. Si elle est toutefois en rupture avec ces deux dernières, c'est parce que ni la catégorie de *création* ni celle d'*émanation* ne suffisent à définir le rapport qui existe entre Dieu et l'homme, entre l'homme et le monde⁶⁴⁵. Dans une synthèse entre l'Écriture et le courant de pensée humaniste — la liberté de l'homme est finalement un don de Dieu —, Pic fait parler le Dieu Créateur, le démiurge, de la mission de l'homme⁶⁴⁶ :

« Mais lorsque Son œuvre fut achevée, l'Artisan voulut une créature capable de concevoir le plan d'une si grande création, d'animer sa beauté et d'admirer sa grandeur. Donc lorsque tout fut achevé [...], Il se mit à envisager la création de l'homme. Mais parmi ses archétypes, il n'en était pas un à partir duquel il pût créer une nouvelle créature et dans les maisons de Ses trésors, il n'y avait rien dont il pût faire cadeau à Son nouveau fils et dans les sièges des tribunaux du monde entier il n'y avait pas un endroit où il pût installer ce contemplateur de l'univers. Tout était déjà rempli : tout avait été distribué aux ordres supérieurs, moyens et inférieurs [...] Enfin, le Grand Artisan décida que l'homme, auquel Il ne pouvait rien donner qui n'appartint qu'à lui, partagerait toutes les qualités qui étaient particulières à chacune des autres créatures. Donc, Il conçut l'homme comme une créature de nature indéterminée et, le plaçant au milieu de l'univers, Il lui dit : « Je ne t'ai donné, ô

⁶⁴² *Ibid.*, p. 110-111.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁴⁴ Pic de la Mirandole, Jean, *De la dignité de l'homme (Oratio de hominis dignitate)*, *op. cit.*, p. XX.

⁶⁴⁵ E. Cassirer, *Individu et cosmos*, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁴⁶ « Quelques pages seulement », observe Eugenio Garin, « mais de celles qui marquent une époque toute entière, de ces pages anciennes qui sont toujours actuelles... Elles rendent compte de la signification de l'homme dans le monde, de sa vocation singulière et troublante... Là, avec l'évangile de la paix, est exprimé l'évangile de la liberté radicale. » Cité par Y. Hersant dans Pic de la Mirandole, Jean, *De la dignité de l'homme (Oratio de hominis dignitate)*, *op. cit.*, p. IX.

Adam, aucune place ni aucune forme n'appartenant qu'à toi seul, ni aucune fonction particulière et pour cette raison, afin que tu puisses avoir et posséder, selon ton désir et ton jugement, la place, la forme et les fonctions que tu désiras [...] Je t'ai placé au centre du monde de sorte que là tu puisses plus aisément observer ce qui est dans le monde. Tu ne participes ni des cieux ni de la terre, tu n'es ni mortel ni immortel afin que, façonnant toi-même plus librement, tu puisses prendre la forme que tu préféreras [...]» O suprême générosité de Dieu le Père ! O très haute et très merveilleuse félicité de l'homme ! A lui seul est accordé le pouvoir de posséder ce qui lui plaît, d'être ce qui lui semble bon. »⁶⁴⁷

Ces quelques passages manifestent bel et bien la volonté de l'homme, engendrée elle-même par le vouloir de Dieu, qui n'entre en possession de lui-même qu'en prenant conscience du fait qu'aucune fin singulière ne pourra jamais l'accomplir. De même, le savoir que l'homme prend de sa volonté n'entre en possession de lui-même qu'en sachant qu'aucun contenu singulier ne pourra jamais le remplir⁶⁴⁸. Ainsi l'homme exprime dans ses propres composantes physiques et spirituelles, une correspondance naturelle et intellectuelle avec le monde qui est lui-même le fruit de l'œuvre divine. Si Pic veut exalter l'homme dans sa totalité, ce dernier n'est point séparé du monde et de Dieu. On retrouve ici un des points essentiels de l'hermétisme dans l'*Asclepius* et le *Pimandre* : à l'instar de l'*Anthropos* hermétique — l'ouverture de Trismégiste sur le *magnum miraculum* qu'est l'homme —, il nous faut dire un mot de l'aspect magique dans le discours de Pic sur « la Dignité de l'Homme ». Pic, avec le syncrétisme qui fonde la Magia (les emprunts à la Kabbale se mêlent à des considérations hermétiques de la Magia fondée sur Hermès et popularisée par Ficin) renforce la continuité entre la Magia et le monde angélique⁶⁴⁹. Si Ficin a synthétisé le Néoplatonisme et le Christianisme, Pic établit le pont entre la Kabbale juive et le Christianisme.

⁶⁴⁷ Pic de la Mirandole, Jean, *De la dignité de l'homme*. Cité dans *L'Humanisme et la Renaissance aux XV^e et XVI^e siècles*, la documentation photographique, Dossier 5-264 et 265, P. Documentation française, 1966, p. 2. Voir aussi Pic de la Mirandole, Jean, *De la dignité de l'homme (Oratio de hominis dignitate)*, *op. cit.*, p. 5-9.

⁶⁴⁸ E. Cassirer, *Individu et cosmos*, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁴⁹ « La vertu de la Kabbale était atteindre les anges et, par eux, les Séphiroth et les mystères divins les plus élevés que recèle le nom de Dieu hébreu. Ce double processus, la Magia, en continuité avec les hiérarchies angéliques-chrétiennes et la Kabbale, avec sa magie angélique raffermisait fortement le lien entre le culte hermétique du cosmos et la religion. » Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, *op. cit.*, p. 442.

Dans l'*Heptaplus*⁶⁵⁰, Pic raffermit la conception de la « divinité » de l'homme. Il s'agit du commentaire allégorique du premier chapitre de la Genèse, publié en 1490, qui est en partie un élargissement de son premier *De dignitate hominis*. Au travers de cet écrit « hermétique », Pic se rend compte que « la correspondance entre les degrés du réel est si complète et assurée que *liés par les liens de la concorde, tous ces mondes échangent avec une générosité réciproque leurs natures et même leurs noms. C'est là — si quelqu'un l'ignore encore — le principe de l'interprétation allégorique.* Autrement dit, il n'y a plus dans les cas privilégiés, d'allégorie à proprement parler ; il n'y a que des symboles fondés sur la correspondance des étages de l'être, comme ceux du feu, du soleil, des séraphins, de l'amour. »⁶⁵¹ Pour Pic, c'est l'âme, ou plutôt sa partie supérieure, l'intelligence, qui déploie les différences, fait que l'homme est le grand prodige et pas seulement un microcosme⁶⁵². A l'égard de l'« homme-mage », après s'être étendu sur la question religieuse et cosmologique, Pic écrit : « Le Mage marie la terre et le ciel, c'est-à-dire les forces des choses inférieures aux dons et aux propriétés des choses supérieures⁶⁵³. »

Le Microcosme et le « macrocosme »

A la Renaissance, la revalorisation de la magie conduit l'élaboration d'une nouvelle conception de la dignité de l'homme. Il existe, entre l'astrologie et la magie, une attitude différente envers la destinée humaine : alors que la magie donne à l'homme un pouvoir divin, l'astrologie le subordonne à un déterminisme. Cependant, la magie est semblable à l'astrologie en ce qu'elle tend à tisser des rapports entre l'univers pris dans son ensemble et l'homme. En effet, ces deux sciences occultes supposent une parenté étroite entre l'homme et l'univers, une correspondance entre les différentes parties de l'organisme humain et les corps

⁶⁵⁰ Ici, Pic maintient essentiellement l'idée que « les trois mondes — monde élémentaire, ou terrestre, monde céleste ou monde des astres, et monde supracéleste — sont reliés ensemble par une continuité d'influences. Pic rattache sans hésitation cette conception kabbalistique aussi bien au néoplatonisme qu'au mysticisme chrétien ou pseudo-dionysien. Surtout dans le troisième livre de l'*Heptaplus*, en assignant la première hiérarchie du monde supracéleste (les eaux au-dessus du firmament), la deuxième hiérarchie au monde céleste (firmament), et la troisième au monde élémentaire ou sublunaire (les eaux en dessous du firmament), Pic fait intervenir l'astrologie encore plus radicalement que Ficin pour ce qui est des hiérarchies célestes, leur attribuant ces influences spéciales dans les trois zones. » Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, op. cit., p. 151-153.

⁶⁵¹ Pic, *Heptaplus*, préface, éd. E. Garin, p. 192. Cité par A. Chastel, *Art et humanisme à Florence*, op. cit., p. 199, p. 200.

⁶⁵² H. Védrine, *Philosophie et magie à la Renaissance*, op. cit., p. 33-34.

⁶⁵³ Pic, *De la dignité de l'homme (Oratio de hominis dignitate)*, op. cit., p. 148.

célestes (plus précisément entre la tête de l'homme et l'empyrée, entre le buste jusqu'au nombril et les sphères de cristal). Loin d'être fondée sur l'observation scientifique, cette équivalence qui accorde une large part à l'aspiration de l'homme à l'union avec le cosmos trouve ses recherches dans les traités hermétiques. Certes, ce système de pensée — les correspondances entre microcosme et macrocosme et l'analogie qui sous-tendent la compréhension du cosmos — ne concerne que les époques antérieures à l'avènement de la méthode scientifique : « c'est dans le domaine astronomique que la différence entre une cosmologie traditionnelle, comme l'Hermétisme, et la science analytique dominée par la seule raison, apparaît le plus clairement⁶⁵⁴ ». Si l'astronomie et l'astrologie sont des moyens de compréhension du ciel, le sentiment de participation cosmique qu'inspire à l'homme la contemplation du ciel résulte, tout de même, de la prise de conscience accomplie sous l'impulsion de l'humanisme.

Ce même sentiment de la « solidarité universelle des êtres »⁶⁵⁵ conduit notamment les grands esprits alchimistes de la Renaissance — tels que Ficin, Pic de la Mirandole, Paracelse — à concevoir le cosmos comme un organisme vivant unitaire — l'unité aux multiples variations étant la qualité intrinsèque de Dieu. Dans ce vaste macrocosme animé par les forces de la nature, vit en totale harmonie un microcosme : l'homme⁶⁵⁶. Si l'anthropologie de Paracelse (1493-1541)⁶⁵⁷, médecin alchimiste, est particulièrement grandiose, c'est parce qu'il insiste sur le caractère complet, clos, indépendant, du firmament humain. L'Homme, « puissamment constellé d'astres à l'intérieur de lui et pour lui », est en lui-même un firmament libre et puissant qui n'est régi par aucune créature⁶⁵⁸.

Dans l'étude consacrée à Paracelse, A. Koyré affirme que « l'homme comprend tout — le monde sensible et matériel, les astres, et Dieu. Il doit donc avoir en lui des parties — des éléments constitutifs — qui correspondent aux trois étages de l'univers : l'univers matériel, l'univers astral et Dieu [...] Et, si on regarde de plus près, on verra de suite que l'image et la ressemblance de Dieu n'est autre chose que l'esprit, tandis que l'âme et le corps représentent l'univers, dont d'ailleurs, ils ont été faits. Ils lui correspondent tout à fait exactement ; il est possible d'établir un rapport précis entre les composants de l'organisme

⁶⁵⁴ T. Burckhardt, *Alchimie. Sa signification et son image du monde*, Milan, ARCHÈ, 1974, p. 44.

⁶⁵⁵ A. Chastel, *Fables, formes, figures*, I, *op. cit.*, p. 403.

⁶⁵⁶ Johan Van Lennep, Jacques, *Art et alchimie. Etude de l'iconographie hermétique et de ses influences*, préface de Serge Hutin, Bruxelles, Meddens, 1971, p. 15.

⁶⁵⁷ Théophraste de Hohenheim (1493-1541, dit Paracelse) est profondément influencé par le naturalisme hylozoïste et magique de la Renaissance et par la mystique allemand. L'alchimie et l'astrologie pour lui sont les fondements de sa science, de la science du médecin. Pour savoir qui était vraiment Paracelse, voir Alexandre Koyré, *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVI^e siècle allemand*, Paris, Gallimard, 1971, p. 75-129.

⁶⁵⁸ *Traité des Trois Essences Premières (Œuvres, 1589)*. De l'Entité naturelle. Cité par H. Tuzet, *Les cosmos et l'imagination*, *op. cit.*, p. 284.

humain et l'organisme du monde. On peut déterminer à quels organes correspondent les planètes, puisqu'il est évident que les planètes et les constellations jouent dans l'univers le même rôle que les organes internes dans l'organisme : comme les unes règlent et dirigent la marche de l'univers, les autres règlent et dirigent la vie, le développement, la croissance et la mort même de l'individu. »⁶⁵⁹.

Cette interprétation d'une correspondance naturelle de l'être humain avec le cosmos constitue, à la Renaissance, le fondement d'une vision de l'univers, notamment à travers l'idée d'un rapport entre l'homme microcosme (du grec *micros*, et cosmos, monde) et macrocosme (de *macro*, grand). L'étude d'une analogie entre l'homme et le cosmos prend un thème plus vaste, qui se pose, la question d'une corrélation entre les organes du corps humain et les principales constellations, celle entre la vie humaine et la vie du monde. Si on trouve cette conception chez Pythagore, chez Platon et dans l'école stoïcienne, elle est aussi bien accueillie par la suite car « la Bible elle-même exalte le rôle primordial de l'homme dans l'univers et considère que l'incarnation du Christ est la sublime reconnaissance de sa dignité. »⁶⁶⁰ La conception du corps apparaît, à partir du XV^e siècle, comme essentiellement spéculaire : miroir du monde, qui est censé se refléter intégralement en lui. La réciproque est vraie, non seulement en ce qui concerne les choses de la nature, mais aussi au regard des constructions de l'esprit : pour les théoriciens, le corps, création parfaite émanant de Dieu, fournit le modèle selon lequel concevoir et analyser une architecture ou un Etat⁶⁶¹.

L'Homme de Vitruve [Fig. 68] (v. 1490), célèbre dessin de Léonard de Vinci, est parfaitement adéquat à cette idée, car la figure humaine s'inscrit à l'intérieur des formes universelles – le cercle et le carré – dans un rapport de confrontation très directe et équilibrée. A l'« incarnation métaphysique » de l'union parfait du cercle, ciel spirituel et du carré⁶⁶², terre matérielle, répond la superposition des deux positions : celle de l'homme aux bras en croix, à l'horizontale, représentant l'homme « microcosmique » et celle de l'homme « macrocosmique » — la condensation la plus haute des flux naturels — où il écarte bras et jambes symétriquement, de façon à décrire avec les extrémités de ses membres un cercle dont

⁶⁵⁹ A. Koyré, *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVI^e siècle allemand*, op. cit., p. 86-87.

⁶⁶⁰ F. Bertola, *Imago Mundi*, op. cit., p. 100.

⁶⁶¹ N. Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps, La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX^e siècle* Paris, Flammarion, 2006, p. 231.

⁶⁶² Vitruve, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, seconde édition revue, corrigée et augmentée par M. Perrault, Paris, Pierre Mardaga éditeur, 1988 : « Le centre du corps est naturellement au nombril ; car si à un homme couché, et qui a les pieds et les mains étendus, on met le centre d'un compas au nombril, et que l'on décrive un cercle, il touchera l'extrémité des doigts des mains et des pieds ; et comme le corps ainsi étendu peut être enfermé dans un cercle, on trouvera qu'il peut de même être enfermé dans un carré ; car si on prend la distance qu'il y a de l'extrémité des pieds à celle de la tête, et qu'on la rapporte à celle des mains étendues, on trouvera que la longueur et la largeur sont pareilles, de même qu'elles le sont en carré parfait [...] » Cité par N. Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps*, op. cit., p. 124.

l'espace est centré non sur son sexe, mais sur son nombril : « la volonté de l'homme précède sa nature »⁶⁶³. Pour Léonard, la notion de microcosme suggère, en effet, la responsabilité de l'homme face à l'univers⁶⁶⁴. Cette implication supérieure de l'homme nous conduit à revenir à l'ouvrage ésotérique au titre éloquent de R. Fludd, particulièrement aux deux illustrations tirées de son *Histoire du Macrocosme et du Microcosme*.

Tout d'abord, le « Macrocosme et Microcosme » [Fig. 69] (1617), frontispice de son premier grand œuvre, résume les correspondances reliant les mondes éthéré et élémentaire à l'homme : leur domaine finit avec le cercle touché par ce dernier, tandis que l'anneau extérieur représente l'univers ptolémaïque, avec le cercle des étoiles fixes, ceux des planètes et les quatre cercles des éléments. Au-delà du royaume des contraires, Saturne (ou Kronos), ailé, un sablier sur sa tête, fait tourner le cosmos avec la chaîne du temps. Pour Fludd, qui s'écarte ainsi de la conception médiévale axée sur le rôle de Dieu, c'est celle-ci qui est le moteur de l'Univers. En effet, ce qui apparaît nouveau dans cette relation entre l'homme et l'univers, c'est que le microcosme peut comprendre complètement et se rappeler complètement le macrocosme : il se rappelle l'univers en le regardant de haut, depuis les causes premières, comme s'il était Dieu⁶⁶⁵. En outre, il contient l'univers autant dans ses facultés « surnaturelles » — Raison (Ratio), Intellect (*Intellectus*) et l'intelligence (*mens*)⁶⁶⁶ — que dans sa mémoire. L'homme est donc capable de surmonter la dispersion spirituelle causée par la rencontre de l'âme avec la matière sensible et reconstituer l'unité des phénomènes naturels. Au-delà de tous les vivants, l'homme, placé au centre de l'univers, est une créature privilégiée en vertu de son âme rationnelle, divine et immortelle⁶⁶⁷.

Voyons également l'« Homme Ternaire » [Fig. 70] (1619) où le corps de l'homme se manifeste, sous la lumière incréée de Dieu, divisé en trois parties sur le diagramme portant sur l'univers ptolémaïque : la partie intellectuelle, représentée par la tête, correspond à la région angélique du macrocosme ; la seconde partie, constituée par le buste, correspond à l'univers des sphères célestes, où l'orbite du Soleil passe par le cœur ; enfin, la partie inférieure du corps humain correspond aux sphères élémentaires du feu, de l'air, de l'eau et de la terre⁶⁶⁸. Pour Fludd, médecin avant tout, cette fascinante constitution du corps humain — loin d'être un simple véhicule de l'âme et de l'esprit — est telle qu'elle lui permet de

⁶⁶³ Selon Pic, « l'homme a la faculté d'être ce qu'il veut, bête ou ange. » Cf. Pic de la Mirandole, Jean, *De la dignité de l'homme*, op. cit. Cité dans A. Chastel, et R. Klein, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, op. cit., p. 116.

⁶⁶⁴ M. Kemp, *Seen | Unseen*, op. cit.

⁶⁶⁵ Yates, Frances A., *L'art de la mémoire*, op. cit., p. 163.

⁶⁶⁶ J. Godwin, *Robert Fludd*, op. cit., p. 69.

⁶⁶⁷ M. Battistini, *Astrologie, magie et alchimie*, op. cit., p. 112.

⁶⁶⁸ J. Godwin, *Robert Fludd*, op. cit., p. 73.

refléter le cosmos de Dieu dans toutes les parties matérielles et spirituelles. En conséquence, on revient à dire que « tout est, écrit Paracelse, vivant et l'univers en son entier est un fleuve éternel de vie. Ce fleuve se propage et se brise en courants isolés et multiples ; les courants se rencontrent, luttent, se combattent, et tous procèdent d'une seule et même source et viennent se perdre dans un même océan de vie. »⁶⁶⁹

On le comprend en regardant, par exemple, le *Portrait de Paracelse* [Fig. 71], peint par Quentin Metsys (1466-1530)⁶⁷⁰ au début du XVI^e siècle. Le « médecin charlatan » à bonnet est représenté en demi-buste imposant devant le paysage léonardesque où un fleuve débouche dans la mer. Si l'artiste flamand confère une grande envergure au modèle, ce dernier s'incorpore pleinement dans l'espace. Le paysage désormais n'est plus juxtaposition de motifs, de plans, mais un « organisme » dont chaque partie influence toutes les autres. On est frappé d'une vision unificatrice de l'univers qui s'attache à la donnée naturelle, explorée aussi bien dans le paysage et dans le ciel lourd que dans les souffles vitaux qui les parcourent. Il semble que ceux-ci vont de pair avec la force vitale et magique selon Paracelse⁶⁷¹, comme art de capter ces souffles et de les utiliser à des fins médicales. En réalité, Paracelse qui relève comme Agrippa de la tradition germanique introduit en Europe, à partir de la vallée du Rhin, l'idée d'une application de l'ésotérisme à la médecine humaine et combat la médecine de son époque. Pour rétablir l'équilibre humoral du malade, il a recours à l'astronomie, la philosophie et l'alchimie. Son apport essentiel est l'idée de faire intégrer des substances chimiques (minérales ou organiques) dans les cures, en accompagnant ses potions par des considérations d'ordre symbolique et des théories dépassant le niveau matériel, comme la « théorie des signatures ». Pour lui, l'esprit (mercure) est la force qui lie l'âme au corps, ce qui implique de chercher les remèdes du côté d'Hermès et l'hermétisme⁶⁷².

⁶⁶⁹ A. Koyré, *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVI^e siècle allemand*, op. cit., p. 83.

⁶⁷⁰ Formé à Louvain dans le milieu de Dirk Bouts, Metsys reste fidèle à la tradition flamande primitive. Les influences italiennes, auxquelles il a accès qu'indirectement, se manifestent essentiellement dans la monumentalisation de la figure humaine. Cf. *Encyclopédie de l'art*, op. cit.

⁶⁷¹ Il est à noter que Ficin et la magie ficinienne ont une influence majeure sur Paracelse. On le constate notamment dans son *De vita longa*, inspiré par le *De vita coelitus comparanda* de Ficin. Cf. W. Pagel, *Paracelse*, p. 218 sq. Cité par Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, op. cit., p. 184.

⁶⁷² *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*, op. cit., p. 37.

3. L'univers, organisme vivant

La vision universelle de Copernic entre l'humanisme et l'astronomie

L'idée qu'il existe une parenté étroite entre l'homme et l'univers exprime à la fois la qualité de l'homme et le sentiment d'un espace « conquis ». Alors que l'analogie macrocosme-microcosme est oubliée au fur et à mesure que s'imposent le copernicéisme et les premières découvertes astronomiques de Galilée, elle reste néanmoins vivante dans l'esprit des philosophes et celui des artistes de la Renaissance. Au moment où la nouvelle conception scientifique du monde est due à la découverte de Copernic⁶⁷³ — la Terre et les autres planètes tournent autour du soleil —, l'astronomie est encore tributaire d'un système de pensée qui lui fait concevoir un monde tout de correspondances et d'analogies. Toutes les belles « apparences » du ciel peuvent être observées d'ailleurs avec les instruments assez rudimentaires qui sont disponibles à cette époque⁶⁷⁴. Bien que Copernic renonce résolument au géocentrisme et à la théorie des sphères homocentriques, sa cosmologie s'attache en réalité à une esthétique basée sur un système mathématique. L'univers est donc un être d'une perfection lié à l'idée des mouvements réguliers, des orbites circulaires et des proportions harmonieuses : d'une part, cela renvoie à l'idéalisme mathématique par le biais duquel les néo-platoniciens donnaient auparavant à l'univers les formes « parfaites » du cercle et de la sphère⁶⁷⁵, ce qu'on appelle un « parfait mécanisme d'horlogerie. » ; d'autre part, il reste fidèle à plusieurs principes de la physique et de la cosmologie aristotélicienne⁶⁷⁶.

Copernic nous apparaît finalement « comme un trait d'union entre deux astronomes, entre deux âges de la science : héritier d'une longue tradition dont il n'a pas encore décelé

⁶⁷³ Copernic publie son *De revolutionibus orbium cœlestium (Des révolutions des sphères célestes)*, Nuremberg, J. Petreium, en 1543 seulement, treize ans après en avoir achevé la rédaction. « Cette édition princeps, parue peu avant la mort de Copernic, comprend la fameuse préface d'Osiander, qui assure que le livre prétend seulement donner des mouvements célestes une description simple, compatible avec les observations, sans prétendre établir une vérité ou réfuter Ptolémée. Le système copernicien fit ainsi une entrée prudente et d'abord peu remarquée dans l'astronomie [...] » A. Chastel, et R. Klein, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, op. cit., p. 47.

⁶⁷⁴ P. Moraux, « Copernic et Aristote » dans *Platon et Aristote à la Renaissance*, XVI^e Colloque International de Tours, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1976, p. 227.

⁶⁷⁵ Rappelons que Ficin, héritier de la cosmologie platonicienne, recourt à l'univers idéal — la première œuvre d'art confectionnée par Dieu — dont les structures harmonieuses sont gouvernées par le schéma circulaire. Le cercle implique pour lui l'univers tournant autour de Dieu qui est Lui-même le contenant de toutes choses : « Par son utilité, son ordonnance, son décor, le monde témoigne d'un artiste divin et nous donne la preuve la plus manifeste que Dieu est l'Architecte du monde ». In *Commentaria Platonis Proemium, Opera*, II, p. 102 : *certissimum de architect mundi Deo perhibet testimonium*. Cité par A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, op. cit., p. 57.

⁶⁷⁶ P. Moraux, « Copernic et Aristote » dans *Platon et Aristote à la Renaissance*, op. cit., p. 233.

toutes les faiblesses et les erreurs, il est aussi le fondateur génial d'une image toute nouvelle du monde, image que, bientôt, d'autres grands astronomes allaient préciser, rectifier et parfaire, tout en confirmant les éléments essentiels. »⁶⁷⁷ Dans son ouvrage qui s'intitule *Seen | Unseen : Art, Science & Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope* (2006), Martin Kemp s'est déjà interrogé sur la manière dont les peintres renaissants décrivent, conçoivent et accomplissent l'espace, et sur le rapport entretenu entre cette manière artistique et celle d'appréhender le cosmos dans la représentation scientifique et surtout dans l'astronomie récemment rétablie. L'auteur aperçoit l'« aspect métaphorique et représentatif » dans la révolution scientifique, censée être initiée à partir de Copernic. Au sens strict du terme, ce dernier reste, malgré tout, l'« humaniste » qui hérite de la vision idéale de l'univers grecque⁶⁷⁸.

Un point qui mérite d'être signalé également, c'est que la science, telle que celui-ci la conçoit, s'appuie, en partie, sur mysticisme hermétique solaire. Sur la célèbre page de son ouvrage [Fig. 72], où est représenté le diagramme du système solaire, Copernic écrit en latin qu'« au centre de tout réside le soleil. Qui, en effet, dans ce temple splendide (l'univers), pourrait placer ce grand luminaire en un lieu autre ou meilleur que celui d'où il peut illuminer à la fois ? Ainsi ce n'est pas improprement que certains l'appellent la lampe du monde, d'autres son esprit, d'autres son recteur ? Trismégiste l'appelle dieu visible. »⁶⁷⁹ Lorsque Copernic cite quelques passages de l'*Asclépius*, il l'identifie, à l'instar d'Hermès, au « second dieu » ou au « dieu visible »⁶⁸⁰ : le monde est un immense organisme vivant dont le cœur est le soleil. Copernic relie le divin au cosmos, ce à quoi visent les champs d'étude hermétiques par le biais de la restitution de l'énigme d'une vérité universelle fragmentée, éparpillée dans plusieurs époques, lieux, cultures et religions, comme autant de bribes prophétiques. En outre, il partage avec Ficin la considération symbolique du soleil : comme ce dernier, qui met le soleil, « tabernacle divin », au centre de l'action créatrice, et qui voit « la Terre engendrer,

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 234.

⁶⁷⁸ Cf. J. Witkowski, *La réforme astronomique de Copernic*, dans *Académie Polonaise des Sciences et des Lettres. Centre Polonais de Recherches scientifiques de Paris, Bulletin*, n° 13-16, 1955-1957, *Etudes Coperniciennes*, I, p. 115-119, estime, lui aussi, que l'échafaudage de cercles excentriques et d'épicycles découle tout naturellement de l'adhésion de Copernic aux principes des formes mathématiques et cinématiques idéales qu'il avait trouvés et repris dans le patrimoine hérité de la science grecque. Il conclut : « L'humaniste a vaincu l'astronome : voilà le péché originel du *De revolutionibus* ! ». Cité dans P. Moraux, « Copernic et Aristote » dans *Platon et Aristote à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 238.

⁶⁷⁹ F. Yates, *Science et tradition hermétique*, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁸⁰ « Quand le Seigneur et le Créateur de toutes choses, qu'à bon droit nous appelons Dieu, eut fait, second après lui, le dieu visible et sensible – ce second dieu, si je le dis sensible, ce n'est pas qu'il soit doué lui-même de sensation, ... mais parce qu'il tombe sous le sens de la vue... » Traduction de A.-J. Festugière, *Corpus Hermeticum*, t. II, p. 304-305. Cité par F. Yates, *Science et tradition hermétique*, *op. cit.*, p. 58 et *infra* p. 82-83.

grâce à des semences particulières, une multitude d'arbres et d'animaux⁶⁸¹ », il pense que la Terre « conçoit du Soleil et devient grosse en engendrant tous les ans⁶⁸². »

Par ailleurs, les nouvelles perspectives cosmologiques de Copernic accordent, dit A. Hauser, à la vie du cosmos l'autonomie unitaire au lieu de la prédétermination théologique : « cela signifiant, non seulement la destruction de l'idée d'arbitraire divin, mais aussi la fin de la prérogative divine de grâce accordée à l'homme et de sa participation à l'existence surnaturelle de Dieu. L'homme devient un facteur minuscule, insignifiant dans le nouveau monde désenchanté. Pourtant, l'élément le plus remarquable fut que cette révélation causât un nouveau sentiment d'orgueil et de dignité. La conscience de la compréhension du grand, de l'écrasant et du puissant univers, dont l'homme ne constituait qu'un infime rouage devint la source d'une assurance illimitée et sans précédent⁶⁸³. Cette nouvelle anthropologie⁶⁸⁴ était avertie philosophiquement, à travers la concentration de la cosmologie hermétique autour de l'existence humaine. Cela signifie que l'univers, conçu selon la loi naturelle et élémentaire, peut être attribué comme un organisme vivant, décomposé en ses éléments homogènes et compacts qui se nouent, se lient, s'harmonisent. De la sorte, l'univers, qui s'élève vers des formes symboliques de plus en plus proches de l'universel et se replie en conséquence sur lui-même, constitue une grande unité anthropologique, non sans que toutes les choses proviennent de l'Un.

⁶⁸¹ Marsile Ficin, *Théologie platonicienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1964, t. I, p. 144. Cité par Hallyn, Fernand, *La structure poétique du monde : Copernic, Kepler*, Paris, Seuil, 1987, p. 123.

⁶⁸² Nicolas Copernic, *Des révolutions des orbés célestes*, trad. A. Koyré, Paris, Alcan, 1934, p. 116. Cité par F. Hallyn, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁸³ A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, tome II, *op. cit.*, p. 161-162.

⁶⁸⁴ Sur ce point, le résumé de Cassirer est suivant : « Afin de comprendre l'ordre des choses humaines, il faut commencer par étudier l'ordre cosmique [...] La prétention de l'homme à être le centre de l'Univers perd tout fondement. L'homme est dans un espace infini où son être ne semble qu'un point évanouissant. Il est pris dans un univers muet, dans un monde indifférent à ses sentiments religieux et à ses exigences morales les plus profondes. Que la première réaction à cette nouvelle conception du monde n'ait pu être que négative, une réaction de doute et de crainte, cela est compréhensible et était en fait nécessaire. » Voir E. Cassirer, *Essay on Man*, trad. fr. Ed. de Minuit, 1975 (Yale, 1945), p. 29-30. Cité dans *Infini des philosophes, infini des astronomes*, *op. cit.*, p. 159.

La cosmologie alchimique, retour à l'unité spatiale entre "ce qui est en haut et ce qui est en bas"

Dans la *Table d'Emeraude* (la *Tabula smaragdina*)⁶⁸⁵ [Fig. 73], l'enseignement alchimique d'Hermès Trismégiste se résume à la philosophie du Tout et de l'UN⁶⁸⁶. C'est une sorte de bible des alchimistes, censée avoir été directement révélée par Hermès Trismégiste, qui s'augmente de plusieurs traités dont le *Pimandre* et l'*Asclepius* sont reconnus à la Renaissance comme nous l'avons remarqué plus haut. De prime abord, voyons « Hermès Trismégiste et le feu créateur », tirée de *Viridarium Chymicum*, D. Stolcius von Stolcenbeerg [Fig. 74] (1624). Il nous fait voir la double polarité de laquelle procède l'unité — le feu sépare le soleil de la lune — qui est à la base du dynamisme de l'univers : le soleil – le principe positif, masculin, sec – produit l'énergie, tandis que la lune – le principe négatif, féminin, humide – reflète l'énergie du soleil, modifiée⁶⁸⁷. De la même manière, le ciel et la terre doivent être unis en un seul corps. Comme son opération initiale le démontre, la première affirmation de *la Table d'Emeraude* est la suivante : « tout ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, pour faire les miracles d'une seule chose. Et comme toutes les choses ont été, & sont venus d'un, par la médiation d'un : ainsi toutes les choses ont été nées de cette chose unique, par adaptation. Le soleil en est le père, la lune est sa mère, le vent l'a porté dans son ventre ; la terre est sa nourrice [...] »⁶⁸⁸, formule qu'un certain nombre de penseurs tels que Ficin et Paracelse, de l'Antiquité à la Renaissance dans tous les domaines, reprennent afin d'envisager les rapports de l'homme avec l'univers au sein d'un organisme conjonctif.

Il est vrai que la croyance à la transmutation des métaux est aussi générale que celle à l'influence des astres à la Renaissance. En effet, les alchimistes étudient les ciels pour comprendre la nature de l'influence des étoiles sur les événements humains. L'univers alchimique consiste en une série de sphères concentriques à travers lesquelles l'âme s'élève vers une immersion dans le divin. Sous l'empyrée, le macrocosme des planètes et des étoiles

⁶⁸⁵ Il s'agit de « l'un des textes les plus fascinants de la littérature alchimique qui offre l'enseignement secret d'Hermès Trismégiste originellement gravé sur une tablette d'émeraude, retrouvée entre ses mains dans sa propre sépulture. Ce bref ensemble de formules lapidaires, qui illustre à merveille le genre allégorie, mystérieux et oraculaire où se sont si souvent complu les alchimistes, n'a pas cessé durant des siècles d'être inlassablement glosé, commenté, scruté, analysé par plusieurs dizaines de générations d'adeptes de la « science hermétique ». » Hermès, Trismégiste, *La Table d'Emeraude et sa tradition alchimique*, préface de Didier Kahn, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. IX.

⁶⁸⁶ F. Yates, *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, op. cit., p. 184.

⁶⁸⁷ R. Tresoldi, *Encyclopédie de l'ésotérisme*, trad. fr., Nelly Turrini, Paris, De Vecchi, 2002.

⁶⁸⁸ Concernant l'ensemble du texte et son commentaire, nous faisons référence à la *Table d'Emeraude*, traduit du latin par Hortulain au XV^e siècle dans Hermès, Trismégiste, *La Table d'Emeraude et sa tradition alchimique*, op. cit., p. 47-58.

reflète le microcosme et reproduit sa structure sur celui-ci. A juste titre, la *Vision cosmique* [Fig. 75] (1620), gravure de M. Merian⁶⁸⁹, résume la cosmologie alchimique comme elle inclut de nombreux motifs qui se rapportent à un immense organisme vivant de l'univers hermétique. Cette gravure est séparée en deux zones par une ligne d'où émerge à moitié une grande sphère rayonnante. Dans cette sphère de l'empyrée, les anges entourent les symboles de la Divine Trinité représentés par le tétragramme hébraïques de Dieu le Père, l'agneau du Fils et la colombe de l'Esprit saint. L'univers céleste porte au centre la « structure armillaire de la connaissance alchimique, l'union des principes inférieurs aux principes supérieurs. Dans la zone inférieure, apparaît une sphère plus petite entourée de nuages. Elle contient le corbeau (la putréfaction), l'autruche (la calcination), le dragon (mercuriel), le pélican (l'imbibition) et le phénix (la pierre philosophale) : les animaux alchimiques symbolisant les différents stades de l'Œuvre, associés aussi aux cinq planètes astrologiques, respectivement Saturne, Jupiter, Mars, Vénus et Mercure.

Plus bas encore, s'étend un vaste paysage où l'alchimiste se dresse en triomphe au centre d'une « fantasmagorie figurative qui présente les symboles chers aux alchimistes. »⁶⁹⁰ Initié aux secrets du jour et de la nuit, de la lumière et des ténèbres, il est en mesure de reconnaître l'essence spirituelle du monde. A sa droite, les animaux solaires tels que le lion et le phénix offrent leurs services au principe masculin qui anime l'Univers. Les principes féminins demeurent à sa gauche : la lune, la femme dont les seins dispensent le flux vital, l'aigle et la source d'eau pure surgissant de la terre. Si la division entre ce qui est en haut et ce qui est en bas était nécessaire, l'homme-solaire et la femme-lunaire sont enfin rattachés à la sphère intermédiaire par la chaîne d'or qui symbolise l'union harmonieuse entre macrocosme et microcosme. Cette unité cosmique, cette foi en la montée vers la lumière et en la mission de l'homme, font la grandeur de l'alchimie.

⁶⁸⁹ L'alchimiste Johann Daniel Mylius publie à Frankfurt en 1620 son *Tractatus secundi seu basilicae chymicae*. Ce traité est illustré de planches représentant des instruments de laboratoire : fourneaux, alambics et vases divers. Il comporte aussi une dizaine de pages, ornées de médaillons contenant les emblèmes des alchimistes célèbres, qui apparaissent comme un véritable répertoire de symboles hermétiques. La troisième partie de ce traité est ouvert par cette gravure de M. Merian, gendre de J.T. de Bry. A cet égard, voir Johan Van Lenep, Jacques, *Art et alchimie. Etude de l'iconographie hermétique et de ses influences*, préface de Serge Hutin, Bruxelles, Meddens, 1971, p. 111.

⁶⁹⁰ Cf. A. Aromatico, *Alchimie. Le grand secret*, Paris, Gallimard, 1996, p. 27.

En règle générale, les alchimistes voulaient recréer leur propre microcosme à partir d'une quête de soi. Leur recherche — située entre l'expérience pratique et la spéculation philosophique —, ne se limite pas à la simple transmutation du plomb en or. Ils tentent de percer l'origine et la destinée du macrocosme en vue de l'union intime avec la divinité. En tant que voie susceptible de conduire l'homme à une connaissance de son propre être éternel, la création alchimique peut être assimilée à la voie mystique du christianisme. On le constate, par exemple, à travers l'attitude de Luther (1483-1546) face à l'alchimie qui à ses yeux ne s'oppose guère à la vérité chrétienne. Il fait l'éloge de l'alchimie à la fois pour son utilité pratique et pour sa capacité à dévoiler celle-ci. Voici ce que l'on peut lire dans ses *Propos de table*, d'après l'édition de Weimar (TR I, 1149) : « J'aime beaucoup l'art alchimique (*ars alchimica*). Il s'agit en fait de la philosophie naturelle des anciens. Je l'aime, non seulement pour les multiples emplois dans la décoction des métaux dans la distillation et la sublimation des herbes et des liquides (*in excoquendis metallis, item herbis et liquoribus distillandis ac sublimandis*), mais aussi pour sa signification allégorique et secrète, qui est d'une extrême finesse, concernant la résurrection des mort au jour du Jugement dernier. Car, de même que dans un fourneau le feu extrait et sépare à partir d'une substance déterminée ses constituants divers, faisant jaillir hors d'elle l'esprit, la vie, la sève, la force, tandis que la matière sale, les scories restent en bas, telle une carcasse morte et sans valeur [ici Luther donne des exemples, la préparation du vin et du cinnamome], de même Dieu, au jour du Jugement, séparera toutes choses par le feu, il séparera ce qui est juste de ce qui est indigne de Dieu [...] »⁶⁹¹

De ce point de vue moral et spirituel, le symbolisme alchimique est certes une des grandes voies d'inspiration religieuse des artistes de la Renaissance. Comme M. Eliade nous fait remarquer, la conquête du monde naturel est déterminée par la métallurgie mythologique de l'*Homo faber*, tandis que l'or n'y appartient point : c'est une création de l'*Homo religiosus* qui revêt d'une valeur symbolique et religieuse⁶⁹². La transmutation de l'or équivaut, en quelque sorte, à la purification de l'âme humaine. Rappelons à juste titre le *Saint Michel chassant les anges rebelles* [Fig. 63] de Beccafumi. Nous avons parlé de sa peinture sombre et visionnaire et de l'étrange façon dont il interprète la *Genèse* : si la chute de Lucifer

⁶⁹¹ Citation de Jean-Claude Margolin dans *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Actes du colloque international de Tours (4-7 décembre 1991), réunis sous la direction de Jean-Claude Margolin et Sylvain Matton, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 1993, p. 8.

⁶⁹² L'or est le premier métal que les hommes utilisent, bien qu'on ne puisse en faire ni des outils ni des armes. Eliade, Mircea, *Le mythe de l'alchimie* suivi de *l'Alchimie asiatique*, L'Herne, 1990 (1978), p. 19-20.

est assimilée au péché originel, il semble que la lumière du Ciel et les entrailles ténébreuses de la Terre sont, pour l'artiste, les deux principes contraires qui doivent s'unifier, afin que la pureté humaine soit régénérée et réintégrée dans « son Archétype infini et divin. Pris en sa signification spirituelle, la transmutation du plomb en or n'est rien d'autre que la réintégration de la nature humaine en sa noblesse originelle⁶⁹³. » De même que les alchimistes ont pour tâche de parfaire des métaux imparfaits en séparant le pur de l'impur, l'alchimie se présente, selon Eliade, comme une mythique initiatique influencée par les techniques archaïques de la métallurgie. Elle exprime le « drame de la matière » éprouvé véritablement par l'adepte qui symbolise avec tout son être⁶⁹⁴. En admettant « la conscience sacrée »⁶⁹⁵ qui anime les alchimistes en quête de ce centre spirituel de l'homme et du monde des choses, on peut légitimement supposer que leur but réside finalement dans la perfection de l'homme et son arrivée au ciel par l'intermède de la connaissance transcendante. Cette exégèse alchimique, Beccafumi ne saurait en douter comme il illustre plus tard une série de xylographies sur l'alchimie : *La distillation* [Fig. 76] (1530-1535)⁶⁹⁶, une des phases alchimiques qui subtilise toutes les eaux et les huiles. Au niveau psychique et spirituel, il s'agit de l'opération qui symbolise la corruption des métaux vils et leur purification : la phase postérieure à la putréfaction — qui correspond aux débuts de l'initiation, au moment où l'on se sent perdu dans les ténèbres — et qui précède la conjonction — pendant laquelle il y aura la réunion « mystique » des natures contraires et des qualités séparées.

L'alchimie qui repose sur une compréhension du monde, se rapporte à l'idée de la nature divine de l'homme, de sa chute et de la possibilité de sa réintégration ou remontée progressive des échelons. Or cette science hermétique parle avant tout le langage du feu, de l'eau, de la terre ou de l'air. Peu importe aux alchimistes que la révolution scientifique fasse succéder les modèles astronomiques. Sans ce rappel, il semble en effet difficile d'expliquer, chez les esprits divers comme Ficin, Paracelse et Léonard, Giorgione, leur préoccupations mystiques et ésotériques – magique, astrologique et alchimique – qui rattachent le corps humain au système céleste ou le vivant à la sphère terrestre : chez eux, la loi de la nature est bien comparable avec le principe universel, l'ordre cosmique ; ils voient

⁶⁹³ T. Burckhardt, *Alchimie. Sa signification et son image du monde*, op. cit., p. 26.

⁶⁹⁴ Van Lennep, Jacques, *Alchimie*, (cat. exp. Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1984-1985), Bruxelles, Crédit communal, 1984, p. 357.

⁶⁹⁵ A. Aromatico, *Alchimie*, op. cit., p. 32.

⁶⁹⁶ Beccafumi, *La distillation. 1530-1535*. Rome, Biblioteca Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Verginelli-Rota, n. 28. Voir M. Gabriele, *Le incisioni alchemico-metallurgiche di Domenico Beccafumi*, Firenze, 1988. Cité par Valentina CONTICELLI, « Lo Studiolo di Francesco I e l'alchimia : nuovi contributi storici e iconologici, con un carteggio in appendice (1563-1581) » dans *L'art de la Renaissance entre science et magie*, sous la dir. de Philippe Morel, Paris, Somogy éditions d'art, 2006, p. 213.

dans l'immensité de la nature le cosmos régi par la « sympathie universelle »⁶⁹⁷ en fonction du lien indissociable entre l'Humain (le microcosme) et la Nature (le macrocosme). En cela, l'attitude des artistes⁶⁹⁸ à l'égard de la nature doit être reconsidérée à la lumière de la pensée commune avec les « alchimistes ». C'est dans la mesure où l'alchimie occupe à la Renaissance une position paradoxale dans la classification des sciences et des arts. Forgeant ses propres catégories, l'alchimie est inclassable parce qu'en elle s'entremêlent le naturel et le céleste, le sérieux et la supercherie, la métallurgie et la médecine, l'expérience pratique et la spéculation philosophique. Nous nous proposons désormais de scruter chez les artistes florentins et vénitiens (Uccello, Léonard et Giorgione) le paysage qui loin d'être uniquement naturel (ou mécanique), rappelle l'engendrement de la nature universelle avec la nécessité symbolique. Afin de pénétrer les secrets de la Nature, leur recherche de l'espace s'affirme plus forte au niveau de la « physionomie » que la perspective.

L'engendrement de la Nature universelle dans le paysage florentin

« Les Florentins n'allèrent ni vers le paysage astrologique dominé par les symboles du ciel que l'on trouve au Schifanoia de Ferrare⁶⁹⁹, ni vers le paysage pur, unifié par la lumière, qui va retenir les Vénitiens, à travers l'exemple de Bellini. L'originalité de leur culture se marque dans le fait qu'ils maintiendront longtemps encore la solution du paysage précieux qui filtre les éléments délicats de la nature autour d'une figure dont elle apparaît comme l'ornement ; et cette stylisation appellera une vive réaction des partisans du paysage pur⁷⁰⁰. » Comme le suggère A. Chastel, le paysage florentin renvoie désormais au « sens de la vie cosmique », en écho avec la pensée humaniste. Une correspondance réciproque unit effectivement l'homme à l'espace naturel et même cosmique. A cet égard, voyons d'abord les

⁶⁹⁷ De cette conception stoïcienne de « sympathie universelle » dérive la magie naturelle de la Renaissance. Il s'agit de « la théorie de la correspondance entre l'être humain et le monde qui l'entoure. Cette conception se fonde sur la conviction que l'Univers entier est imprégné d'une substance extrêmement subtile, appelée *pneuma* (« souffle »), qui a pour fonction de mettre en communication la dimension matérielle et sensible de la réalité avec la dimension spirituelle et céleste. » Voir Battistini, Matilde, *Astrologie, magie et alchimie, op. cit.*, p. 148.

⁶⁹⁸ Par exemple, Léonard critique âprement les pseudosciences et l'occultisme [...] Cependant, il reconnaît que l'alchimie est respectable lorsqu'elle s'approche de la chimie. En effet, il s'intéresse à la distillation, il décrit la manière de les fabriquer en porcelaine Vezzosi, Alessandro, *Léonard de Vinci. Art et science de l'univers*, trad. fr. Françoise Lifran, Paris, Découvertes Gallimard, 1996, p. 146.

⁶⁹⁹ Cf. A. Warburg, *Essais florentins, op. cit.*

⁷⁰⁰ H. Hess, *Die Naturanschauung der Renaissance in Italien*, Marburg s. Lahn, 1924, considère la tendance à la « stylisation » comme la tendance dominante de la seconde moitié du XV^e siècle, p. 65. Cité par A. Chastel dans *Art et humanisme à Florence, op. cit.*, p. 316-317.

Scènes de la vie érémitique (la *Thébaïde*) peintes par Paolo Uccello⁷⁰¹ [Fig. 77] (v. 1460) qui se trouvent à l'Academia de Florence. Dans ce tableau, l'espace pictural est un immense réseau de plusieurs épisodes de vie monacale. A priori, ce n'est ni un espace unitaire, rendu avec une telle efficacité cubiste, ni un espace scindé par des plans comme on les voit habituellement chez Uccello. Cela indique aussi qu'aucun personnage n'a la prééminence par rapport à l'espace tellurique et rocheux. Loin d'être linéaire, la perspective pourrait être ici le fait de l'« œil moral » exalté par les prédicateurs et les ermites du temps⁷⁰². Le point de vue peut être centré donc dans chacune de ces vues perspectives multiples.

A propos de cet aboutissement à une réunion de plusieurs vues partielles, l'historien Lorenzo Berti (1961)⁷⁰³ l'explique, par ailleurs, dans le contexte cosmologique en supposant les analogies entre l'œuvre du peintre et le concept de “visio intellectualis” du philosophe allemand Nicolas de Cues (1401-1468) qui lui était contemporain. Pour l'auteur, l'absence de figures centrales chez ce premier pourrait être interprétée comme celle d'un centre “physique” du monde⁷⁰⁴. Etant donné qu'Uccello rassemble tous les lieux « fragmentaires » dans un seul espace, pourrait-on dire à l'instar de Nicolas de Cues qu'il s'agit de l'espace d'extension cosmique où Dieu est à la fois le centre et la circonférence qui meut l'univers? Dans cette perspective métaphysique, il nous convient de penser que l'individu n'est plus le contraire de l'universel, mais son accomplissement, parallèlement à l'engendrement de l'espace tellurique. Ayant les rochers pour support, cet univers sacré — bien isolé de l'univers profane — est la « réunion des divers agrégats »⁷⁰⁵. Au-delà de cet espace, la plaine se déploie comme un damier où on cherche la trace humaine évanescence grâce au château fortifié et à

⁷⁰¹ Paolo di Dono, dit Uccello (Pratovecchio, Arezzo 1397 – Florence 1475), acquiert sa formation avec Masolino, Donatello et Michelozzo, dans l'atelier de Ghiberti. Il assiste précocement aux finitions des reliefs de la première porte du baptistère de Florence (1407). Il est en 1425 à Venise où il travaille aux mosaïques de Saint-Marc. Les premières œuvres que nous connaissons de lui, les épisodes de la Genèse pour la première lunette du Chiostrò Verde de Sainte-Marie-Nouvelle à Florence, remontent à la troisième décennie du XV^e siècle. L'image qu'elles offrent est celle d'un peintre dont le dessin est fortement marqué par la manière de Ghiberti et dont le style pictural se rapproche formellement de celui de Masolino, non sans qu'on relie chez lui un plus grand souci de donner une rigueur géométrique aux formes et un rythme dynamique à la composition. Cf. article d'Alessandro Parronchi dans *l'Encyclopédie Universalis ; Encyclopédie de l'art, op. cit.*

⁷⁰² D. Arasse, *L'Homme en perspective, op. cit.*, p. 213.

⁷⁰³ Cf. L. Tongiorgi Tomasi, *Tout l'œuvre peint de Paolo Uccello*, introd. par Hubert Damisch, Paris, Flammarion, 1972.

⁷⁰⁴ Selon P. Duhem, le travail rigoureux de Cassirer souligne le rôle éminent de Nicolas de Cues dans le passage de la conception cosmologique du Moyen Age à la cosmologie des temps modernes. « En effet, pour ce dernier, le monde n'est certes pas encore à proprement parler « infini » (*infinitus*), mais bien « illimité » (*indefinitus*) ; il relativise ainsi le centre spatial du monde (son centre spirituel étant toujours en Dieu) dans la mesure où il explique que tout point de l'espace, quel qu'il soit, « peut être considéré » comme le centre de l'univers — tout comme la construction perspective peut déterminer en toute liberté « le point de vue » qui va chaque fois « centrer » le monde représenté dans chaque tableau. » Cf. E. Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance, op. cit.* Cité par E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique, op. cit.*, p. 158.

⁷⁰⁵ A. Aromatico, *Alchimie, op. cit.*, p. 20.

l'église. Dans le sens poétique et humaniste, la totalité de l'espace tellurique serait considérée comme un véritable microcosme à travers lequel les saints personnages, rattachés au lieu mystique, se sentent solidaires du macrocosme. La nature devient, en quelque sorte, l'unité « vivante » à laquelle s'attache la vie humaine.

En raison de cette conception animiste de la nature⁷⁰⁶, Léonard de Vinci dépasse l'*artifiziola natura* (la nature construite ou artificielle)⁷⁰⁷ d'Uccello. Le premier dessin autographe connu de Léonard nous laisse voir la métaphorisation idéale de la nature. Il s'agit du *Paysage de la vallée de l'Arno (Paysage de Santa Maria della Neve le 5 Août 1473)* [Fig. 78] (1473) qui est conservé aujourd'hui aux Offices. Lorsque ce jeune artiste peint le paysage d'après la nature⁷⁰⁸, il connaît, bien sûr, l'usage de la perspective⁷⁰⁹ et le traitement de la lumière. C'est pourquoi l'espace et les volumes sont animés d'un certain dynamisme : le premier plan est occupé d'une hauteur et d'un éperon rocheux, d'un bourg fortifié ; au second plan, une rivière coule entre les rochers. Enfin on voit à l'arrière-plan les choses s'évanouir grâce à la perspective : même si les deux grilles perspectives ne sont pas construites mathématiquement, le quadrillage de la perspective évoque les champs cultivés (la nature humanisée) au loin dans la plaine. Pour cela, l'artiste utilise d'une manière nuancée la touche d'une plume, du plus proche au plus lointain. Il semble que cette touche « mouvante » lui permet d'exprimer finalement le mouvement incessant de la nature à travers . A la base de ce dessin se trouve, semble-t-il, une idée fondamentale que propose la conception de la cosmologie alchimique : l'air, l'eau, la terre s'unissent pour faire vivre la Nature universelle, ce qu'on appelle *unum in multa diversa moda*⁷¹⁰. Il est d'autant plus remarquable que le point de vue très élevé permet au regard d'embrasser la campagne jusqu'à l'horizon, c'est-à-dire la totalité des terres.

⁷⁰⁶ Bien que la correspondance abstraite du microcosme et du macrocosme soit, au XV^e siècle, un thème d'école banal, Ficcin devrait tirer des développements nouveaux à partir des sources antiques, où l'hermétisme et le pythagorisme reparaissent sous le vocabulaire platonicien ; il les colore d'un « animisme », qui s'évanouira chez Paracelse et, plus tard, G. Bruno, et sans lequel la doctrine n'aurait pas retrouvé son actualité à la Renaissance. A ce propos, voir A. Chastel, *Art et humanisme à Florence, op. cit.*, p. 416.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 316.

⁷⁰⁸ Selon D. Arasse, il s'agit pourtant d'« une vue que Léonard a faite dans son atelier, une idée de paysage beaucoup plus qu'un paysage réel comme il en fera par ailleurs. » D. Arasse, *L'histoire de la peinture, op. cit.*, p.140.

⁷⁰⁹ Dans les *Notes sur la vision, la peinture et la perspective*, Léonard de Vinci distingue la perspective en trois sortes : « la première (la perspective linéaire) s'attache aux raisons de la diminution des objets lorsqu'ils s'éloignent de l'œil et on la dit perspective de diminution. La seconde (la perspective des couleurs) contient la manière de changer les couleurs lorsqu'elles s'éloignent de l'œil. La troisième et dernière (la perspective d'évanouissement) s'attache à expliquer comment les choses doivent être moins définies à mesure de leur éloignement. » Voir P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740), op. cit.*, p. 120.

⁷¹⁰ A. Aromatico, *Alchimie, op. cit.*, p. 20 : « Tout devrait vivre, croître, se multiplier et enfin mourir, à l'issue de son cycle, pour ensuite revenir à une nouvelle transmutation. »

Quelques années plus tard, Léonard travaille sur le thème de l'eau elle-même : composante essentielle du paysage et objet de réflexion scientifique et technique, l'eau est pour lui l'élément suprême de la nature, auquel il porte une attention renouvelée. Il entreprend tout une série d'études de déluges, conservées aujourd'hui à la bibliothèque de Windsor. L'eau, écrit-il, « ronge les sommets altiers des montagnes ; elle dénude et emporte les gros rochers ; elle éloigne la mer de ses anciens rivages ». Dans la marge, il ajoute en guise de commentaire : *col temps ogni cosa va variando* (« toute chose change avec le temps⁷¹¹ »). Il transpose cette perception aiguë dans sa vision personnelle et grandiose du cataclysme, la série tardive des dessins du *Déluge*⁷¹². Parmi ces derniers moments de l'univers, le *Déluge par-dessus une cité* [Fig. 79] (1517-1518) figure les volutes et les tourbillons de l'orage pour évoquer la destruction de la nature et le retour au chaos. Si ce thème mérite d'être relevé d'un défi pour le peintre, c'est non seulement parce qu'il engage chez Léonard tout le savoir accumulé sur l'écoulement turbulent des liquides, mais aussi parce qu'il conteste en sa nature même les règles de la construction albertienne⁷¹³ : l'*historia* albertienne se compose d'un nombre de corps fini dans un espace d'air et de vide, en assurant la visibilité de la peinture.

Chez Léonard, l'espace entre les corps visibles perd donc son statut d'intervalle. Du même coup, la disparition du vide va de pair avec celle de la possibilité de l'*historia*. Il concrétise toutefois le « désordre » du déluge en portant à une échelle monumentale les structures graphiques de ses études d'eau, où il passe « du registre du microcosme à celui du macrocosme. »⁷¹⁴ C'est bien une approche qui privilégie la nature plutôt que l'histoire des hommes. En soulignant la puissance et la variété de l'eau, le dessin vise à créer, plus qu'un cadre de représentation, un lieu géologique où la Nature retourne à l'« ordre » naturel selon une régularité temporelle du système universel. Comme A. Chastel nous le fait remarquer dans son commentaire⁷¹⁵, il y a dans la pratique graphique de Léonard « une analogie

⁷¹¹ Reale commissione Vinciana, *I manoscritti e I disegni di Leonardo da Vinci*, tome I: Il codici Arundel 263, p. 88. Cité par D. Rosand, *La trace de l'artiste. Léonard et Titien*, trad.fr. Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard, 1993, p. 50.

⁷¹² Voir Carlo Pedretti, catalogue d'exposition *Leonardo da Vinci Nature Studies from the Royal Library at Windsor Castle*, New York, 1980, cat. 42 et p. 47-50 ; Kemp, Martin, cat. 63 et p. 132-140 (« The Forces of Destruction »). Cité par D. Rosand, *La trace de l'artiste. Léonard et Titien*, op. cit., p. 50.

⁷¹³ L. Vinciguerra, *Archéologie de la perspective. Sur Piero della Francesca, Vinci et Dürer*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 81.

⁷¹⁴ Voir J. Bialostocki, « Renaissance Artists as Philosophers in Meditation: Two Small Problems Concerning Two Great Masters », *Acta historiae atrium*, vol. XXIV, 1978, p. 207-210. L'exposé le plus complet et le plus synthétique sur la pensée de Léonard se trouve dans l'ouvrage de Kemp, Martin, *Leonardo da Vinci : The Marvellous Works of Nature and Man*, Londres, 1981 (notamment dans le chapitre V, « The Prime Mover », et, sur le déluge, p. 318-323). Cité par D. Rosand, *La trace de l'artiste. Léonard et Titien*, op. cit., p. 50.

⁷¹⁵ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André Chastel, op. cit., p. 16.

impressionnante entre son pessimisme croissant, l'évolution de sa cosmologie, l'assouplissement de sa doctrine, la découverte de « ébauche informe », la pratique de l'inachevé, et les dessins des dernières années. » En effet, l'artiste est bien convaincu que la peinture, entretenant avec la nature sa valeur cosmologique, est seul l'interprète spéculatif adéquat du cosmos. Si celui-ci est une structure et une masse d'énergie, la peinture reproduit moins l'image du monde qu'elle n'en achève les énergies, par captation méthodique et serrée⁷¹⁶. Plus encore que le reflet du monde, le paysage peint est l'image du principe créatif en devenir.

La caverne, matrice originelle de la Terre : l'espace révélé dans le mystère de la nature

Si l'humanisme florentin se préoccupe essentiellement de l'Homme, Léonard veut embrasser l'univers entier. L'intérêt de Léonard pour la phénoménologie de la nature se poursuit en effet dans l'image sainte où il accorde une mystérieuse « dignité » aux éléments naturels — non identifiables dans la géologie et dans le temps⁷¹⁷ —, à la « caverne »⁷¹⁸ en particulier. Voyons dans son *Codex d'Arundel* comment Léonard évoque la caverne, espace caché profondément dans le paysage : « et poussé par mon ardent désir, impatient de voir l'immensité des formes étranges et variées qu'élabore l'artiste nature, [...] je parviens au seuil d'une grande caverne devant laquelle, [...] je plie mes reins en arc, appuie la main gauche sur le genou, et, de la main droite, j'abrite mes yeux, baissant fermant mes paupières. Et je me penche d'un côté et l'autre pour voir si je peux discerner quelque chose, mais la grande obscurité qui y règne ne me le permet pas. Au bout d'un moment, deux sentiments m'envahirent : peur et désir, peur de la grotte obscure et menaçante, désir de voir si elle n'enferme pas quelque merveille extraordinaire⁷¹⁹ » L'imagination de Léonard oscille, semble-t-il, entre la vision du fond « terrifiante » du cosmos et celle de la matrice de la

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷¹⁷ N. Laneyrie-Dagen, *L'invention de la nature : les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant*, Paris, Flammarion, 2008, p. 112.

⁷¹⁸ Il convient de rappeler que l'allégorie de la caverne renvoie, avant tout, à celle du Livre VII de *La République* exposé par Platon. : « Cette remontée depuis la grotte souterraine jusque vers le soleil ; et une fois parvenu là, cette direction du regard vers les apparences divines [...] Voilà ce que toute cette entreprise des arts que nous avons exposé a le pouvoir de réaliser. » (532c)

⁷¹⁹ Léonard de Vinci par lui-même, textes choisis, traduits et présentés par André Chastel, Paris, Nagel, 1952, *Codex d'Arundel* 263, 155r°. Cité par E. Garin, *L'homme de la Renaissance*, op. cit., p. 184-185.

connaissance ésotérique : selon cette dernière, la grotte, abritant symboliquement les secrets de l'initiation, est « lieu maternel ou lieu d'avant la conscience. »⁷²⁰

Etant donné que le motif de caverne⁷²¹ témoigne d'une complexité croissante du rapport entre la figure et les éléments de l'espace environnant, il serait intéressant de montrer en détail le passage du mystère à l'élucidation, de l'obscurité à la clarté dans sa *Vierge aux rochers* [Fig. 80] (1483-1486) de Léonard de Vinci. Ce tableau, conservé aujourd'hui au musée du Louvre, est une commande de la confrérie de l'Immaculée Conception à San Francesco Grande de Milan. Les saints personnages – la Vierge, l'enfant Jésus, saint Jean-Baptiste et l'ange Uriel – apparaissent dans la grotte humide, fleurie et même « hermétique »⁷²². Bien qu'ils soient immergés dans les ombres, la lumière (du visible) les fait surgir comme « des émanations spirituelles »⁷²³. La valeur sacrée est portée par une structure pyramidale, autour de laquelle le paysage géologique est baigné d'une atmosphère vaporeuse qui semble faire vibrer la terre grâce au *sfumato* (dégradé). « C'est le paysage de commencement du monde qui annonce le commencement du règne de la Grâce, comme si le mystère de cet événement exigeait symboliquement que la terre soit celle des origines. »⁷²⁴ : en écho avec la Vierge, symbole de la « Terre mère », si cette cachette naturelle fait allusion à « l'image de la matrice originelle »⁷²⁵, c'est en fonction de considérations organiques de la Terre, non plus de la Bible⁷²⁶. Pour emprunter à A. Chastel l'expression qu'il emploie à propos du tableau de Léonard, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus* (1510)⁷²⁷, ce tableau

⁷²⁰ A. Tripet, *Poétique du secret. Paradoxe et maniérisme*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 150.

⁷²¹ On pourrait rapporter dans une certaine mesure le caractère « poétique » de la caverne aux espaces de l'intimité sur lesquels G. Bachelard réfléchit dans « La maison. De la cave au grenier », *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 23-50. Voici comment l'auteur oppose la cave au grenier à travers l'approche à la fois psychologique et phénoménologique en citant notamment le psychanalyste C.-G. Jung : « A la cave remuent des êtres plus lents, moins trottinants, plus mystérieux. Au grenier, les peurs se « rationalisent » aisément. A la cave, même pour un être plus courageux que l'homme évoqué par Jung, la « rationalisation » est moins rapide et moins claire ; elle n'est jamais *définitive*. Au grenier, l'expérience du jour peut toujours effacer les peurs de la nuit. A la cave les ténèbres demeurent jour et nuit. Même avec le bougeoir à la main, l'homme à la cave voit les ombres sur la noire muraille [...] »

⁷²² « L'iconographie, qui ne correspond pas à ce qui était prévu dans le contrat de 1483 (la Vierge avec l'Enfant entre deux anges et deux prophètes, mais sans saint Jean), a incité à y voir une intention hérétique de Léonard. » A. Vezzosi, *Léonard de Vinci. Art et science de l'univers*, trad. fr. Françoise Lifran, Paris, Découvertes Gallimard, 1996, p. 56-57 :

⁷²³ *Ibid.*, p. 55.

⁷²⁴ B. Lamblin, *Peinture et temps, op. cit.*, 178.

⁷²⁵ N. Laneyrie-Dagen, *L'invention de la nature, op. cit.*, p. 114.

⁷²⁶ Par là, on revient au terme de l'analogie du microcosme et du macrocosme qu'écrit Léonard dans ses *Carnets*: « L'homme a une armature d'os pour support des chairs, le monde a les rochers pour support de la terre : l'homme enferme un lac de sang où, dans la respiration, se dilatent et se contractent les poumons, le corps de la terre a son océan qui croît et décroît toutes les six heures avec la respiration du monde... » Ce passage est tiré dans A. Chastel, *Fables, formes, figures*, II, *op. cit.*, p. 256.

⁷²⁷ Cf. LEONARD DE VINCI, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus*, 1510. Huile sur panneau, 168,5 x 130 cm. Paris, musée du Louvre.

semble insinuer « les situations humaines dans l'image sainte, en ce sens que le sacré s'évanouit dans une compréhension qui serait trop parfaite, sans l'aura singulière créée par le paysage géologique⁷²⁸. » Si l'atmosphère profondément spirituelle du fond naturel enveloppe, pour ainsi dire, les personnages sacrés, leurs chairs, ayant quelque chose de palpable, impliquent un souffle vital de l'humanité affective. En un mot, il semble qu'une méditation religieuse ne va pas ici sans un entendement cosmique et vitaliste.

Or dans la caverne de *La République*, Platon mettait en scène la vie des hommes. Sans rien d'inférieur, elle était comme le résultat d'une chute qui les tenait éloignés de la lumière. Les humains ne voient que devant eux : attachés par les pieds et le cou, ils regardent immobiles le fond de la caverne éclairée derrière eux par un feu. Seul le philosophe (ou le sage) s'échappe à la caverne et tourne son regard vers la lumière du soleil (532a)⁷²⁹. A mesure que son regard s'habitue à la lumière vive du monde des Idées, il parvient *au terme de l'intelligible* (532b). De ce fait, lorsque l'on scrute le fond de la réalité naturelle chez Léonard, il semble que l'antre rocheux et les montagnes aux formes étranges se perdent dans l'infini spatio-temporel : une miraculeuse trouée de lumière (de l'invisible) dans le rocher est susceptible de donner potentiellement accès au monde des « Idées », comme si la caverne était destinée à interroger les lois communes à un univers subtilement cohérent.

La vision poétique de l'univers au travers des croyances philosophiques et cosmiques : l'« anti-exploration » scientifique des Modernes

A cet instant, il est intéressant de jeter un coup d'œil sur l'art de Giorgione (1477/78-1510) qui est une des plus hautes expressions de l'humanisme de Venise. Dans *Les Trois philosophes* [Fig. 81] (1508-1509) conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne, on trouve, ici encore, le motif de la caverne sombre sur lequel l'attention des trois personnages se concentre. Ce peintre vénitien « mystérieux » a probablement connu Léonard durant le séjour du maître sur la lagune en 1500, et il est donc possible qu'il retienne des tableaux de

⁷²⁸ A. Chastel, *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, op. cit., p. 243.

⁷²⁹ « Rappelons-nous, dit Socrate, le prisonnier évadé de la caverne. Il exerce sa vue successivement sur les choses et les êtres, puis sur les astres, avant de pouvoir contempler le soleil. Ainsi notre apprenti philosophe découvre-t-il d'abord les Idées, les modèles du monde de l'esprit. C'est la *dialectique* qui l'amènent finalement à connaître l'essence, les propriétés permanentes, immuables de chaque chose et, connaissance suprême, le Bien en soi. » Cf. Platon, *Le philosophe et la cité. La République*, adapté par Michel de Vals, Editions Autrement, 2003, p. 117.

Léonard la manière de traiter l'espace avec une délicatesse de l'atmosphère énigmatique⁷³⁰. Comme c'était le cas dans *La Tempête* [Fig. 82] (1505)⁷³¹, il ne s'agit bien évidemment pas de représenter une histoire déterminée ou une phase de son déroulement⁷³². Loin d'être mis en rapport par l'action ou le dialogue, les personnages ne se parlent pas dans la quiétude sereine. On a l'impression par ailleurs que les trois philosophes ne sont pas entraînés dans le phénomène naturel par des réactions visibles.

L'être humain et les éléments du paysage sont ici englobés de la même façon dans un espace « aérien » : au lieu d'être uniquement protagoniste central, l'espace est plus concrètement l'« air »⁷³³. Dans lequel, ce qui devient, en compagnie de la caverne, le motif central de la composition aérée, c'est effectivement les trois hommes d'âges différents qui se placent tout au premier plan, à l'orée d'un bois, espace dégagé et terreux. Le plus âgé des personnages, à droite, enveloppé dans un ample manteau jaune, est tourné vers le centre du rocher à gauche. Il porte de ses deux mains un parchemin sur lequel figurent des signes astrologiques et des inscriptions difficilement interprétables. Le personnage intermédiaire, ayant un aspect nettement oriental, tant par son vêtement que par son turban, est tourné vers l'homme âgé. Assis par terre, le plus jeune des trois personnages se livre à des observations minutieuses à l'aide d'instruments scientifiques tels qu'un compas et une équerre. Il lève les yeux sur la cavité peu profonde creusé au centre du rocher⁷³⁴, plus exactement vers la « lumière magique »⁷³⁵.

Bien que l'identification de ces trois sages d'origines diverses ait suscité beaucoup d'hypothèses et reste aujourd'hui en suspens⁷³⁶, peu importe la désignation exacte de ces

⁷³⁰ Cela est d'autant plus vraisemblable que selon Vasari, «Giorgione avait vu certaines œuvres de Léonard, très estompées et, comme on l'a déjà dit, terriblement sombres. Ce style lui plut tant que, toute sa vie, il s'y conforma et l'employa largement dans la peinture à l'huile» Ainsi l'auteur veut préciser la relation entre les deux peintres, qu'il avait déjà explicitée dans le *Proemio* de l'édition précédente où, on s'en souvient, il écrivait que Giorgione était le continuateur de Léonard et situait les deux artistes à l'origine de la modernité en peinture. » Dal Pozzolo, Enrico Maria, *Giorgione*, Arles, Actes Sud, 2009 (Milan, 2009), p. 213.

⁷³¹ Cf. GIORGIONE, *La Tempête*. 1505. Huile sur toile, 82 x 73 cm. Venise, Gallerie dell'Academia.

⁷³² Ludwig H. Heydenreich et Günter Passavant, *Le temps des Génies. Italie 1500-1540*, Paris, Gallimard, coll. « L'Univers des formes », 1974, p. 267.

⁷³³ Cf. Creighton E. Gilbert, *Piero della Francesca et Giorgione. Problèmes d'interprétation*, trad. fr. Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, 1994, p. 31. Comme l'auteur nous le fait remarquer dans l'autre tableau de Giorgione, *La Madone, l'Enfant et les saints Libéral et François* de Castelfranco (1505), la tonalité de l'atmosphère devient, pour Giorgione, figurative pour constituer une unité harmonieuse avec les personnages dont aucun n'a la prédominance par rapport à l'environnement, ce qui est par ailleurs contraire à l'esprit Quattrocento.

⁷³⁴ Dal Pozzolo, Enrico Maria, *Giorgione, op. cit.*, p. 254.

⁷³⁵ *Tout l'œuvre peint de Giorgione*, introd. par Sylvie Beguin, documentation par Pietro Zampetti, nouvelle édition mise à jour par Maurice Brock, Paris, Flammarion, 1971, 1988 (Milan, 1968), p. 7.

⁷³⁶ Il s'agit de la représentation de « la rencontre de cultures différentes : l'idée inhabituelle, qui ne sera jamais reprise, et qui a provoqué une avalanche d'interprétations depuis les Rois Mages jusqu'Àristote, Ptolémée et Averroès, de Regiomontanus à Al-Battani et jusqu'à Copernic. » Lucco, Mauro, *Giorgione*, trad. fr. Odile Ménégau, Paris, Gallimard, 1997 (Milan, 1996), p. 26.

« trois philosophes », puisqu'« elle pouvait s'appliquer, selon l'usage de la Renaissance, aussi bien à des sages qu'à des savants ou des magiciens. Aucune représentation de la « philosophie » au sens ancien du mot n'est plus poétique et convaincante⁷³⁷. » C'est ainsi qu'ils sont des philosophes non pas au sens traditionnel du mot, mais dans le sens profond du terme. Selon cette « extrapolation » conceptuelle, il semble que la thématique proposée par l'artiste fait écho aux aptitudes universelles des « alchimistes » qui comptent toujours les philosophes du passé parmi les Maîtres de la Doctrine⁷³⁸. Elle synthétise, d'une certaine façon, le monde humaniste et le monde religieux — le platonisme, l'aristotélisme « arabe », le christianisme et l'hermétisme — qui trouvent leur place dans la structure syncrétique de la pensée conceptuelle de la Renaissance⁷³⁹.

Dans cette atmosphère secrète et mystérieuse, la nature, qui fait l'objet de la recherche de ces trois philosophes « classiques », est éclairée et même sublimée par « la double clarté du soleil et de l'étoile mystérieuse »⁷⁴⁰. Et pourtant, cette recherche humaine devant la nature hautement énigmatique ne peut prétendre à être une véritable science, non sans que leur regard — celui du philosophe le plus jeune par excellence — s'affirme fidèle à la nature en avançant dans l'obscurité. C'est ainsi que Giorgione souligne avec une émotion quasi-religieuse la signification poétique et intemporelle des ténèbres et leur puissance insondable. A ce titre, il est à noter que les grandes découvertes astronomiques de la Renaissance — comme par exemple, la formulation systématique de l'héliocentrisme avec Copernic qui présuppose la perte par l'homme de sa centralité dans le monde — se font le plus souvent contre l'esprit humaniste, car celui-ci renvoie très souvent à la tradition issue des sources antiques. Si l'impact de cette vision « anthropologique » de l'univers apparaît évident chez les grands artistes de la Renaissance italienne tels qu'Uccello, Léonard et Giorgione, c'est parce qu'ils gardent du passé le sens du sacré, une spiritualité profonde et inaugurent du futur la volonté scientifique de découvrir les lois qui gouvernent l'univers.

⁷³⁷ A. Chastel, et R. Klein, *L'Humanisme*, *op. cit.*, p. 157.

⁷³⁸ Les alchimistes « furent les nouveaux philosophes, inquiets et rebelles, des chevaliers errants du savoir d'un univers entre songes et magie, entre l'utopie et les illusions d'une paix universelle et perpétuelle, entre une réflexion critique sondant toute l'intériorité, entre les vagabondages mystiques dans les âmes des étoiles, dans les formules mathématiques qui devaient traduire les mouvements. » (Garin). Cité par A. Aromatico, *Alchimie*, *op. cit.*, p. 23.

⁷³⁹ En réalité, Giorgione, peintre originaire de Castelfranco (Vénétie), travaille presque exclusivement pour des commanditaires privés. En contact avec les cercles humanistes vénitiens et avec les philosophes de l'atelier padouan, Giorgione a ses intérêts culturels très larges qui jouent autour de lui le rôle d'inspirateurs iconographiques, sinon celui de commanditaires à part. Cf. *Encyclopédie de l'art*, *op. cit.*

⁷⁴⁰ L. Hourticq, *Le problème de Giorgione*, Paris, 1930. Cité par Sylvie Beguin dans *Tout l'œuvre peint de Giorgione*, *op. cit.*, p. 7.

B. Conquérir l'espace

Lorsque Pierre Francastel prétend que l'espace est « l'expérience de l'homme⁷⁴¹ », il entend probablement que l'homme de la Renaissance s'interroge de plus en plus sur sa relation au monde extérieur — considéré comme une réalité positive distincte de l'homme et de Dieu, et appelée la Nature⁷⁴² — à partir du savoir scientifique et de la croyance spéculative, plus précisément d'une conscience religieuse de l'univers, fondée sur la connaissance intérieure. Francastel met l'accent, à certains égards, sur l'aspect intellectuel de la pratique artistique. En effet, les répercussions des théories humanistes sur l'espace pictural et architectural sont considérables à l'époque renaissant. De ce point de vue « évolutionniste », la « conquête de l'espace » dans le domaine de l'histoire de l'art s'accomplit effectivement par l'entremise d'une symbiose entre l'art et la philosophie et entre l'art et la science. « Le nouvel espace plastique n'a pu être découvert, puisqu'il ne consiste pas dans un système de représentation réaliste du monde et qu'il matérialise une attitude de l'esprit humain vis-à-vis de l'univers au lieu de refléter des phénomènes positifs⁷⁴³. » : durant les cinquante premières années du Quattrocento, il se développe non pas au contact de la connaissance nouvelle de l'univers, mais selon un système des idéologies philosophiques et sociales ; cinquante ans plus tard avec les artistes toscans, la figure d'un cube se généralise à l'intérieur du tableau, où un point unique correspond à un point de vue unique de l'œil humain.

Or dans le cadre de la pensée théologique, rappelons que Dieu a créé l'espace comme une donnée nécessaire. A cette condition, l'homme ne peut le juger qu'humainement (ou d'une manière imaginaire⁷⁴⁴), car la créature (l'humanité au sens large du mot) est avant tout une image réduite et imparfaite de Dieu. L'espace n'est rien d'autre qu'un premier univers de l'homme « sans formes fixes et *a fortiori* sans mesure, c'est-à-dire sans objets et, naturellement, sans perspective, sans classes logiques de formes géométrisées »⁷⁴⁵. Inversement, si la dignité démiurgique de l'homme s'égale à celle de Dieu le Père — comme on l'a vu plus haut dans la culture humaniste —, on pourrait admettre que l'espace est autant une résultante de l'intelligence humaine qu'un produit « idéologique » qui se situe très

⁷⁴¹ P. Francastel, *Peinture et Société*, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 111.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁴⁴ Il est nécessaire de distinguer le sens des termes comme l'« imagination » et l'« imaginaire » : tandis que la première désigne la faculté psychique de fabriquer des images, l'imaginaire peut être défini sommairement « comme la fabrique des images, des représentations, des visions d'un individu ou d'un groupe, pour exprimer sa façon de concevoir sa relation à l'altérité et au monde. » (*Le Robert*)

⁷⁴⁵ P. Francastel, *Peinture et Société*, *op. cit.*, p. 30.

souvent dans un système préconçu et bien organisé. A ce deuxième postulat est réservée dès lors notre interrogation sur la nouvelle attitude « inventive » de l'homme (du peintre) vis-à-vis du monde, qui se rapproche de la culture humaniste (du domaine visuel, c'est-à-dire de la perspective, habituellement définie comme la « science de la transmission des rayons lumineux »⁷⁴⁶) dans l'Italie du Quattrocento.

Le décloisonnement inaugural entre l'architecture, la peinture et la géométrie au cours du Quattrocento

De point de vue chronologique, on a coutume de dire que la vision perspective moderne de l'espace est fondée par les deux grands maîtres occidentaux, Giotto et Duccio qui se posent véritablement la question de « la création de l'espace d'un tableau ». Puis, la lente élaboration d'un système de l'espace pictural se fait dans les ateliers du Trecento sur le modèle de ces derniers en éliminant, dit P. Francastel, toute une série d'autres possibilités fugitivement entrevues⁷⁴⁷. Enfin, la troisième et dernière étape de l'histoire de la perspective comme « forme symbolique » s'accomplit, selon Panofsky, par l'unification de l'espace : « La Renaissance avait ainsi réussi à pleinement rationaliser, sur le plan mathématique aussi, l'image de l'espace [...]. En effet, on disposait désormais d'une règle, universellement valable et mathématiquement fondée, dont on pouvait « déduire quel écartement devrait séparer tel objet de tel autre ou au contraire quel rapport devait s'établir entre eux, pour que la compréhension que l'on aurait de la représentation ne soit ni entravée par la surcharge, ni lésée par la pauvreté. »⁷⁴⁸

Dès le début du Quattrocento, cette dernière étape est marquée notamment par les deux artistes humanistes, Brunelleschi et Alberti. Tous deux restituent un espace de façon logique, et non plus par l'imitation ou la saisie de façon brute ou approximative⁷⁴⁹. Contrairement à une illusion imparfaite créée par les peintres du Trecento sur l'« espace d'une histoire », c'est bien l'exactitude qui fait l'objet de la démonstration de ces « inventeurs » de la perspective. Pour cela, « ils parlent ensemble de géométrie, et nous ne

⁷⁴⁶ R. Klein, *La forme et l'intelligible*, op. cit., p. 237.

⁷⁴⁷ P. Francastel, *Peinture et Société*, op. cit., p. 7.

⁷⁴⁸ Panofsky, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., p. 156-157. Cité par O. Hazan, *Le mythe du progrès artistique*, op. cit., p. 344.

⁷⁴⁹ « L'invention de la perspective correspondait, dans l'esprit de ses promoteurs, à la fixation d'une règle exacte et infaillible donnant la juste proportion des diminutions et le sentiment d'un espace unifié parfaitement fidèle à l'expérience visuelle. » P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, op. cit., p. 18.

saurons jamais lequel des deux a découvert la perspective artistique, ou comment ils y ont collaboré⁷⁵⁰ ». Quant à la géométrie, ce qui semble important à en saisir, en tout cas, à nos yeux, ce n'est pas seulement la pensée rationnelle préalable en vue de la construction exacte de l'espace d'un tableau chez les peintres du Quattrocento, mais aussi en ce qu'elle se prête au décloisonnement indispensable de science, art et technique.

Filippo. Brunelleschi, « inventeur » de la perspective artificielle

Brunelleschi (1377-1446) réalise à Florence les deux expériences célèbres qui démontrent les principes de la perspective centrale. Les deux panneaux peints qu'il exécute pour ces expériences sont perdus⁷⁵¹, mais Antonio de Tuccio Manetti (Florence 1432-1497), connu pour sa biographie nous en donne une description fort circonstanciée dans sa *Vie de Brunelleschi*⁷⁵², rédigée autour de 1485, un demi-siècle plus tard. Voici les extraits du récit concernant la première expérience, sélectionnés par H. Damisch : « cette affaire de la perspective (littéralement : ce cas de perspective, *questo caso della prospettiva*), la première chose en laquelle il la montra (*nella prima cosa in che e' lo mostro*) fut un petit panneau d'une demi-brasse de côté (*una tavoletta di circa mezzo braccio quadro*) du temple de San Giovanni, vu de l'extérieur [...] Et pour autant qu'il avait à montrer de ciel (*e per quanto s'aveva a dimostrare de cielo*), c'est-à-dire pour que les murs peints s'impriment dans l'air (cioè che le muraglie del dipinto stampassano nella aria), il se servit d'argent bruni de façon que l'air et les ciels naturels (*l'aria e' cieli naturali*) s'y reflètent, et de même les nuages que l'on voyait passer dans cet argent poussés par le vent, quand il soufflait. »⁷⁵³

Brunelleschi peint (ou construit) en perspective le baptistère *San Giovanni* de Florence et la place qui l'entoure sur le panneau **[Fig. 83]** (1415)⁷⁵⁴ « où pour la première fois

⁷⁵⁰ A. Chastel, et R. Klein, *L'Humanisme, op. cit.*, p. 44.

⁷⁵¹ « Les deux panneaux perspectifs perdus de Brunelleschi, qui sont à classer dans les engins plutôt que dans les vues peintes, puisqu'ils ont été conçus pour démontrer les règles de la perspective artificielle, sont à l'origine du thème de la place réelle-symbolique. Ils reproduisent la place du Baptistère et la place de la Signoria, « théâtre » du pouvoir religieux et du pouvoir civil de la ville de Florence et, comme tels, offrent les premiers signes involontaires des *topoi* scénographiques correspondants. » Zorzi, Ludovico, *Représentation picturale et représentation théâtrale*, trad. fr. Martine Guglielmi-Peretti, Paris, Gérard Monfort, 1998 (éd. it., 1978), p. 40.

⁷⁵² Cf. L'édition critique exemplaire, due à Domenico Robertis et Giovanni Tanturli, de la *Vita di Filippo Brunelleschi*, par Manetti, Milan, 1976. Sur quelques extraits de ce texte, voir aussi H. Damisch, *L'Origine de la perspective, op. cit.*

⁷⁵³ Manetti, *op. cit.*, p. 57-58. Cité par H. Damisch, *L'Origine de la perspective, op. cit.*, p. 91.

⁷⁵⁴ Il s'agit de la *tavoletta San Giovanni* qui représente « le baptistère San Giovanni, monument octogonal du XII^e siècle situé juste en face de l'église Santa Maria del Fiore et dont la géométrie régulière se prêtait

fut montrée la perspective ». Il le perce ensuite d'un minuscule trou derrière lequel le peintre (ou le spectateur) était, selon Manetti, censé placer son œil au revers de ce panneau, en un point précis correspondant au point de fuite de la construction et regarder à travers ce trou le reflet de cette image dans un miroir disposé parallèlement au plan du panneau. Pour l'ensemble du dispositif, il est exigé de tenir d'une main la *tavoletta*, et de l'autre main le miroir pour que cette image s'y réfléchisse⁷⁵⁵. C'est donc par l'entremise du miroir⁷⁵⁶ que Brunelleschi met au point un dispositif qui permet de faire coïncider cette représentation (ou en son « stade du miroir » selon l'expression d'H. Damisch⁷⁵⁷) avec l'édifice réel. Alors même que cette illusion n'est permise qu'à condition que réponde à l'œil du spectateur un point unique sur la représentation, il est significatif de constater que l'unité de la construction dépend, pour la première fois, de l'unité d'un point de vue.

Ainsi, Manetti énonce-t-il scrupuleusement les moindres étapes du mode d'emploi de la *tavoletta* à tel point qu'il la considère comme partie intégrante du circuit expérimental. Notons d'ailleurs qu'il juge que « l'invention (ou la découverte) de Brunelleschi emprunte la portée inaugurale, moins de la construction perspective elle-même, que du protocole de l'expérience à laquelle elle prête⁷⁵⁸. » C'est ce qui distingue le texte de Manetti de celui de Vasari qui formule, quant à lui, la règle génératrice à laquelle aurait obéi le panneau de Brunelleschi. Vasari assigne à Brunelleschi la pleine conscience des raisons optiques de sa construction dont la méthode repose sur l'intersection du plan et de l'élévation⁷⁵⁹. Pourtant, il

parfaitement à la « démonstration » perspective de Brunelleschi. » Cf. P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, *op. cit.*, p. 432.

⁷⁵⁵ « Cette peinture, comme il faut au peintre présupposer un lieu unique (*perche 'l dipintore bisogna che presuponga uno luogo solo*) d'où l'on doit voir sa peinture (*donde s'ha a vedere la sua dipintura*) eu égard aussi bien à la hauteur qu'à la largeur et à la distance (*si per altezza e bassezza e da'lati come per discoto*), de telle façon que ne puissent se produire, à la considérer, les erreurs qui font que de tout lieu qui s'écarte de celui-ci ce qui apparaît à l'œil est modifié (*acciò che non si potessi pigliare errore nel guardarlo, che in ogni luogo che sesce di quello ha mutare l'apparizioni dello occhio*), il avait percé un trou dans le panneau sur lequel elle était peint (*egli aveva fatto un bucco nella tavoletta dov'era questa dipintura*), [...] Et il voulait que l'œil se plaçât à son revers (*e voleva che l'occhio si ponessi da rovescio*), là où le trou était large, et que celui qui devait y regarder (*per chi l'avesse a vedere*) d'une main le collât contre son œil (*e con l'una mano s'accostassi allo occhio*) et, de l'autre tînt, face à la peinture, un miroir plan (*e nell'altra tenessi uno specchio piano al dirimpetto*), de façon que celle-ci s'y réfléchisse (*che vi si veniva a specchiare dentro la dipintura*) [...] » Manetti, *op. cit.*, p. 58-59. Cité par H. Damisch, *op. cit.*, p. 113-114.

⁷⁵⁶ « Le miroir a une fonction bien déterminée dans le dispositif illusionniste inventé par Brunelleschi : il permet la substitution immédiate de la représentation au représenté, occultant l'un pour manifester l'autre, et révélant ainsi leur coïncidence. » P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, *op. cit.*, p. 431.

⁷⁵⁷ H. Damisch, *op. cit.*, p. 114.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁷⁵⁹ Loin de mentionner le miroir et le trou, Vasari insiste sur le fait que la perspective avait été établie conformément à la méthode de l'*intersegatione*, à partir d'un plan au sol et d'une vue en élévation (*che fu il levarla con la pianta e profilo et per via del intersegatione*), les compartiments de marbre étant traités en raccourci avec une grâce singulière (*che diminuivano con una grazia singolare*). Cf. Vasari, « Vie de Filippo Brunelleschi », *Vite*, éd. Milanese, II, p. 332. Cité par H. Damisch, *Théorie du nuage*, *op. cit.*, p. 167.

n'en reste pas moins que les deux auteurs s'accordent, comme d'ailleurs chez Filarète⁷⁶⁰, à reconnaître la nouveauté radicale de la manière de perspective introduite par Brunelleschi. En revanche, pour d'autres auteurs⁷⁶¹, celui-ci n'aurait pas disposé d'un concept aussi clair que celui d'« intersection de la pyramide visuelle » dont Alberti fait usage : ce premier n'aurait abouti à une construction exacte que « par une méthode empirique, qui fait appel à l'intuition spatiale de l'architecte et aux relevés de l'arpenteur, mais qui n'est pas pleinement articulée à l'optique géométrique. »⁷⁶²

De toute évidence, la question de Manetti n'est pas passée inaperçue des historiens d'art et de ceux de la perspective, comme cela apparaît notamment dans le texte de Damisch⁷⁶³ qui traite de l'expérience « démonstrative » de Brunelleschi [Fig. 83]⁷⁶⁴, en rappelant pour cela que Manetti use du mot *mostrare* à propos de « cette affaire de la perspective » dans un petit panneau, et le mot *dimostrare* apparaît dans la suite du texte, à propos du ciel et de la place qui lui était réservée dans le dispositif⁷⁶⁵. Damisch conclut son étude sur l'idée du fondement théorique de la perspective géométrique chez Brunelleschi. Le plus essentiel, à propos de ce dispositif imaginé par celui-ci dans le champ pictural, est le fait qu'il vise moins à *mostrare* (montrer) un tableau qu'à le *di-mostrare* (dé-montrer) à travers un procès de duplication, de répétition, de redoublement (au sens épistémologique du thème), dont le miroir est l'agent⁷⁶⁶.

Même si le panneau de démonstration n'était aucunement une « peinture » au sens courant du terme⁷⁶⁷, cette fonction du miroir rejoint, dans une certaine mesure, ce qu'Alberti dira plus tard dans le *De pictura* (liv. II, 46) : « Continue ensuite d'ajouter avec la même parcimonie jusqu'à ce que tu sentes que tu es parvenu à un effet satisfaisant. Pour le savoir, le miroir sera un très bon juge. Je ne sais pourquoi les choses peintes exemptes de défaut sont gracieuses dans le miroir. Mais il est remarquable que tout erreur de peinture est accusée dans

⁷⁶⁰ Antonio di Pietro Averlino (1400-1469), dit le Filarète est sculpteur et architecte italien. Lorsqu'il rédige le *Traité d'architecture* (1461-1464) en vingt-cinq livres, Filarète expose les principes de la construction légitime et attribue à Brunelleschi la découverte du procédé. A cet égard, voir P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, op. cit., p. 77-79.

⁷⁶¹ Cf. S. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of linear Perspective*, New York, Basic Books, 1975; M. Kemp, *The Science of Art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven and London, Yale University Press, 1990 ; M. Kubovy, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, Cambridge University Press, 1986. Nous tirons ces références de la bibliographie constituée par P. Hamou dans *La vision perspective (1435-1740)*, op. cit..

⁷⁶² P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, op. cit., p. 54.

⁷⁶³ Cf. H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, op. cit., p. 91-99.

⁷⁶⁴ Cf. La première expérience de Brunelleschi, mode d'emploi de la *tavoletta*.

⁷⁶⁵ « En réalité, l'espace est si peu « reconstruit » qu'il choisit de ne pas dessiner le ciel, il lui refuse toute architecture, mais l'exhibe simplement dans un miroir d'argent bruni ou dans la simple découpe du second tableau. » P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, op. cit., p. 55.

⁷⁶⁶ H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, op. cit., p. 99.

⁷⁶⁷ D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, op. cit., p. 52.

le miroir. Ce qui est emprunté à la nature doit donc être corrigé par le jugement du miroir. »⁷⁶⁸
 A ce stade initial, Brunelleschi apporte d'ailleurs aux peintres de sa génération la solution au problème de la représentation comme on l'a constaté dans la *Trinité* [Fig. 44] (1425-1428) de Masaccio. Néanmoins, si la structuration de l'espace perspectif qui transparait dans la vue de l'architecte n'est pas le préalable de la construction, mais comme la conséquence — car Brunelleschi élabore la construction à partir d'un modèle architectural réel, une structure présente à restituer en perspective, par plans et élévations —, cela le différencie à bon droit d'Alberti, car ce dernier préétablit, pour ainsi dire, « un espace abstrait, ouvert à toutes les compositions de l'imagination⁷⁶⁹. »

La costruzione legittima de l'espace d'un tableau selon la leçon d'Alberti

Le théoricien Alberti (1404-1472), plus tourné vers la synthèse que vers l'expérience, puise chez Brunelleschi les grands principes de la perspective, sans pour autant créditer cet *uomo senza lettere*⁷⁷⁰ (dont le terme est employé par Vasari dans sa *Vie de Brunelleschi*) de l'invention rationnelle de la perspective. C'est dans le *De pictura* (1435)⁷⁷¹ qu'il fait des recherches en matière d'optique et de perspective pour formuler les nouvelles exigences de la peinture. Conscient de la capacité intellectuelle de l'être humain (celle du peintre en l'occurrence), il y établit la codification théorique de la perspective qui repose sur les connaissances scientifiques en général, celle de la géométrie en particulier : « Je souhaiterais qu'un peintre soit instruit autant que possible dans tous les arts libéraux, mais je désire surtout qu'il possède bien la géométrie [...]. Nos éléments dont on peut tirer tout l'art

⁷⁶⁸ Alberti, Leon Battista, *De pictura* (ms latin, 1435), 1^{ère} éd. Bâle, 1540, trad. fr. Jean-Louis Schefer : *De la peinture*, op. cit., p. 195. Voyons comment Damisch traduit ce propos : si le miroir est pour le peintre un si bon guide, s'il aide à juger des qualités et des défauts d'une peinture, c'est dans la mesure où il introduit entre l'œil et l'image peinte (comme déjà le faisait la machine de Brunelleschi) la distance d'un redoublement, d'une répétition. Mais le redoublement qui est au principe de la représentation n'est pas seulement spéculaire : il prend, chez Alberti, figure et valeur de redoublement scénique : par une façon de *repetitio rerum*, le peintre commence par construire la scène où l'histoire, ensuite, viendra s'inscrire et où chaque chose trouvera sa place. » Cf. H. Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 158.

⁷⁶⁹ P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, op. cit., p. 63.

⁷⁷⁰ Miklos Boskovits, («“Quello ch'e dipintori oggi dicono propestiva”». Contributions to Fifteenth Century Italian Art Theory », *Acta Historiae Artium*, 8, 1962, p. 245, note 48) indique que, pour Cavalcanti, la géométrie de Brunelleschi était « *falsa et bugiarda* ». Sur le sens de l'expression « *senza lettere* » (qui désigne l'ignorance du latin), cf. D. Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997, p. 36-45. Cité par Arasse, *L'Annonciation italienne*, op. cit., p. 344-346, note 73.

⁷⁷¹ La première version latine, *De pictura* (1435), est dédiée à Gianfrancesco Gonzaga, prince de Mantoue, alors que la version en langue toscane, *Della pittura* (1436), est dédiée à Brunelleschi.

de la peinture achevé et parfait sont faciles à comprendre pour le géomètre. Mais je pense que pour celui qui ignore la géométrie, ni ces rudiments ni aucune autre méthode de peinture ne seront jamais suffisamment accessibles. C'est pourquoi j'estime que les peintres ne doivent absolument pas négliger la géométrie⁷⁷². » Pour mettre en relation vision et représentation picturale, Alberti souligne ainsi les propriétés géométriques de la première, connues depuis longtemps grâce à l'optique euclidienne, qui régissent désormais la seconde, à condition que le tableau soit défini comme une « section » de la pyramide visuelle (une « fenêtre » ouverte sur le monde dépeint), et la peinture comme un art noble, une véritable science ou géométrie appliquée⁷⁷³. Dans la peinture dotée d'un statut rationnel, la composition géométrique de l'espace est le préalable nécessaire à l'*historia* qui se repose sur des personnages. Telle est la règle à suivre dans la construction de l'espace visuel que composent ensemble un sol en damier et des parois verticales.

La spéculation anthropologique de l'univers : l'homme dans le milieu spatial

Si la méthode de construction perspective, présentée par Brunelleschi, vise à exhiber l'œil du peintre sur le plan même du tableau, si pour Alberti, la perspective est une construction de géométrie dans l'espace, également répartie autour d'un point central, l'organisation subjective par l'assignation d'un point de vue semble évoquer, outre la création de l'illusion picturale, « la place nouvelle et centrale de l'homme dans l'univers, place revendiquée par la doctrine humaniste et pleinement conquise avec la naissance de la science moderne »⁷⁷⁴. En d'autres termes, bien plus qu'une façon d'apprendre à voir, de gouverner le regard des peintres sur les choses, la perspective conçue de ces deux artistes-opticiens reflète une nouvelle perception de l'univers qui trouve son origine dans l'entendement humain, au refus de toute doctrine concernant la nature de l'âme. En effet, Alberti renouvelle le terme platonicien de l'éloge de l'œil en lui attribuant un rôle privilégié parmi les organes corporels : « rien de plus puissant, de plus rapide, de plus noble, le premier de nos organes, le principal, leur roi et comme leur dieu⁷⁷⁵ », écrit-il dans le *Dialogue des anneaux*, et le *De re aedificatoria* énoncera encore : « l'œil est par nature l'organe le plus spécialement amoureux

⁷⁷² Alberti, *De la peinture, De pictura, op. cit.*, p. 211.

⁷⁷³ P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740), op. cit.*, p. 62.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁷⁵ Michel, Paul-Henri, *Un idéal humain au XV^e siècle. La pensée de L.B. Alberti (1404-1472)*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 181. Cité par A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art, op. cit.*, p. 109-110.

du beau⁷⁷⁶ ». C'est que les pouvoirs de la vue sont les pouvoirs supérieurs de l'esprit : d'ailleurs les anciens figuraient Dieu comme un œil regardant l'univers et observant tous les objets. Ainsi, Léonard et les peintres du Quattrocento italien affirment la dignité nouvelle de l'œil, qui repose sur le savoir issu de l'observation et non sur les vérités apprises des traditions lointaines. Notons aussi que les premiers astronomes sont héritiers des peintres perspectivistes⁷⁷⁷. Lorsque l'on suit les idées d'Alberti, l'invention du système perspectif, basé sur un processus mental, déclenche des puissances de l'œil humain dont le rôle, élargi à l'infini, appréhende enfin tout l'univers. De là ressort à nouveau le point de vue humaniste : d'accord avec l'intention du Créateur, l'homme de la Renaissance mesure l'espace — soit en tant qu'observateur, soit en tant que « Créateur », — et fait une tentative de systématiser le savoir, la morale et les techniques. Pour cette partie consacrée à la « conquête de l'espace », on peut donc commencer par retenir l'idée que l'artiste est l'« Inventeur » d'un monde qui reconstitue conjointement les lois physiques et mentales de sa vision.

C'est alors qu'apparaît la première consécration écrite de qualités pédagogiques, — dont les effets ne sont guère rhétoriques au sens « humaniste » — le *De pictura* d'Alberti, même si la perspective n'y occupe qu'un chapitre. Après les études approfondies de Paolo Uccello et d'Alberti, la perspective est le sujet unique de l'ouvrage manuscrit de Piero della Francesca (1415/20-1492) qui s'adresse à des non-mathématiciens. Voici le *De prospectiva pingendi* (*De la perspective en peinture*)⁷⁷⁸, rédigé en italien (mais sous un titre latin) entre 1470 et 1485, où ce dernier maintient en principe l'utilisation d'un langage purement géométrique en rompant, comme le souligne H. Damisch⁷⁷⁹, les liens de la perspective avec la rhétorique humaniste. Dans le *De prospectiva pingendi* qu'il fait parvenir aux peintres, Piero leur recommande de représenter correctement les corps et l'espace dans les réflexions mathématiques. Par ailleurs, comme chez Alberti⁷⁸⁰, l'ouvrage de Piero est séparé en trois

⁷⁷⁶ *De re aedificatoria*, IX, 8.

⁷⁷⁷ « Galilée, père de la science moderne, qui en 1589 présente sa candidature à l'Academia del Disegno de Florence pour un poste de professeur de géométrie euclidienne et de perspective, croit à l'existence des satellites de Jupiter qu'il voit dans sa lunette. Sa certitude optique est à l'origine d'une cosmologie nouvelle. » Voir Havelange, Carl, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998, p. 296. Cité dans *Cosmos. Du Romantisme à l'Avant-garde, op.cit.*, p. 286.

⁷⁷⁸ Cf. Piero della Francesca, *De la perspective en peinture* (ms Parmensis 1576), trad. fr. Jean-Pierre Le Goff, Paris, Medias Res, 1998. Ce traité sur la perspective des peintres reste à l'état de manuscrit jusqu'en 1899, avec la première édition complète de C. Winterberg.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, préface d'H. Damisch. p. 17.

⁷⁸⁰ Il est difficile de dire si Piero, dans sa période florentine (c'est en 1439 où apparaît pour la première fois le nom de Piero, le 7 septembre, à propos du paiement à Domenico Veneziano des fresques de Sant'Egidio à Florence), a eu l'occasion de connaître le texte d'Alberti, mais on peut le penser, si on considère ses intérêts spéculatifs et théoriques et si l'on se réfère à son activité tardive d'auteur de traités. Dans tous les cas, les idées d'Alberti devaient circuler et être largement partagées dans les milieux artistiques florentins en ces années. A cet égard, voir A. Paolucci, *Piero della Francesca*, trad. fr., Denis-Armand Canal, Paris, Herscher, 1992.

livres : le premier traite de la réduction des figures de la géométrie plane ; le second, de celle des volumes prismatiques ; dans le troisième enfin sont étudiés les volumes irréguliers tels que les chapiteaux, les coupoles et les têtes humaines. Au fil des pages, et en particulier d'un livre à l'autre, il y a, comme le souligne Jean-Pierre Le Goff, un changement du ton, de l'impersonnel jusqu'à l'impératif en passant la première ou la deuxième personne, « comme si Piero della Francesca voulait d'autant plus guider la main du praticien qu'il s'agit d'aborder des sujets de moins en moins géométrisables »⁷⁸¹. Tant que le peintre fonde l'image de l'homme sur les mesures, la perspective devient pour lui le principe de la présence humaine dans l'espace habité. Sur ce point encore, il n'en reste pas moins qu'Alberti et Piero tendent à manifester des procédures d'engendrement de l'espace figuratif pour que les artistes disposent les figures du récit (de l'*istoria*) dans l'espace construit géométriquement : « les figures lui sont subordonnées ; la figure n'induit rien ; c'est l'espace qui est en puissance de la figure, parce qu'il est le sujet auquel les lignes et les figures donnent détermination ; tout le raisonnement d'Alberti et de Piero y insiste. »⁷⁸². L'espace plan et libre se fonde, au premier chef, sur le fonctionnement perspectif de la géométrie dont les termes et les formes revêtent un sens proprement artistique à la comparaison objective entre les figures et l'espace lui-même.

Or loin d'avoir le rôle de reproduire fidèlement l'espace visible, la perspective n'est pas un simple outil servant à créer un effet tridimensionnel sur une surface plane. Elle est, selon Panofsky, une « forme symbolique » chargée d'une signification qui est susceptible de suppléer ou d'accompagner l'iconographie. Au lieu de transposer « plastiquement » une connaissance abstraite du monde comme les artistes médiévaux le faisaient le plus souvent, les artistes modernes — capables de percevoir, mesurer et représenter l'espace en termes cohérents — commencent à redistribuer les êtres et les choses sur un espace unifié en fonction des nouveaux rapports entre l'homme et l'univers naturel (ou surnaturel). Avec la perspective, le monde devient commensurable à l'homme, c'est pourquoi une nouvelle mise en ordre spatiale se présente comme une domination de l'homme sur le cosmos, c'est-à-dire une conquête implicite, voire explicite de la pensée rationnelle de l'homme et celle de la vision humaniste du cosmos. Tels sont les problèmes du rapport entre l'esprit humaniste et l'espace figuratif que nous instaurons à l'aide de quelques exemples significatifs des XV^e et XV^e siècles.

⁷⁸¹ Piero della Francesca, *De la perspective en peinture*, op. cit., introduction de Jean-Pierre Le Goff, p. 19-37

⁷⁸² J.-L. Schefer, *Paolo Uccello, le Déluge*, Paris, P.O.L éditeur, 1999, p. 197.

1. L'homme, « Créateur » de la géométrie : mesurer l'espace à son entendement

L'homme, étalon du monde extérieur

« L'homme est la mesure de toute chose : de celles qui sont, du fait qu'elles sont ; ce celles qui ne sont pas, du fait qu'elles ne sont pas. » De cette célèbre formule sophistique de Protagoras (490-420 av.)⁷⁸³, ce qui est à tirer au clair, c'est que l'homme se prend, d'une part, pour critère absolu de la vérité, et qu'il détermine, d'autre part, l'unité de mesure en tant que centre du monde. De ce point de vue pleinement anthropocentrique, l'homme idéal de Vitruve a révélé à travers le monde visible l'harmonie et la perfection du corps humain, comme on l'a vu dans le dessin de Léonard [Fig. 68] : un homme harmonieusement bâti, bras et mains écartés, s'insère exactement dans les deux figures géométriques les plus parfaites : le cercle et le carré. Cet idéal anthropométrique de Vitruve se retrouve notamment dans le *De Divina Proportione* de Luca Pacioli (1445-1517), traité de géométrie, publié à Venise en 1509, auquel Léonard collabore pour les illustrations, en référence à Vitruve. La divine proportion, modèle de perfection plastique, se retrouve dans de nombreux corps naturels.

Revenant essentiellement à l'art des proportions, Pacioli⁷⁸⁴ affirme que les proportions de tout édifice sont à la ressemblance d'un corps humain bien fait et aux membres bien proportionnés : « D'abord nous parlerons des proportions de l'homme, car c'est du corps humain que dérivent toutes les mesures et leurs dénominations, et c'est en lui que l'on peut trouver tous les rapports et les proportions par lesquels Dieu révèle les plus profonds secrets de la nature [...] Après avoir étudié l'exacte disposition du corps humain, les Anciens y ont adapté les proportions de tous leurs ouvrages, et particulièrement celles des temples. Car c'est dans le corps humain qu'ils ont trouvé les deux figures principales sans lesquelles il est impossible d'achever quoi que ce soit : le cercle parfait et le carré. »⁷⁸⁵ Dans

⁷⁸³ La sentence de Protagoras qu'Alberti écrit au début de son *De pictura*, est reprise par Filarète avec enthousiasme. A ce propos, voir P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁸⁴ L'importance de Pacioli n'est ni qu'il formule une nouvelle théorie de l'architecture, ni que ses écrits ont une influence considérable. Elle est liée plutôt au fait que ses écrits nous permettent d'avoir un précieux aperçu de la culture artistique de la fin du XV^e siècle comme son contact avec les artistes et les écrivains d'Alberti et Piero à Léonard le suggère. Voir Onians, John, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton, Cambridge University Press, 1988, chap. XVI, « Luca Pacioli », p. 216-224.

⁷⁸⁵ *Divina proportione*, Ed. C. Winterberg, in « Quellenschriften » d'Eitelberger-Ilg, Vienne, 1889, p. 129-131. Cité par R. Wittkower, *Les principes de l'architecture à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 25. Voir aussi Pacioli, Luca, *Divine proportion*, rep. en fac-similé de l'éd. originale de Venise, 1509, seconde éd. fr., Librairie du Compagnonnage, 1988, p. 145. Ce traité est dédié à Ludovic Sforza, Duc de Milan, illustré par Léonard de Vinci. Dans le premier chapitre de *l'Architecture*, « De la mesure et des proportions du corps humain de la tête et

ce passage, on remarque que l'auteur envisage dans la perspective métaphysique le parallèle entre corps vivant et corps géométrique considérant ce premier comme un pur univers, la structure universelle. Ce canon idéal est finalement applicable aux ordres monumentaux, ce qui fera l'objet d'une recherche infinie à travers toute l'époque.

Compilant tous les traités de la théorie d'une proportion idéale, d'Euclide à Fibonacci, Pacioli considère dans ce traité à la fois pratique et mystique que chaque forme atteint sa plénitude si elle est l'expression d'un principe mathématique. Il remplace le corps humain — nommé « petit Univers » — au sein du macrocosme, si bien que l'homme apparaît comme la mesure et le symbole de l'ordre universel⁷⁸⁶. Observons le tableau de Capodimonte attribué à Jacopo de'Barbari (v. 1445-v. 1515), qui représente le *Portrait de Fra Luca Pacioli avec Guidobaldo da Montefeltro* [Fig. 84] (1495). Ce moine géomètre se tient à une table couverte des instruments de son savoir — compas, équerre et modèle de dodécaèdre — qu'il exhibe avec assurance, afin de démontrer au duc Montefeltro que l'on atteint la perfection grâce à la géométrie d'Euclide. Ici, ce qui attire particulièrement notre attention, c'est le polyèdre de cristal suspendu du plafond, juste devant les deux figures.

Ce tableau montre en effet le moment où Pacioli illustre un théorème d'Euclide⁷⁸⁷, tout en examinant un rhombicuboctaèdre (polyèdre archimédien composé de 26 faces : 18 carrés et 8 triangles équilatéraux)⁷⁸⁸ à moitié rempli d'eau, dans lequel on aperçoit à la loupe le reflet d'une fenêtre (absente du tableau). Cet objet diaphane⁷⁸⁹, aussi sensible à la « lumière du monde » qui éclaire les deux figures, fait allusion à l'accord de la spéculation mathématique d'origine divine. Dans cet espace métaphysique, Pacioli apparaît Néoplatonicien, à savoir l'homme qui est « presque Dieu sur la terre » suivant Marsile Ficin : à un monde où l'homme faisait l'objet de la « mesure de toute chose » succède, semble-t-il, un monde dont il mesure en tant que l'« Auteur » l'ordre d'un point de vue souverain. Du reste,

des autres membres, modèle de l'architecture", la référence à Vitruve est nette au-delà de la pure mathématique.

⁷⁸⁶ Comar, Philippe, *Les images du corps*, Paris, Découvertes Gallimard, 1993, p. 29-30.

⁷⁸⁷ Dans son traité, *Les éléments*, Euclide prouve qu'il y a cinq polyèdres réguliers, dont les faces sont toutes égales entre elles et dont les côtés sont d'égale longueur : le tétraèdre, le cube, l'octaèdre, l'icosaèdre et le dodécaèdre. On se rappelle que ces solides sont appelés aussi « corps platoniciens » : « Cinq corps, dans la nature, sont produits, corps naturels appelés simples, parce que, à la formation de tout corps composé ils concourent tous, réunis en un certain ordre. Ils furent créés nets et purs. On les nomme les quatre éléments et le ciel ; ce sont eux dont Platon veut que la représentation donne l'être à des fruits infinis. Mais parce que la nature a horreur du vide. Aristote dans [son traité] *du ciel et du monde* a voulu les placer, sans les représenter. Cependant le profond esprit géométrique de Platon et d'Euclide se plut à en présenter cinq autres qui s'inscrivent dans la sphère, corps réguliers et d'aspect agréable, égaux de côtés et de bases comme on peut les voir, et jamais on n'en peut former un sixième. Les corps parlent au lecteur.» Luca Pacioli, *La Divine Proportion*, trad. A. Flocon.) Cité dans *Figures du ciel*, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁸⁸ Cf. Nick Mackinnon, "The portrait of Fra Lucas Pacioli", *The Mathematical Gazette*, n°77, 1993, p. 130-219.

⁷⁸⁹ Ce polyèdre évoque, par exemple, un dodécaèdre étoilé [Fig. 85] (v.1430) qui apparaît dans une mosaïque du sol de la basilique Sant-Marc de Venise. Attribué à Paolo Uccello, cette figure géométrique est traitée d'une manière régulière en arêtes et en facettes.

les rapports de l'imagination artistique avec l'espace cosmique restent ancrés dans le va-et-vient incessant entre le reflet et la source.

D'une manière analogue, l'on peut rapprocher la pensée créative de la géométrie selon Pacioli du tableau *Savant avec compas et sphère (Atlas ?)* [Fig. 86] (1520-1522) peint par le Ferrarais Dosso Dossi⁷⁹⁰. Partie d'une série de "savants" qui représentent les sept arts libéraux⁷⁹¹, ce tableau personnifie vraisemblablement l'astronomie, laquelle est associée, de même que la géométrie, à l'esprit rationnel de l'homme, dont elle valorise les calculs et les mesures. Sous la voûte céleste plongée dans l'obscurité de la nuit, la figure humaine, situé au centre de la vision cosmologique, concentre ainsi son attention sur la mesure des astres avec son compas qui suggère l'activité savante⁷⁹². On a l'impression qu'elle embrasse l'univers entier, dont le geste paraît perfectionner son savoir et mettre le monde en valeur. A sa droite, un certain astrolabe – en grec, « preneur d'étoiles » – laisse voir la perfection du cosmos au spectateur. Tantôt cet astronome légendaire est un repère nécessaire (*homo mundus*) qui fait partie pleinement du cercle céleste pour expliciter les valeurs supérieures, tantôt il est « dieu-inventeur » qui oriente le cosmos pour représenter la géométrie des mouvements apparents des astres.

⁷⁹⁰ Dosso Dossi, pseud. De Giovanni Luteri (? , v. 1489 – 1542) travaille presque exclusivement au service d'Alphonse d'Este à Ferrare, à part des travaux de jeunesse pour Mantoue entre 1512 et 1516 et les fresques de la villa Impériale à Pesaro (v. 1530) et du château du Buonconsiglio à Trente (v. 1531-1532). Son séjour à Venise documenté à partir de 1516, commence sûrement à la fin de la décennie précédente. Dès les premières réalisations, on remarque, en effet, qu'il s'inspire du chromatisme de Giorgione et du jeune Titien, l'interprétant selon un goût excentrique, audacieux et personnel. Cf. *Dosso Dossi : court painter in Renaissance Ferrara*, Peter Humfrey and Mauro Lucco ; with contributions by Andrea Rothe, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998.

⁷⁹¹ Rappelons que les arts libéraux comprennent le trivium (la grammaire, la dialectique, la rhétorique) et le quadrivium (la musique, l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie).

⁷⁹² Depuis l'Antiquité, conçu pour mesurer l'angle que font deux directions quelconques, le compas (aussi appelé dioptré) servait à mesurer la distance angulaire entre deux astres. En procédant de proche en proche, un relevé du ciel par triangulation permettait alors d'établir les cartes célestes. Voir *Figures du ciel*, op. cit., p. 82.

La marqueterie et la perspective en osmose : l'introduction des formes géométriques dans le champ pictural du XV^e siècle

Depuis Platon jusqu'à Kepler⁷⁹³, les polyèdres jouent un rôle important tout au long de l'évolution des images du monde. Le fait que le nombre des polyèdres réguliers soit limité explique qu'une signification particulière, sacrée ou magique, leur a toujours été attribuée, depuis l'époque de Pythagore ou de Platon⁷⁹⁴. Dans le système géométrique de l'espace isotrope et homogène, on croyait reconnaître avant tout une manifestation merveilleuse du divin, considérée comme un reflet éternel de l'harmonie universelle.

Dans le champ figuratif du Quattrocento, il est indéniable que la géométrie fonctionne comme le point de départ de l'élaboration de l'espace perspectif. Or elle ne figure pas comme seul moyen de conception et d'exécution, elle est aussi au centre de la représentation et en constitue même le sujet. En témoigne notamment la marqueterie (*intarsia*)⁷⁹⁵ italienne dont le travail comporte à la fois un répertoire de vues urbaines et de corps réguliers. Sa technique est, en effet, mentionnée par Vasari dans la vie de Benedetto da Maiano (Maiano, Florence 1442 – Florence 1497), architecte et sculpteur florentin qui excelle dans « cet art de combiner des bois teints de diverses couleurs pour en faire surgir des perspectives, des rinceaux et d'autres objets de fantaisie, qui avait été introduit au temps de Filippo Brunelleschi et de Paolo Uccello. »⁷⁹⁶ La carrière d'*intarsiatori* de Benedetto et de son frère aîné Giuliano (1432-1490) est donc redevable à l'enseignement de Brunelleschi et, peut-être, d'Uccello, qui correspond, vingt ou trente ans plus tôt, à la première phase de la marqueterie à Florence.

Si les panneaux de Brunelleschi ont disparu aujourd'hui, un certain nombre de perspectives urbaines de la peinture du Quattrocento — dont les plus célèbres, celles d'Urbin, Baltimore et Berlin [Fig. 111, 112, 113] (v. 1480), sont toutefois postérieurs à ceux de Brunelleschi — permet d'en restituer l'organisation clairement intelligible : « l'armature

⁷⁹³ Johannes Kepler (1571-1630) est un astronome (et un astrologue) allemand. Dans son premier ouvrage, *Le Mysterium Cosmographicum* (1596) consacré à la structure de l'univers, il défend l'hypothèse de l'héliocentrisme de N. Copernic et développe une théorie des polyèdres réguliers qui permettent de construire un modèle de l'univers. A ce propos, voir J. Kepler, *Le secret du monde*, trad. fr. Alain Segonds, Paris, Gallimard, 1993 ; A. Koyré, *La révolution astronomique : Copernic, Kepler, Borelli*, *op. cit.*

⁷⁹⁴ F. Bertola, *Imago mundi*, *op. cit.*, p. 150.

⁷⁹⁵ Sur l'influence réciproque entre la marqueterie et le champ figuratif, cf. « Marqueterie et perspective au XVI^e siècle » dans A. Chastel, *Fables, Formes, Figures I*, *op. cit.*, p. 317-332. Voir aussi l'ouvrage du même auteur, *Renaissance italienne 1460-1500. I. Renaissance méridionale*, Paris, Gallimard, 1967, (coll. « L'Univers des Formes »), chap. : « Marqueterie, géométrie et perspective » et Damisch, Hubert, *Théorie du nuage*, *op. cit.*, p. 159-166.

⁷⁹⁶ Cf. Vasari, « Vie de Benedetto da Majano », *Le Vite de' più eccellenti pittori sultori ed architettori*, éd. Milanesi, 1878, t. III, p. 333. Cité par A. Chastel, *Fables, Formes, Figures I*, *op. cit.*, p. 319.

simple des orthogonales et des lignes de fuite convergentes déterminait par le jeu des « intersections » un réseau géométrique ; ce réseau se résolvait en un jeu de figures élémentaires facile à découper, les carrés du dallage placés normalement à la surface devenant dans l'effet perspectif des trapèzes, les carrés tournés sur l'angle des losanges, etc. ; ce que l'on recueillait au terme de la décomposition de l'espace se construisait sur le tableau comme un « puzzle », c'est-à-dire comme une marqueterie. »⁷⁹⁷ Telle serait donc la principale portée de la mise en perspective qui est de ramener à des figures géométriques faciles à dessiner les formes distribuées dans l'espace : et inversement, un ajustement précis des formes géométriques prête à un amusant effet d'illusion de fuite spatiale qui est l'origine même du trompe-l'œil. Si ces dallages et ces décors géométriques sont récurrents dans la représentation moderne, c'est parce que ils garantissent la clarté et la rigueur de celle-ci, à force d'être articulés en fonction de la profondeur et de l'unification cohérente de l'espace. En conséquence, on trouve l'origine de « l'espace cristallin, centré et carrelé du Quattrocento » dans un espace d'*intarsia*. Logiquement, la perspective albertienne dont l'« invention », ou plutôt la réélaboration à l'époque de l'Humanisme converge vers une pensée mathématique, était d'abord accordée, dans son principe, à la solution technique de l'*intarsia*⁷⁹⁸. Cela est d'autant plus probable que le terme de *prospettiva* est longtemps appliqué au travail des *intarsiatori* qui visent, quant à eux, à expliciter l'effet de profondeur et de relief.

Dans ce va-et-vient d'expériences technique et théorique, il convient de citer Uccello, artiste-géomètre, dont la recherche picturale se situe sur les combinaisons complexes des abstractions géométriques et de la vue concrète de la nature. Ses peintures (que nous allons observer désormais) rappellent les exercices de l'*intarsia*, en ce qu'elles présentent les modes de découpage et d'emboîtement, respectivement dans le dispositif des plans et dans l'agencement des formes géométriques. Là où l'espace reste représenté comme un objet, et non pas comme une étendue sans entrave que l'esprit albertien s'approprie au nom de la *costruzione legittima*. Tel est son moment d'origine où « la perspective, à l'instar de la géométrie, aura moins eu à connaître de l'espace, considéré comme le réceptacle des corps (et, *a fortiori*, de l'espace homogène, continu et infini dont Descartes devait élaborer le concept sous le titre de la substance étendue), que des objets eux-mêmes. »⁷⁹⁹ Alors que la spéculation spatiale d'Uccello dans une direction scientifique contribue, dans une certaine mesure, à la théorie complète de la perspective dans sa postérité, il apparaît pour ses

⁷⁹⁷ A. Chastel, *Fables, Formes, Figures I*, op. cit., p. 321.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 298.

⁷⁹⁹ H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, op. cit., p. 96-97.

contemporains « comme un ouvrier lent et même retardataire, plutôt que comme un esprit lucide et l'inventeur de l'art nouveau⁸⁰⁰. »

En outre, son acharnement sur la perspective poussé au paroxysme provoque la réaction dédaigneuse de la part de Donatello qui « entend subordonner la curiosité à l'expression, l'abstraction à la « physionomie », le jeu de l'espace à l'intensité affective, la science à la nature, le calcul au grand art. »⁸⁰¹ Et c'est bien pourquoi Vasari ne manquera pas, à l'âge classique, d'en faire un personnage ridicule en ce que ce « grand abstracteur » insiste sur l'irréalisme des couleurs et sur « la possession excessive de l'espace perspectif »⁸⁰². C'est ce qui renforce l'idée de la préoccupation du peintre dans le procédé technique et matériel des faiseurs de *tarsie*, cet art dit Vasari « avec une nuance évidente de mépris, — au moins de condescendance — d'assembler des bois de couleur »⁸⁰³. Au regard de l'histoire, l'artiste mérite cependant d'être placé à l'intermédiaire « entre le monde élevé des artistes mathématiciens et celui des artisans »⁸⁰⁴ en unissant symboliquement la géométrie et l'art pictural.

Le mazzocchio comme une résonance de la spatialité géométrique

Lorsque Paolo Uccello pénètre les choses dans leur essence, il ne tire pas, comme le rappelle J. L. Schefer, leur origine de l'effet de réalité mais bien d'une histoire des calculs d'évaluation de qualité des formes⁸⁰⁵. Si les œuvres « cubistes » d'Uccello ajustent intensément objets, figures et architectures dans leurs rapports réciproques, ce n'est donc guère la curiosité naturaliste — qui est, comme le rappelle A. Chastel⁸⁰⁶, la préfiguration des « genres », spécifiés plus tard en peinture sous les noms de nature morte et de paysage —, mais c'est plutôt le besoin d'introduire dans le monde concret des formes un ordre absolu, et de « réaliser » des abstractions géométriques, dont l'évidence s'impose surtout aux

⁸⁰⁰ « Le fait qu'en 1438, Domenico Veneziano ne mentionne dans sa lettre à Piero de Medici que deux peintres significatifs à Florence : l'Angelico et Lippi, en omettant Uccello, est déjà concluant ». J. Pope-Hennessy, *The complete Work of Paolo Uccello*, Londres, 1950, p. 5. Cité par A. Chastel, *Fables, Formes, Figures I, op. cit.*, p. 322.

⁸⁰¹ A. Chastel, *Fables, Formes, Figures I, op. cit.*, p. 324.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 322.

⁸⁰³ « *Le tarsie, che è un arte di commettere legni di colori* ». Vasari, « Vita di Filippo Brunelleschi », *éd. cit.*, t. I, p. 332-333. Cité par H. Damisch, *L'Origine de la perspective, op. cit.*, p. 77.

⁸⁰⁴ A. Chastel, *Fables, Formes, Figures I, op. cit.*, p. 322.

⁸⁰⁵ J.-L. Schefer, *Paolo Uccello, le Déluge, op. cit.*, p. 204.

⁸⁰⁶ A. Chastel, *Fables, Formes, Figures I, op. cit.*, p. 328.

dessinateurs familiarisés avec la technique de la marqueterie, « le paysage est d'abord une articulation de formes nettes, la nature morte une mise en place de corps harmonieux ; dans les exercices de récréation géométrique, que stimule Brunelleschi, et dont, les premiers, tirent parti des marqueteurs, la vue urbaine présente une sorte de réceptacle vide, gouverné par les proportions, le placard (et le panneau d'encadrement) un jeu d'objets parfaits ; la première expose l'harmonie de l'espace perspectif, le second le domaine des corps purs. Les suggestions symboliques sont toutes prêtes ; et ce point de départ laissera, si l'on peut dire, une sorte d'hérédité à la marqueterie italienne. »⁸⁰⁷

S'il en est ainsi, c'est certainement dans la figure du *mazzocchio* [Fig. 87] (v. 1440-1450) que transparaît particulièrement un symbole de pureté, une idée de perfection, une sorte de corps platonicien propre à la Renaissance italienne⁸⁰⁸. Cet objet singulier combine, à Florence au XV^e siècle, un usage vestimentaire en tant que couvre-chef et une dimension artistique exceptionnelle comme construction géométrique savante d'un tore mis en perspective. En réalité, la mise en perspective du *mazzocchio* à pointes et à facettes régulières est considérée comme un exercice difficile aussi bien pour les peintres que pour les marqueteurs. Du fait que la marqueterie prospère pendant cinquante années qui vont de 1470 à 1520, la technique nouvelle de cette première et la mise au point de la perspective moderne sont, en effet, proprement contemporaines. Voici une partie de la marqueterie [Fig. 88] (1480-1482) exercée par l'architecte Baccio Pontelli (Florence v. 1450-Urbino 1492) pour le *studiolo* du palais ducal de Federico à Urbino. On découvre dans un jeu surprenant de trompe-l'œil les objets de qualité géométrique tels qu'un *mazzocchio*, symbole de la stéréométrie effectivement, des sphères armillaires accrochées sur le faux plafond et quelques livres posés sur les faux placards ; il semble que l'ensemble de ces corps réguliers et des décors architectoniques d'encadrement ont pour fonction d'agrandir et approfondir l'espace réel.

Or bien avant que la marqueterie devienne le grand terrain d'application des curiosités mathématiques, il est significatif de souligner qu'Uccello introduit déjà dans ses panneaux historiés — non pas dans les décors « abstraits » — le *mazzocchio* qui est « une figure emblématique et d'un état résolutif d'un ensemble de questions théoriques développées dans les traités de perspective. »⁸⁰⁹ Projeté sur le plan de la surface et décomposé en nombreux traits, ce motif purement « descriptif » prête à une restitution du volume tel qu'il

⁸⁰⁷ *Ibid.*

⁸⁰⁸ Cf. *Le Mazzocchio*, v. 1440-1450. Dessin. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins. Il est certain que les études de Paolo Uccello sur le *mazzocchio* sont inspirées par Piero della Francesca qui en parle dans son traité *De Prospectiva pingendi*. Voir P. Comar, *La perspective en jeu. Les dessous de l'image*, Paris, Découvertes Gallimard, 2005 (1^{ère} éd., 1992), p. 37.

apparaît à l'œil. En renforçant l'effet de perspective, on peut rehausser l'impression créée jusqu'à donner celle d'un ressort géométrique en avant. On recensera des exemples d'une pareille illusion. Citons d'abord la *Bataille de San Romano* [Fig. 89, 90, 91] (v. 1435-1436), peint en trois panneaux par Uccello, qui sont dispersés aujourd'hui dans les musées de Londres, Florence et Paris⁸¹⁰. C'est dans le panneau des Offices et dans celui du Louvre qu'il use des *mazzocchi* en tous genres : en damiers noir et blanc, multicolores et en hélice. Alors que les deux autres panneaux décrivent le déploiement de l'armée des Florentins sous le commandement suprême de Niccolò da Tolentino, le tableau qui se trouvait à l'origine au milieu et actuellement aux Offices à Florence montre le combat proprement dit. Bien que composé en trois parties, un champ de bataille est donc unique : sur les côtés, une inclinaison progressive des lances de la verticale vers l'horizontale est conduite vers le centre où se déchaîne la bataille.

Dans le panneau central [Fig. 90], le premier plan est naturellement construit selon la perspective centrale, et les deux lances qui gisent sur le sol concordent avec les droites raccourcies de la construction perspective. La composition triangulaire plane des deux chevaux couchés sur le sol et du cheval blanc qui se cabre au centre contrarie toutefois cet effet de profondeur. Si on regarde les *Batailles* de Londres et de Florence [Fig. 89, 90], on constate que le quadrillage convergent de la construction albertienne est indiqué par les fragments de lances qui situent comme sur un damier tel ou tel détail : gisants vus en raccourci, chevaux, hommes à pied⁸¹¹. Pour Uccello, le damier est en quelque sorte l'instrument d'expression d'une volonté délibérée de construction en perspective. Tandis que ce lourd bataillon armé fait naître chez le spectateur une sensation de chaos et de désordre, la « perspective fuyante » pour le premier plan entraîne des effets à la fois géométriques et visionnaires. En revanche, le fond est vu à vol d'oiseau et le plan se redresse à l'arrière-plan, pour former un paysage selon la « perspective compartimentée, médiévale. »⁸¹² Le paysage — où résonnent encore les paysages tendus comme une toile de fond dans les *Effets du bon gouvernement* [Fig. 28] d'Ambrogio Lorenzetti au Palais communal de Sienne — présente une parcellisation fortement géométrisante.

⁸⁰⁹ En ce qui concerne une analyse décortiquée du *mazzocchio* chez Uccello, voir J. L. Schefer, *Paolo Uccello, le Déluge*, op. cit., p. 171-214.

⁸¹⁰ *La Bataille de San Romano, Niccolò da Tolentino à la tête des Florentins* (Londres, National Gallery) ; *La Bataille de San Romano, Bernardino della Ciarda désarçonné* (Florence, Offices) ; *La contre-attaque décisive de Micheletto Attendolo da Cotignola* (Paris, musée du Louvre). Les trois *Batailles* que Cosme avait très probablement commandées pour sa maison en hommage à Niccolò da Tolentino marquent un nouveau moment dans l'expérimentation de Paolo Uccello. Voir Borsi, Francesco et Stefano, *Paolo Uccello*, trad. fr. Adriano Gubellini et Michel Luxembourg, Paris, Hazan, 1992, p. 206.

⁸¹¹ Borsi, Francesco et Stefano, *Paolo Uccello*, op. cit., p. 212.

⁸¹² P. Francastel, *Peinture et Société*, op. cit., p. 24.

Dans les scènes de batailles apparemment très saturées [Fig. 90, 91], loin de fonctionner comme simples motifs décoratifs ou même métaphysiques⁸¹³, les *mazzocchi* sont là, certes pour indiquer la profondeur et l'orientation spatiales : dans le panneau de Florence par excellence, une ligne de quatre *mazzocchi* en tant que point de repère sépare l'espace du premier plan, terrain de bataille, d'un autre espace paysager. Leur présence garantit en quelque sorte la clarté de l'espace : bien que dénués eux-mêmes d'extension spatiale, les *mazzocchi* contribuent à orienter un « ordre d'engendrement de l'espace à trois dimensions »⁸¹⁴. Telle est l'interrogation de J. L. Schefer qui se poursuit encore plus fermement dans la scène chaotique d'Uccello.

L'image universelle en géométrie dans une histoire moralisée : Le Déluge de Paolo Uccello

Il convient donc d'arrêter encore notre attention sur le *Déluge* [Fig. 92] (1447-1448)⁸¹⁵ dans lequel Uccello introduit les *mazzocchi* en damier, ainsi qu'une quantité d'objets « constructeurs », artefacts à structure géométrique, tonneaux, planches, édicule en bois et, au premier plan, une échelle⁸¹⁶ : posés sur le sol, ces objets servent, d'après Louis Marin, de repères pour l'œil théorique du spectateur qui recourt à l'espace interne de la perspective entre deux arches pyramidales. Tout au premier plan, les *mazzocchi* — celui qui est accroché comme une bouée au cou du personnage à gauche et celui sur la tête de la femme au centre de la composition — sont particulièrement mis en relief, sans perdre pour autant leur cohérence interne. Cette présence semble assurer, comme le souligne J. L. Schefer, la mise en

⁸¹³ Dans le panneau de Londres [Fig. 89], bien que la forme polygonale du chapeau de Niccolo da Tolentino apparaisse moins géométrique que dans le cas des *mazzocchi* des deux autres panneaux, elle nous laisse la possibilité de prolonger de façon régulière sa partie invisible, comme le remarquer M. Baxandall. Ce chapeau « énigmatique » attire donc l'attention d'abord « par sa taille et sa splendeur exagérée : et puis, en deuxième lieu, « par le paradoxe que représente ce modèle de chapeau, parfaitement tridimensionnel et se comportant pourtant comme s'il était bidimensionnel, se répandant mollement sur la surface plane sans respect pour la forme de l'objet ; enfin, en troisième lieu, par la malaise que suscite le polygone du haut du chapeau. C'est un polygone, à coup sûr, mais à quatre, sept ou six côtés ? [...] Mais penser le fond du chapeau comme polygonal requiert non seulement certaines habitudes deductives – telles que l'hypothèse que la partie qu'on ne voit pas est un prolongement régulier de la partie visible –, mais aussi un minimum d'énergie et d'intérêt [...] » A cet égard, voir M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, op. cit., p. 138 et 140.

⁸¹⁴ J. L. Schefer, Jean Louis, *Paolo Uccello, le Déluge*, op. cit., p. 204.

⁸¹⁵ Paolo Uccello consacre une grande lunette — un demi-cercle sur le mur, au *Déluge* dans le Cloître Vert de Santa Maria Novella à Florence.

⁸¹⁶ L. Marin, *Opacité de la peinture*, op. cit., p. 82.

perspective de l'espace tout entier. Appartenant à la réalité objective de l'artiste, c'est bien de l'objet « en plus » placé dans l'espace comme la clef de la construction en perspective⁸¹⁷.

A partir de cet élément « régulateur » de l'espace, observons la fresque d'Uccello qui se présente en deux moments distincts : la montée des eaux ou le déluge proprement dit, et leur retrait ou sa fin ; durant le cataclysme naturel, les naufragés cherchent à se sauver, dont certains s'agrippent aux parois de l'arche tandis que, seule, la grande figure dressée contre l'arche surgit dominant la vaste ruine ; puis le Patriarche attend, par la fenêtre de son refuge, la colombe qui lui apportera le rameau symbolique. Mais cette double scène « consécutive » trouve son unité convergente « spatiale »⁸¹⁸, grâce aux deux positions différentes de l'arche qui sont réglées dans le *même espace* : « il ne s'agit pas de deux espaces différents, mais de deux lieux différents dans un unique espace, deux lieux produits par l'édifice, par cette simple et évidente raison que l'arche a cette caractéristique, exceptionnelle pour une « construction », d'être mobile par définition, de n'avoir pas de fondement ou de fondation sur ou dans le sol. »⁸¹⁹.

Si le Déluge dissipe aussi bien la terre que l'histoire par l'homme ébauchée, l'espace sans bornes est désormais « éveillé »⁸²⁰ par le geste « constructeur » du peintre qui se substitue au geste vengeur du Tout-Puissant. A cet égard, il semble que la méthode plastique de Paolo Uccello contraste totalement avec celle de Léonard de Vinci sur le même sujet : dans l'un de ses derniers dessins — qui sont devenus symboliques de sa méditation sur la destruction —, le *Déluge par-dessus une cité* [Fig. 79], les recherches de Léonard concernent le mouvement des eaux dont les flots « effacent l'espace » ; en revanche, le système perspectif de Paolo permet d'« engendrer l'espace » en dépit de la métaphore diluvienne.

⁸¹⁷ J. L. Schefer, *Paolo Uccello, le Déluge, op. cit.*, p. 206.

⁸¹⁸ Dans l'introduction de son article, « Espaces lisses et lieux bruts. L'histoire cachée du lieu », *art. cit.*, p. 465-466, E. S. Casey nous aide à définir la différence entre le temps et l'espace : « Toujours déjà unifié, le temps advient comme un temps. Nous ne demandons pas : « Quel espace est-il ? ». Nous pourrions cependant poser la question : « Dans quel espace sommes-nous ? » (et « Où suis-je ? » est effectivement une question que nous posons.) Il est d'emblée erroné de supposer une symétrie entre temps et espace. Si le temps ne cesse de se confirmer, se recueillant constamment en unités cohérents : années, heures, semestres, saisons, l'espace, lui, prolifère. »

⁸¹⁹ L. Marin, *Opacité de la peinture, op. cit.*, p. 80.

⁸²⁰ P. Schneider, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Paris, Hazan, 2001, p. 455.

La réduction de l'univers à une « marquette géométrique »⁸²¹ : l'élan de l'homme orgueilleux en tant qu'Ordonnateur

La géométrie, dont le terme dérive, étymologiquement parlant, du grec *gêometrês* (géomètre, arpenteur), et vient de *gê* et *mêtron*, signifie « mesure de la terre ». En effet, nombreux étaient au Quattrocento ceux qui étaient parfaitement habitués à l'idée d'appliquer la géométrie plane au monde plus vaste des apparences, car on la leur avait enseignée pour mesurer les constructions et les étendues de la terre⁸²². Or le principe de base de la perspective linéaire ne peut être compris sans rapport à la géométrie : « la vision suit des lignes droites, et des droites parallèles qui vont dans la même direction paraissent se rencontrer à l'infini en un même point de fuite. » Cela veut dire aussi que l'expérience géométrique permet aux gens de percevoir suffisamment une construction perspective complexe dans une telle représentation narrative. Tout se passe comme si ces deux exercices s'étaient révélés, pour les peintres du Quattrocento, indispensables l'un à l'autre. Dans ce contexte, il n'est pas exceptionnel qu'Uccello adapte la géométrie, c'est-à-dire la « science de la mesure du terrain » à l'histoire divino-cosmique de la Genèse (6, 13-16)⁸²³ qui témoigne elle-même du « savoir terrestre » de la mesure.

Or l'ordre géométrique d'un nouveau monde est, d'un point de vue chronologique, bien contradictoire au désordre titanesque auquel les personnages de la réalité s'affrontaient. Il est vrai que ceux-ci apparaissent pratiquement dénués de toute passion et de l'âme. Ce procédé anachronique et même antithétique envers le récit biblique s'oppose, nous semble-t-il, à celui de Michel-Ange qui quant à lui, veut le suivre au plus près dans *Le Déluge* de la chapelle Sixtine [Fig. 93] (1508-1512). Plus d'un demi-siècle plus tard, Michel-Ange dilate dans le temps la durée de l'événement « en faisant coïncider, dans la représentation, la diminution perspective et l'avancée chronologique »⁸²⁴; en faisant submerger la terre par la crue des eaux, il renonce à l'unicité du système de représentation perspective, puisque l'on voit apparaître dans cette fresque les trois zones découpées — le sommet d'une hauteur au

⁸²¹ Cette expression renvoie à A. Chastel qui définit Uccello comme « poète attardé, inégal et bizarre, qui réduit l'univers à une marquette géométrique, et s'adonne sans fin à des recherches de mathématique descriptive. » Cité dans Borsi, Francesco et Stefano, *Paolo Uccello, op. cit.*

⁸²² M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento, op. cit.*, p. 161-162.

⁸²³ Dieu dit à Noé : « La fin de toute chair est arrivé, je l'ai décidé, car la terre est pleine de violence à cause des hommes et je vais les faire disparaître de la terre. Fais-toi donc une arche en planches de bois équarries. Tu feras dans l'arche des nids (cases, rayons, cabines) et tu l'enduiras de bitume en dedans et au dehors. Voici comment tu la feras : trois cents coudées pour la longueur de l'arche, cinquante coudées pour sa largeur, trente coudées pour sa hauteur. Tu feras à l'arche un toit. Tu placeras l'entrée de l'arche sur le côté et tu feras un premier, un second et un troisième étage. » Cité par L. Marin, *Opacité de la peinture, op. cit.*, p. 87.

⁸²⁴ Voir C. Acidini Luchinat, *Michel-Ange peintre, op. cit.*, p. 169.

premier plan, une chaloupe naufragée au plan intermédiaire et l'Arche à l'arrière-plan — a priori « incommunicables ».

Pour ce qui concerne Uccello, il nous semble cependant que l'adaptation de l'histoire moralisée à un certain état du savoir mathématique de son temps repose, selon les termes de P. Francastel, « non sur la compréhension abstraite d'une réalité théorique, mais sur l'aménagement d'un nouveau matériel imaginaire. »⁸²⁵ Cette remarque est d'autant plus convaincante que la tragédie de l'humanité pécheresse est relatée « non par Dieu lui-même, mais par un homme, Moïse. Son récit, du fait d'avoir été rédigé en langage humain, transpose l'espace pluridirectionnel du Créateur, inaccessible à notre entendement, dans l'étendue bidimensionnelle qui nous permet de voir le Très-Haut au travail »⁸²⁶. Uccello décrit ainsi plus en géomètre qu'en peintre les effets d'un gigantesque cataclysme naturel — qui n'apparaissent pas réellement dans son œil — : toute son action en tant que peintre repose, en quelque sorte, sur le passage d'un univers descriptif à un univers chiffré.

Parallèlement à ce « bâtisseur » d'espace — dont le regard souverain et l'« orgueil intellectuel » s'égalent quasiment aux desseins de Dieu —, il est très frappant d'évoquer l'énigmatique personnage debout (Noé ?) qui regarde en dehors de la scène. Selon le récit biblique du Déluge, Dieu est l'architecte de l'arche et conçoit « les plans de l'*arca*, ses dimensions, sa structure interne, sa forme externe », tandis que Noé est l'« exécutant » qui construit l'édifice dans son dessin et son projet⁸²⁷. Or, peu importe qu'il soit identifié à Noé ou non, mais ce qu'il faut retenir, c'est qu'il représente, comme les études d'Alessandro Parronchi le montrent, « une mesure en quelque sorte « démesurée » des figures anthropomorphes verticales, disposées ça et là sur la scène narrative. D'où son interprétation comme la figure de l'orgueil, interprétation que nous avons acceptée en la déplaçant vers l'idée d'un « orgueil théorique », où se signifierait la tension entre les principes constructeurs de l'architecture divine (l'arche) et ceux « humains » constitutifs de l'architectonique de la représentation (la perspective comme la mesure par l'homme, et à partir de lui, de la représentation de toute chose) »⁸²⁸.

Certes, cette figure (Noé ?) fait partie du monde terrestre qui est le « sujet ». Ayant la vision d'un nouvel avenir, elle apparaît même se soucier du salut des hommes dans l'au-delà.

⁸²⁵ P. Francastel, *Peinture et Société*, op. cit., p. 49.

⁸²⁶ P. Schneider, *Petite histoire de l'infini en peinture*, op. cit., p. 186.

⁸²⁷ L. Marin, *Opacité de la peinture*, op. cit., p. 87.

⁸²⁸ Cf. A. Parronchi, « Le fonti di Paolo Uccello », *Paragone*, n° 89 et 95, 1957 ; *Studi su la dolce prospettiva*, 1964, p. 486 et sq. Par ailleurs, dans son article « A Portrait of Leon Battista Alberti », *The Burlington Magazine* XLVI (1974), p. 103, Francis Ames-Lewis aperçoit dans cette figure, celle du grand théoricien, ami de Paolo Uccello. Cité par L. Marin, *Opacité de la peinture*, op. cit., p. 95.

Ceci se remarque finalement chez Uccello qui est à certains égards l'un des pionniers de l'esprit scientifique de la Renaissance italienne⁸²⁹ dans la mesure où il s'efforce de traduire l'ordre divin par le biais de moyens terrestres — les données géométriques nouvelles — afin que les croyants en fassent l'expérience : la canalisation de l'élément liquide illimité (infini) se fait autour d'une espèce d'entonnoir. L'homme orgueilleux comporte, pour ainsi dire, un double sens contradictoire⁸³⁰ : il est tout à la fois celui qui a provoqué le déclin de l'humanité (le chaos) et celui qui réparera le cosmos (l'ordre).

L'homme actuel comme « protagoniste virtuel » de l'Histoire sainte : la mise en espace « humanisante » chez Ghirlandaio

Nous avons parlé jusqu'à présent d'un fondement de l'espace figuratif, mesurable à l'entendement humain, par l'insertion de formes humaines et géométriques, suggéré par Uccello. Notons encore, pour finir, la place audacieuse de l'homme dans la représentation morale et narrative. Le grand essor du portrait au XV^e siècle était lié, certes aussi bien à la naissance de l'individualisme — comme indice de la conscience de soi grandissante de l'homme — qu'au développement de l'activité humaine comme l'art ou la science. Or, il faut noter aussi que le développement du portrait ne va pas sans une structure spatiale et une disposition adéquate. Domenico Ghirlandaio, qualifié comme l'un des plus célèbres fresquistes du Quattrocento, manifeste une maîtrise très habile de la représentation de l'homme dans l'espace perspectif. Il devient le peintre favori des familles florentines les plus liées aux Médicis, qu'il célèbre dans d'importants cycles de fresques qui reproduisent les principaux représentants intellectuels et politiques de la société florentine aux côtés de grands personnages de l'Histoire sainte⁸³¹. En cela, l'un des plus remarquables cycles de fresques de la chapelle Sassetti — qui illustrent des scènes de la vie de saint François, le saint patron du commanditaire Francesco Sassetti — mérite l'attention. Notons que c'est ayant son séjour à Rome que Ghirlandaio commence à peindre cette chapelle funéraire dans l'église vallombrosienne de Santa Trinità.

⁸²⁹ P. Francastel, *Peinture et Société*, op. cit., p. 24-26.

⁸³⁰ Dans la décision de Dieu (Genèse, 6, 9) se trouve déjà un évident illogisme : « Dieu veut détruire l'humanité et néanmoins il en conserve la graine dans la personne de Noé en attendant de permettre à Abraham une postérité innombrable. » Voir à ce sujet Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II., Paris, PUF, 1955-1959, p. 105.

⁸³¹ Cf. *Encyclopédie de l'Art*, op. cit., p. 407.

Voici la *Confirmation de la règle de l'ordre de saint François par le pape-Honoré III* [Fig. 94] (1483-1485) qui s'inscrit dans la lunette du mur frontal. Au centre se déroule d'une manière longitudinale l'événement historique : vers la droite, saint François est agenouillé avec les moines devant le pape Honoré III ; ce dernier tend à saint François un rouleau contenant la confirmation de la règle de l'ordre franciscain nouvellement fondé. On peut passer de l'espace sacré à l'espace profane par le biais d'une balustrade en bois : au premier plan, l'artiste fait participer d'importantes personnalités florentines à la légende du saint : à droite, on voit le commanditaire Francesco Sassetti à côté de son jeune fils Federigo. A ses côtés se trouve son protecteur, Laurent le Magnifique⁸³², suivi par son frère aîné Bartolomeo. Trois autres fils adultes de Sassetti (Teodore I^{er}, Cosme et Galeazzo) se trouvent de l'autre côté.

Or, l'artiste creuse à l'avant-plan un curieux « escalier »⁸³³ d'où émergent un certain nombre de personnages vers lesquels l'un des coreligionnaires de saint François se retourne d'ailleurs : les deux jeunes fils de Laurent le Magnifique et son neveu grimpent en effet un escalier avec leurs professeurs. Le poète de la cour, Politien, paraît le premier avec Giuliano, le neveu de Laurent, suivi par ses fils Piero et Giovanni. Sans l'escalier, cette délégation ne pourrait entrer dans l'espace du tableau sans recouvrir la scène représentée⁸³⁴. Warburg, que cite Didi-Huberman, disait de « cette trouée mise à avant-plan »⁸³⁵ qu'on la percevait bientôt « comme le centre géométrique et le centre de gravité artistique et psychologique de toute la composition. » Il conclut que « c'est là exactement qu'on voudrait aider toute cette vie muette à s'exprimer. » Grâce à cet aménagement, l'espace projeté vers nous gagne, par ailleurs, en profondeur et en ampleur de même que celui de l'arrière-plan, où une grande halle centrée permet de voir la Piazza della Signoria à Florence : on reconnaît à gauche le *Palazzo Vecchio* et au centre la *Loggia dei Lanzi*⁸³⁶.

⁸³² « Francesco était en effet associé aux affaires des Médicis à Lyon et plus tard, il fut chargé de la difficile mission de rétablir la situation compromise de leur lyonnaise. » En ce qui concerne l'insertion de l'entourage des Sassetti, notamment Laurent de Médicis dans cette fresque, Warburg suppose un tel compromis entre Ghirlandaio et le commanditaire. Sur son explication contextuelle, voir « L'art du portrait » dans A. Warburg, *Essais florentins*, op. cit., p. 103-123. Sassetti et sa famille, voir plus loin, « Les dernières volontés de Francesco Sassetti ».

⁸³³ L'escalier s'ouvre « comme en sous-œuvre de la scène et par un tour sans exemple dans la peinture du temps. » Voir H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, seconde éd. rev. et corr., Paris, Flammarion, 1993, p. 376-377.

⁸³⁴ A. Warburg, *Essais florentins*, op. cit., p. 122-123.

⁸³⁵ Pour Didi-Huberman, il s'agirait du « symptôme d'espace tout à la fois inattendu (producteur de malaise) et nécessaire (organisateur du lieu figural) qui joue le rôle d'un seuil formel et d'un « opérateur de transformation » symbolique ». A ce propos, voir G. Didi-Huberman, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses*, vol. 24, n 24, 1985, p. 160-161.

⁸³⁶ A. Warburg, *Essais florentins*, op. cit., p. 107.

En réalité, la Confirmation de la règle de l'ordre se déroule à Rome, tandis que les spectateurs proviennent de la Florence contemporaine. On pourrait penser qu'il s'agit d'actualiser la scène sacrée dans laquelle Florence est glorifiée en tant que nouvelle Rome et nouveau centre du monde. De la même manière que saint François a prouvé jadis sa soumission au Pape comme chef de l'Eglise, l'événement se déroule de façon analogue vis-à-vis de Laurent le « Puissant »⁸³⁷, souverain de Florence, sur lequel se concentre l'attention des personnages debout, au premier plan⁸³⁸. Rappelons combien l'escalier du premier plan fait écho à l'estrade du Pape, alors que l'on ne voit qu'une seule marche dans ce premier. La délégation de l'escalier sort au seuil d'un sol et d'un sous-sol, « comme des esprits de la terre qui devinent la présence de leur seigneur et maître »⁸³⁹. L'artiste y insère par ailleurs Giovanni qui devait par la suite occuper le siège pontifical sous le nom de Léon X. Tout cela contribue à souligner « l'homme le plus puissant du monde » à travers une extension spatiale. Quant à Francesco Sassetti, représenté lui aussi grandeur nature, Ghirlandaio le met sur le même plan que Laurent de Médicis, tout en faisant entrer modestement « son corps charnel dans le récit religieux, soit en tant que spectateur, soit même en tant qu'acteur de la légende du Saint. »⁸⁴⁰

En somme, si le *Déluge* d'Uccello témoignait de la confusion entre le monde réel et moral, Ghirlandaio renverse l'ordre hiérarchique de la scolastique dans ce tableau composé en trois étages longitudinaux, non sans introduire une solennité religieuse dans une nef de style Renaissance, suggérée par des pilastres et des arcs : on a voulu s'évader, « par un reste de tact historico-religieux, d'un total amalgame avec l'authentique décor florentin. Mais ni la nef, ni les stalles du chœur, ni même la balustrade édifiée derrière les sièges du collège des cardinaux ne protègent efficacement le pape et saint François de l'entrée en masse de la famille du donateur et de ses amis. » Pour reprendre la conclusion qui sera celle d'A. Warburg, le premier plan commence à se détacher de l'arrière-plan religieux. On pourrait établir, du même coup, la mise en parallèle entre les saints personnages et « des portraits isolés et autonomes »⁸⁴¹. L'espace visuel est centré sur les hommes laïcs dont la position pourrait être qualifiée d'« audacieuse », sans pour autant perdre une atmosphère dévotionnelle. Peu importe que ce soit au profit des mécènes que les êtres humains y prennent

⁸³⁷ Warburg veut traduire *Magnifico* par le « Puissant » et non pas par le « Magnifique » qui lui semble un qualificatif trop descriptif. (cf. Reumont, *Hist. Jb.*, 1884, p. 146.) Cité par A. Warburg, *Essais florentins, op. cit.*, p. 117 et 133.

⁸³⁸ E. Borsook et J. Offerhaus, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita*, Florence : History and Legend in a Renaissance Chapel, Doornspijk, 1981. Cité dans *Renaissance italienne. Architecte. Sculpture. Peinture. Dessin*, publié sous la direction de Rolf Toman, Paris, La Martinière, 1995 (Köln, 1995).

⁸³⁹ A. Warburg, *Essais florentins, op. cit.*, p. 122.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 107-108 et *infra*, p. 123.

l'importance par rapport aux personnages sacrés. Ce qui est à en tirer au clair, c'est que le monde se tourne désormais vers l'homme qui fonde en personne l'*historia*⁸⁴² tout en rapportant la valeur spatiale à une orgueilleuse conscience de soi.

2. Le progrès « anthropocratique » de l'espace perspectif dans l'art toscan

Avec l'essor de la perspective à la Renaissance italienne, une opération sensorielle, la vision, devient assurément le paradigme de la pratique et de la théorie artistiques ; il s'agit pour les plasticiens, pour les mathématiciens et pour les philosophes de reconstruire l'acte normal de voir grâce à l'artifice d'une représentation ou d'une théorie de la représentation⁸⁴³. Selon l'esprit humaniste d'Alberti, l'univers est proportionné à l'échelle humaine, finalisé par la présence de l'homme et son point de vue de spectateur. Cela correspond, semble-t-il, aux fins de l'humanisme dont les acteurs « se chargeront d'enseigner aux peintres la composition, l'art de susciter l'émotion par des moyens nobles et décents, et aux architectes les secrets des proportions harmoniques, des ordres vitruviens. L'« invention », en art, va relever de l'humanisme »⁸⁴⁴ En effet, la conception albertienne de l'espace, impliquée par la théorie de la perspective, révèle la vision « phénoménale » par opposition à la conception « métaphysique » héritée du néo-platonisme comme l'écrit Panofsky dans son *Idea* (1923)⁸⁴⁵. C'est à ce titre que ce dernier met en lumière le propos de Lessing, selon lequel « la perspective n'était pas affaire de génie. Mais il y avait un génie de la perspective [...] »⁸⁴⁶. Cette nécessité « intuitive et évolutive » de la perspective anticipe, nous semble-t-il, l'agencement méthodologique panofskien, lequel contribue à considérer la représentation de l'espace comme signe visible et « symbolique » des attitudes de culture et de pensée d'une période historique bien déterminée.

Dans cette perspective historique, Panofsky tend à évaluer l'usage de la perspective en fonction du développement de l'histoire, c'est-à-dire de l'évolution progressive de l'esprit humain : « le processus d'unification de l'image constitue pour l'auteur une « conquête »,

⁸⁴² De point de vue albertien, le sujet (*historia*) est à la fois « l'objet visuel du tableau et l'action représentée par le peintre dans sa valeur narrative et morale. » P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, *op. cit.*, p. 434.

⁸⁴³ *Symboliques et dynamiques de l'espace*, Textes réunis par Jérôme DOKIC, Philippe DRIEUX, René LEFEBVRE, Publications de l'université de Rouen, 2003, p. 64.

⁸⁴⁴ A. Chastel, et R. Klein, *L'Humanisme*, *op. cit.*, p. 44.

⁸⁴⁵ Cf. Panofsky, Erwin, *Idea*, *op. cit.*

⁸⁴⁶ La citation de Lessing par Panofsky. Cf. H. Damisch dans *L'Origine de la perspective*, *op. cit.*, p. 377.

impensable auparavant [...] »⁸⁴⁷ Avec l'idée de la cohérence, Panofsky aboutit à la conclusion de sa thèse que « ce n'est donc pas un hasard si jusqu'ici cette vision perspective de l'espace s'est imposée à deux reprises dans le cours de l'évolution artistique : la première fois comme le signe d'un achèvement lorsque s'effondra la « théocratie » des Anciens, la deuxième fois, comme le signe d'un avènement lorsque se dressa l'« anthropocratie » des Modernes. »⁸⁴⁸ Pour justifier sa leçon, Panofsky s'appuie sur les œuvres d'art qu'il considère comme des représentations plutôt que des interprétations formelles, puisqu'elles constituent, parmi d'autres « signes », les produits, les traces ou les témoignages (« human records ») des cultures et des civilisations.⁸⁴⁹ Ces signes sont d'autant plus intéressants qu'ils sous-tendent la reconstitution d'une structure spatio-temporelle logique et cohérente (« Finally the results have to be classified and coordinated into a coherent system that "makes sense". »)⁸⁵⁰. Ainsi, ayant avant tout la fonction de refléter son époque, c'est-à-dire le lieu géographique et chronologique, chaque œuvre n'a de valeur que par rapport à un vaste ensemble qui constitue le véritable champ d'intérêt de l'auteur.

Dans cette optique, ce n'est pas un hasard si Edgerton⁸⁵¹ postule postérieurement que les achèvements les plus spectaculaires des révolutions artistiques et scientifiques occidentales ont lieu dans le même endroit, c'est-à-dire dans la ville toscane de Florence, initiés respectivement par Giotto et par Galilée : pour les apprentis, Florence est précisément l'endroit où se rendre s'ils veulent faire des progrès, la ville où ils peuvent étudier la peinture et la science, à l'ombre de l'audacieuse coupole érigée par Brunelleschi. C'est pourquoi Alberti rappelle la formation obligatoire des artistes à Florence dont l'impact sur leurs progrès est assuré : « Je souhaiterais qu'un peintre soit instruit autant que possible dans tous les arts libéraux, mais je désire surtout qu'il possède bien la géométrie. » Les conventions techniques de l'art de la Renaissance européenne telles que la perspective géométrique et le clair-obscur, esthétiquement stylisés ou non, prouvent finalement leur grande utilité pour l'astronomie moderne dans la mesure où les artistes procèdent à l'application « intellectuelle » en complément de la *mimèsis* (l'imitation de la réalité), ou au-delà de celle-ci.

⁸⁴⁷ O. Hazan, *Le mythe du progrès artistique*, op. cit., p. 345.

⁸⁴⁸ E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., p. 182.

⁸⁴⁹ E. Panofsky, « The History of Art as a Humanistic Discipline » (1940) dans l'introduction de *Meaning in the Visual Arts*, USA, U. of Chicago P., 1982 (1955), p. 5. Cité par O. Hazan, *Le mythe du progrès artistique*, op. cit., p. 403.

⁸⁵⁰ A propos de la méthode déductive de Panofsky, l'explication synthétique de Hazan est la suivante : « Dans plusieurs de ses ouvrages, comme l'article sur les proportions, *La perspective comme forme symbolique*, *Idea* et autres, Panofsky utilise le même procédé, qui consiste à proposer une hypothèse, puis à la vérifier par rapport à différentes époques de l'histoire. » O. Hazan, op. cit., p. 403.

⁸⁵¹ Edgerton, Samuel Y., *The heritage of Giotto's geometry*, op. cit., p. 1 et 4.

L'approche panofskienne, de contextualisation intellectuelle des formes spatiales est généralement acceptée et suivie avec néanmoins quelques nuances par A. M. G. Little, M. Schild Bunim, J. White et Pierre Francastel⁸⁵². On pourrait mentionner surtout ce dernier à travers son analyse évolutive de l'espace figuratif allant de la Renaissance jusqu'à l'art contemporain. Lorsque Francastel comprend le système perspectif au Quattrocento dans le cadre de l'évolution linéaire, il évoque J. Piaget⁸⁵³ dont les travaux psychologiques manifestent le développement progressif de l'intelligence humaine⁸⁵⁴. Francastel établit en effet un parallèle entre les stades successifs du développement de l'enfant — topologique, projectif et euclidien ou perspectif —, identifiés par Piaget⁸⁵⁵ et Wallon⁸⁵⁶, et les différents systèmes figuratifs de perception et de représentation de l'espace dans l'histoire de l'art : « espace topologique, réglé par les rapports élémentaires de proximité et de séparation, d'ordre et de continuité ; espace projectif, caractérisé par la constance et le caractère immuable de la forme et des qualités des objets ; espace euclidien, fondé sur les rapports abstraits de mesure et sur l'emploi de symboles. »⁸⁵⁷

Cependant, à la différence de S. Gablik qui emprunte ce parallèle à Francastel pour dessiner une histoire de l'art progressive⁸⁵⁸, Francastel renonce à établir de rapport direct entre les stades respectifs des développements de l'individu et de l'histoire : à juste titre, il se contente de montrer « comment, à chacune des trois étapes de la formation de la pensée chez l'enfant, correspond un des aspects des arts figuratifs⁸⁵⁹. » Selon O. Hazan, bien que Francastel hésite à établir une correspondance entre les étapes de chacun des développements de l'enfant et de l'histoire de l'art, il tient à ce qu'un progrès global de l'humanité soit révélé par l'art : « Ce n'est pas en faisant appel aux forces confuses de l'inconscient que l'humanité progresse. A la base de toutes les grandes époques, il y a un progrès dans la puissance des

⁸⁵² Pour une brève indication sur ces auteurs, voir M. Dalai Emiliani, « La question de la perspective » dans E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 29 sq.

⁸⁵³ Cf. Jean Piaget-Barbel Inhelder, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, P.U.F., 1948.

⁸⁵⁴ P. Francastel, « Espace génétique et espace plastique », in *La réalité figurative. Eléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, 1965, 1948 (*Revue d'esthétique*, 1948, 349-380), 127-148. Cité par O. Hazan, *Le mythe du progrès artistique*, *op. cit.*, p. 347.

⁸⁵⁵ P. Francastel, *Revue d'esthétique*, *art. cit.*, 1948, p. 131 et 134-141. Cité par O. Hazan, *Le mythe du progrès artistique*, *op. cit.*, p. 347.

⁸⁵⁶ Cf. Henri Wallon, *Les origines de la pensée chez l'enfant*, 2 vol., Paris, P.U.F., 1945.

⁸⁵⁷ M. Dalai Emiliani, « La question de la perspective » dans E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁵⁸ Cf. S. Gablik, *Progress in Art*, *op. cit.*

⁸⁵⁹ P. Francastel, *Revue d'esthétique*, *art. cit.*, 1948, p. 143. Cité par O. Hazan, *Le mythe du progrès artistique*, *op. cit.*, p. 347.

techniques. Je suis, pour ma part, convaincu que la grandeur de l'art vient justement de ce qu'il est capable de matérialiser le progrès de l'esprit humain, qui réside avant tout dans un certain pouvoir de distinction [...] L'art contemporain développe et perfectionne l'œuvre de la Renaissance⁸⁶⁰. » Ce propos renferme clairement le développement par étapes de l'espace figuratif, particulièrement fondamental durant la Renaissance, grâce à la faculté humaine d'imagination artistique que l'auteur tient à distinguer de la perception physiologique.

Les différentes formes d'espace perspectif chez les peintres quattrocentistes

P. Francastel tient à exposer un parcours « logique » et progressif des peintres dans l'application au monde sensible de la grille géométrique centrée sur le point de vue. Cependant, il met en lumière « une articulation décisive et une rupture théorique », comme le soulignera plus tard J. P. Antoine à propos de la « construction légitime » d'Alberti pour au moins deux raisons : d'une part, « Alberti rejette les techniques d'atelier au nom d'une construction mathématique et d'une méthode (*modus*) si neuve qu'elle était inconnue des Anciens [...] » ; d'autre part, « la construction interne de l'*historia* est liée à la position (arbitrairement choisie par le peintre) de l'œil qui regarde, et dont le « point de vue » fixe à la fois la hauteur de l'horizon géométrique dans l'image et la rapidité des diminutions en fonction de la distance. » Lorsqu'Antoine affirme que ce point marque explicitement une nouveauté, il évoque en effet l'ensemble des « boîtes locales » conçues par Giotto, « qui correspondait à un point de vue qui, tout en étant globalement homogène, n'était jamais identifié à l'œil d'un spectateur immobile. »⁸⁶¹ A ce propos, rappelons, par exemple, le *Joachim expulsé du temple* de Giotto [**Fig. 24**] dans lequel la « dilatation spatiale du champ pictural » est engendrée par l'édicule d'une « boîte locale » (et non « spatiale » comme dit Panofsky) contenant les figures, mais elle n'atteint pas encore l'« homogénéisation “spacieuse” du champ pictural »⁸⁶². Conformément à ce passage, le fond neutre et nu — complètement détaché de la « boîte » — n'a aucune fonction autonome par rapport aux objets volumétriques, ainsi qu'il n'est point applicable à la mesure perspective.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 144 et 146.

⁸⁶¹ Jean-Philippe Antoine, « Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIII^e et XIV^e siècles », *Annales*, novembre-décembre 1993, p. 1465. Cité par D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 1465. Cité par D. Arasse, *op. cit.*, p. 94.

En admettant néanmoins la filiation indispensable des peintres du Quattrocento avec ce maître du Trecento, Francastel tente de les classer en trois générations suivant un ordre chronologique déterminé par la période de leur activité artistique, lequel coïncide d'ailleurs avec celui de la diffusion de la vision en perspective : la première génération (Masolino, Masaccio, Fra Angelico, Andrea del Castagno, Uccello), la deuxième génération (Piero della Francesca, Gozzoli, Filippo Lippi, Baldovinetti, Jean Bellini, Antonello Messine, Mantegna) et la troisième génération (Ghirlandaio, Signorelli, Pérugin, Verrocchio, Pollaiuolo et les Carpaccio)⁸⁶³. Bien que des incohérences et des ruptures puissent être relevées à propos de certains maîtres toscans et septentrionaux, il nous importe de retenir ce classement, puisque chaque génération du siècle offre, en règle générale, un nouveau degré de maîtrise des problèmes spatiaux qui se déploie sur un mode cumulatif, c'est-à-dire sans une rupture totale avec la génération précédente. Dans cette histoire de l'affirmation et de la consolidation de l'art italien, la perspective est donc la caractéristique majeure du nouvel art florentin susceptible d'unifier toutes les autres en un système figuratif cohérent et alternatif.

Pour ce qui concerne la notion de progrès artistique, la position de Francastel rappelle, dans une certaine mesure, celle que Heinrich Wölfflin (Winterthur 1864 – Zurich 1945)⁸⁶⁴ expose, d'une manière plus rigoureuse, dans l'une de ses premières études, *Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance* (1899)⁸⁶⁵. En effet, l'historien de l'art suisse croyait à l'amélioration progressive de chaque génération d'artistes, tandis qu'il se désintéressait du contexte historique à la différence de Francastel et, avant lui, de Panofsky. Comme le relève O. Hazan, ce progrès, que les artistes effectuent à travers la conquête de la nature, se déroule par phases cumulatives : « Un seul homme ne pouvait pas compléter un tel renversement d'idées, ni même une génération. Giotto en a fait tant, mais Masaccio y a tellement ajouté que l'on peut bien dire que c'est lui qui, le premier, a franchi un pas résolu vers "l'imitation des choses telles qu'elles sont". »⁸⁶⁶ Wölfflin construit son histoire des formes, cyclique et progressive, « à partir d'une dialectique d'opposition entre les artistes qu'il apprécie ou déprécie selon qu'il les compare à des artistes de la génération précédente et suivante. » Le point de vue « formaliste » de Wölfflin diffère de celui de Francastel, en ce que

⁸⁶³ Sur ce point, voir P. Francastel, *Peinture et Société*, op. cit., p. 26-27.

⁸⁶⁴ Elève de Burckhardt, il enseigne en Suisse (chaire de Burckhardt à Bâle) et en Allemagne (Berlin, 1901-1912 et Munich, 1914-1924). S'apparentant à la pensée de Konrad Fiedler (Oederau 1841-Munich 1895), il s'attache aux phénomènes de la vision et de la perception.

⁸⁶⁵ Cf. Heinrich Wölfflin, *Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance*, trad. P. and L. Murray, Ithaca, New York, Cornell UP, 1980 (1899), p. 4. Sur d'autres ouvrages importants de Wölfflin depuis *Renaissance et baroque* (1888) jusqu'aux *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915) et leur bref commentaire analytique, voir O. Hazan, *Le mythe du progrès artistique*, op. cit., p. 278 sq.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 4. Cité par O. Hazan, op. cit., p. 285.

l'apparition d'un nouveau style plastique implique, pour ce dernier, « un symptôme d'une vaste transformation des esprits⁸⁶⁷ ».

Pour montrer que l'art progresse continuellement, même lorsqu'il n'est pas figuratif⁸⁶⁸, Gablik recourt à l'idée de l'historien des sciences, Thomas Kuhn, suivant lequel chaque époque perçoit le monde en fonction d'un paradigme particulier : « Nous savons que le progrès scientifique demande plus qu'une simple « addition » à la connaissance déjà existante et l'accumulation systématique d'accomplissements. Nous savons aussi, depuis l'avènement de la modernité, que le progrès en art ne se produit pas, comme nous le pensions, par un cumul de connaissances dans le cadre de catégories pré-existantes : il se produit par des bonds vers des catégories ou des systèmes nouveaux. L'art n'est pas un énoncé descriptif sur l'état du monde, c'est une recommandation sur la manière dont le monde devrait être regardé. »⁸⁶⁹

Pour ce qui nous concerne, nous recourons au principe « éclectique » pour comprendre l'évolution du paradigme de la perception spatiale chez les artistes du début jusqu'à la fin du Quattrocento, en nous adressant notamment aux deux peintres-perspectivistes principaux, à savoir Uccello et Piero della Francesca. Si l'espace est ce qui les authentifie et les personnalise, il n'est pas moins significatif de reconnaître dans leur traitement de l'espace l'influence profonde subie par les artistes de la génération suivante — et même ceux du nouveau siècle — qui essaient de représenter, à l'instar de leur recherches démonstratives, les différents types d'espace perspectif tout en nuances. En évitant donc de dépendre entièrement d'une « histoire progressive et prédéterminée⁸⁷⁰ », nous pourrions établir, avec cohérence, la synthèse de la forme spatiale, et pourtant les analogies et les écarts s'y manifestent en détail.

⁸⁶⁷ P. Francastel, *Peinture et Société*, *op. cit.*, p. 65.

⁸⁶⁸ « In any epoch, man sees the world in terms of a particular paradigm, which serves as an unconscious conceptual framework by which many different facets of the universe can be and are meaningfully related to each other. » Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, U. of Chicago P., 1970, p. 205, 1962, tel que cité par S. Gablik *Progress in Art*, *op. cit.*, p. 158 et 179, note 13 du chapitre 10. Sur ce point voir O. Hazan, *op. cit.*, p. 262.

⁸⁶⁹ Citation de S. Gablik, *Progress in Art*, *op. cit.*, p. 159 par O. Hazan, *op. cit.*, p. 262-263.

⁸⁷⁰ Dans *Principles of Art History (Principes fondamentaux de l'histoire de l'art)* (1915), on peut constater la modification de la position de Wölfflin concernant le progrès et le déclin de l'art. Cela est d'autant plus lisible qu'il établit ses cinq principes de manière thématique. Pour lui, l'histoire de l'art est « sans nom », elle est histoire du développement des formes centrée sur l'opposition de deux moments fondamentaux, Renaissance et baroque : ces moments ne sont pas considérés comme historiquement déterminés, mais comme des catégories universelles récurrentes, analysées au moyen de couples de symboles visuels opposés (linéaire-pictural ; plan-profondeur ; forme fermée-forme ouverte ; multiplicité-unité ; clarté-obscurité). De même, dans l'essai de Francastel *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento* (1967), on voit dans quelle mesure Francastel abandonne au fil du temps « sa vision globale d'une histoire progressive, et même quelquefois prédéterminée, pour s'attacher à l'examen détaillé des dispositifs picturaux d'œuvres particulières. » *Ibid.*, p. 287 et 351 ; concernant le point de vue de Wölfflin, cf. *Encyclopédie de l'art*, *op. cit.*

1) Paolo Uccello à la charnière des deux mondes, physique et métaphysique

Dans son ouvrage *Peinture et Société* (1965), Francastel souligne « une gaucherie, une ambigüité qui tient à ce que, mettant au point un nouveau système de représentation du monde extérieur et des sentiments, les artistes font preuve d'une inévitable maladresse. Giotto est beaucoup plus virtuose qu'Uccello ou même que Piero dans certaines de ses œuvres [...] Les nouvelles conceptions ne s'imposent pas à eux comme un langage déjà formé, il s'agit de l'élaboration d'une méthode. »⁸⁷¹ Alors même que le XIV^e siècle s'achève avec le giottisme, il est encore trop tôt pour dire qu'Uccello échappe aux conséquences logiques de celui-ci. Depuis que le foisonnement de recherches du Trecento a permis le Quattrocento, la spéculation mathématique du maître dominant le milieu florentin des années 1430-1440, annonce bel et bien un nouvel espace perspectif.

Bien que mort en 1475, Uccello appartient donc à la première génération des artistes du Quattrocento (les cinquante premières années) qui procèdent par tâtonnement à la solution d'un problème spatial. Comme nous l'avons déjà vue plus haut, la plupart de ses œuvres sont faites avant 1450 et censées suivre plus ou moins la « construction légitime » d'Alberti (du fait qu'il est né en 1404, mort en 1472, il est difficile de comprendre l'œuvre des peintres de la génération de 1450 sans dire qu'ils sont les contemporains d'Alberti). Cependant, au-delà d'un simple exercice sur la méthode des artifices optico-géométriques, la finalité de la perspective réside, chez Uccello, en ce qu'elle ouvre vers « la vérité de l'expérience visuelle » et non pas vers le réalisme perspectif lui-même⁸⁷². Comme c'était le cas dans la fresque du *Déluge* [Fig. 92]⁸⁷³, la vision synthétique que l'artiste fonde essentiellement à travers le travail de la composition est bien contraire à une vision cohérente de l'univers qui est censée impliquer logiquement et nécessairement l'adoption d'un système absolu de représentation du monde sensible.

⁸⁷¹ P. Francastel, *Peinture et Société*, op. cit., p. 54.

⁸⁷² « Oh ! quelle douce chose que cette perspective ! » s'exclame en pleine nuit l'artiste âgé qui s'arrache un instant à son travail. Depuis que Vasari a fixé le portrait de l'artiste dans un récit truffé d'anecdotes de ce genre et de propos célèbres, le nom d'Uccello est devenu un quasi-synonyme de la nouvelle science. Malgré tout, la nature de l'intérêt d'Uccello pour la perspective demeure étonnamment obscure. A cette question précise et presque lancinante, aucune réponse vraiment satisfaisante n'a jamais été apportée. » Passage extrait de J. White, « Paolo Uccello, Léonard de Vinci et le développement de la perspective synthétique » in *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, op. cit., p. 218-219.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 220-221. Cette fresque a été exécutée longtemps après qu'Uccello a maîtrisé les principes de la perspective artificielle. Il est donc pour White difficile de penser simplement qu'Uccello n'obéit pas au principe de la perspective albertienne.

Or il semble que la solution spatiale du *Miracle de l'hostie*, qu'Uccello conçoit pour la prédelle du retable d'Urbino⁸⁷⁴ dans les dernières années de sa vie, constitue une régression par rapport à la précédente. Au lieu de réunir les épisodes dans une seule scène par plusieurs points de vue, Uccello conserve le morcellement des scènes. Parmi les six séquences, les deux premières nous intéressent plus particulièrement dans la mesure où l'organisation de l'espace pictural strictement encadrée fait entrevoir l'interprétation géométrique de l'espace plus rationnelle que Giotto. D'abord, voyons le *Dans le Mont-de-piété* [Fig. 95] (v. 1465-1469), première scène qui a lieu dans un simple espace cubique, composé sur l'équilibre entre planchers et plafonds. A travers la paroi, ouverte d'un seul côté, l'espace de la chambre apparaît comme une sorte de boîte perspective, mais les lignes de fuite rencontrent le mur du fond au lieu de la « trouée du fond »⁸⁷⁵. Du fait que la perspective du pavement et l'emplacement des personnages contribuent à la concentration sur le « point central », la référence à la construction légitime semble évidente. Mais l'espace intérieur, étroitement mesuré en fonction du mur, ne progresse pas « à l'infini »⁸⁷⁶ à proprement parler. Bien au contraire, le cube scénique, dépendant au cadre de la représentation, n'est réductible qu'au visible. Selon l'expression de Panofsky, « la spatialité s'arrête au plan de tableau »⁸⁷⁷.

Semblable spatialité se retrouve dans la scène suivante, laquelle dépeint la *Tentative de profanation de l'hostie* [Fig. 96] (v. 1465-1469) dans une autre pièce de la même demeure. Si l'unité de mesure reste la même pour calculer le « cube » que forme la pièce, l'orientation

⁸⁷⁴ Ces peintures sur bois sont une commande de la Confrérie du *Corpus Domini* d'Urbino. Il s'agit de représenter un mystère parisien transposé pour les fins politiques de Frédéric de Montefeltre, gonfalonier de Pie II, pape De la Croisade contre les Infidèles. Cf. P. Francastel, *Peinture et Société, op. cit.*, p. 77. Voir aussi Lavin, Marilyn Aronberg, « The Alter of Corpus Domini in Urbino : Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero della Francesca », *The Art Bulletin*, vol. 49, n°1, 1967, p. 1-24.

⁸⁷⁵ Nous empruntons ce terme à P. Francastel.

⁸⁷⁶ Ici il faudrait préciser que l'on utilise le mot « infini » au sens « métaphorique », car on est encore, selon A. Koyré, dans le « monde clos » du cosmos aristotélicien et non pas dans l'« univers infini » de la physique moderne. En effet, au XV^e siècle, Dieu seul réalisant l'infini « en acte », le concept d'espace infini est inconcevable par les artistes du Quattrocento. Lorsqu'Alberti applique la diminution des objets et leur distance dans le tracé en perspective, il suppose que les lignes de fuite ne convergent pas « à l'infini ». De plus, le terme même de « point de fuite » n'existe pas jusqu'à là : il le définit comme le « point central », non qu'il soit situé au centre géométrique de la surface à peindre, mais parce qu'il occupe « le lieu même vers lequel se dirige le rayon [visuel] central. » (*De pictura*, II, 19) Cité dans *L'art italien du IV^e siècle à la Renaissance*, avec Philippe Morel, Daniel Arasse, Mario d'Onofrio, Paris, Citadelles & Mazenod, 1997, p. 252.

⁸⁷⁷ Pour Panofsky qui voudrait que le plan du tableau soit extensible sur tous les côtés au gré de notre imagination, les œuvres du peintre flamand, Jan Van Eyck (Maastricht ?, v. 1390 – Bruges 1441) telles que la *Madone du chanoine Van der Paele* de (1436) et l'*Office des morts* (1415-1417) et *La Vierge dans l'église* (v. 1425), expriment le mieux l'évolution de l'« espace représenté », de la finitude même du tableau à l'infinité de l'espace et sa continuité. A ce propos, voir E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique, op. cit.*, p. 135 sq.

de celle-ci varie cependant. Le centre visuel est déplacé vers la droite, ce qui permet à travers le mur droit d'insérer le fond paysager géométrique tel que l'on le voyait dans un certain nombre de ses œuvres précédentes comme par exemple la *Thébaïde* [Fig. 77], les *Batailles* [Fig. 89, 90] ou encore le *Saint Georges terrassant le dragon* [Fig. 97] (1439-1440)⁸⁷⁸. Par le changement de l'axe centré de l'espace cubique, les deux scènes de la prédelle se succèdent donc non seulement de frontal à latéral, mais aussi de l'interne à l'externe. De même que la scène précédente [Fig. 95], on a l'impression que l'espace intérieur reste comme bloqué et même pétrifié dans son organisation strictement encadrée, sans impliquer l'extension totale qui devrait provoquer son orientation vers avant/arrière ou dessus/dessous selon les lois de la vision perspective établies par Alberti. Les rapports des espaces adjacents entre eux ne sont que des relations de passage ou de succession.

Le « lyrisme » de la perspective à l'encontre de la règle albertienne

Dans la première version de « Naissance d'un espace : mythes et géométrie au Quattrocento » (1951), Francastel a déjà différencié Uccello des deux autres artistes, à savoir Giotto et Piero : Giotto « est tout le contraire d'un primitif » parce qu'il « achève une époque » ; et Uccello, qui en inaugure une autre, « ne parvient pas encore à détacher les objets du fond... parce qu'il ne voit pas intérieurement les intervalles. » Uccello construit un univers qui « demeure un monde compact, serré, étouffant », alors que celui de Piero est « libre, aéré et transparent. »⁸⁷⁹. A ce propos, il convient de contraster deux images mariologiques, l'une la *Vierge à l'Enfant* d'Uccello [Fig. 98] (v. 1437-1440), et l'autre la *Vierge de l'enfantement (Madonna del Parto)* de Piero [Fig. 99] (v. 1450-1455)⁸⁸⁰, qui présentent concrètement la maternité par le corps lui-même, lieu « réel » de l'Incarnation.

⁸⁷⁸ Dans ce petit tableau, conservé aujourd'hui au musée Jacquemart-André de Paris, Uccello présente, au-delà du premier plan — où sont alignés les personnages (la princesse de Trébizonde, le dragon et le héros-chevalier), tous de profil —, l'espace perspectif dans la convergence d'un paysage vu à vol d'oiseau sur les parcelles cultivées bien organisées. En général, ce sont les tendances contradictoires qui dominent l'art d'Uccello, à savoir l'intellectualisme pour la construction perspective et le goût du féerique pour la représentation des figures. Cf. Borsi, Francesco et Stefano, *Paolo Uccello, op. cit.*, p. 331-332.

⁸⁷⁹ P. Francastel, « Naissance d'un espace : mythes et géométrie au Quattrocento », in *Etudes de sociologie de l'art. Création picturale et société*, Paris, Médiations, 1970 (1951, p. 173, 180 et 161). Cité par O. Hazan, *Le mythe du progrès artistique, op. cit.*, p. 348.

⁸⁸⁰ Paolo Uccello, *Vierge à l'Enfant*, v. 1437-1440. Détrempe Sur panneau, 57 x 33 cm. Dublin, National Gallery of Ireland : Piero della Francesca, *La Vierge de l'enfantement (Madonna del Parto)*, v. 1450-1455. Fresque détachée, 260 x 203 cm. Monterchi, Museo della Madonna del Parto.

Tandis que les corps marials d'un solide volumétrique sont comparables en équilibre géométrique, des physionomies mises en espace contrastent. Dans le petit tableau d'Uccello, la Vierge s'inscrit dans une abside très resserrée, alors que le mouvement viril de l'Enfant suggère un certain interstice entre lui-même et le spectateur. Uccello repousse ainsi la Vierge et l'Enfant vers le niveau du spectateur. Par conséquent, avec lui, la surface picturale fonctionne non pas comme plan, mais comme convexité sphérique⁸⁸¹, contrairement à celle de Piero qui fonctionne comme concavité sphérique.

Chez Piero, la Vierge, désignant l'Enfant Jésus qu'elle porte pour attiser le sentiment dévotionnel des fidèles⁸⁸², se situe dans une tente que l'on pourrait reconnaître, selon l'intention du peintre⁸⁸³, comme une combinaison de cylindre et de cône. Pour définir la perspective, Piero utilise une espèce de vide de façon à suggérer une « matrice » dans laquelle Marie existe, de même que son Fils est dans son ventre. Ce n'est pas un hasard si la forme géométrique d'une ouverture de la tente évoque celle d'une fente de sa robe. A travers cet écho formel, cette image semble montrer le « double » corps de Marie qui suggère à la fois la dignité et l'humanité (ou la profondeur du sacré et la technique de la mesure).

Comme nous l'avons vu dans le *Miracle de l'hostie* [Fig. 95, 96] (v. 1465-1469) d'Uccello, cette œuvre tardive fait apparaître une construction de l'espace cubique dont la forme sommaire correspond, selon les critères wölffliniennes⁸⁸⁴, à « l'espace tectonique, orthogonal et clos » typiquement quattrocentesque. Or dans son ultime œuvre survivante et la mieux conservée, on a l'impression qu'il défait les mesures de l'espace perspectif comme dans *La Chasse* [Fig. 100] (1470). En effet, au premier coup d'œil sur cette dernière qui se trouve à l'Ashmolean Museum d'Oxford, il est difficile de dire qu'elle se traduit par une mécanique perspective comme dans ses œuvres précédentes. C'est plutôt le chromatisme proportionné — de la couleur éclatante du premier plan jusqu'au noircissement de l'arrière-plan — qui prévaut sur la perspective linéaire. Cependant, comme l'a montré Jacques

⁸⁸¹ Sur ce point, voir la « reconstruction perspective de la *Vierge à l'Enfant* d'après Sindoma-Rossi » reportée par Borsi sur *Paolo Uccello, op. cit.*, p. 236.

⁸⁸² Du point de vue biblique, le corps de Marie nous permet de penser qu'elle est non seulement la mère de Dieu, mais aussi la « fille de Dieu » à l'égal d'Eve créée par Dieu. Par ailleurs, certains historiens d'art nous proposent que Piero aurait fait référence à Dante (chant XXXIII du *Paradis*) : « Vierge mère, fille de ton Fils, humble et haute plus que créature, terme fixé d'un éternel décret. » Cf. *Piero della Francesca*, introd. d'Oreste del Buono, Paris, Flammarion, 2006 (éd. it., 2003), p. 100.

⁸⁸³ Le travail de M. Baxandall sur ce tableau ouvre des pistes intéressantes pour résoudre la réciprocité qui existe entre le moyen intellectuel du peintre et la réaction du public lettré. L'auteur explique qu'« le meilleur moyen pour le peintre de susciter une réaction basée sur la technique de la mesure était de faire lui-même, dans ses tableaux, un usage intense du répertoire d'objets couramment utilisés pour les exercices de mesure, les objets familiers sur lesquels le spectateur avait appris sa géométrie – bassins, colonnes, tours de briques, carrelages, et ainsi de suite. » Cf. M. Baxandall, *L'œil du Quattrocento, op. cit.*, p. 137.

⁸⁸⁴ Cf. Wölfflin, Heinrich, *Renaissance et Baroque*, traduction de Guy Ballangé et présentation de Bernard Teyssède, Paris, Gérard Monfort, 1988 (Bâle, 1961).

Darriulat⁸⁸⁵, la forêt est d'abord pour le vieux peintre le modèle rigoureux de l'espace perspectif. Comme les chasseurs et les lévriers se découpent devant cette forêt obscure et touffue constituée d'une foule d'espèces végétales, il semble qu'ils font écran à la profondeur. Pourtant, leur mouvement suit en effet des lignes diagonales ou parallèles au plan de la représentation, dont le réseau d'une grande complexité s'oppose au rythme immobile des troncs⁸⁸⁶. Ce double registre qui constitue une sorte de damier se converge décidément vers un « point d'ombre maximal — point aveugle où se ruent les chasseurs [...] »⁸⁸⁷. Loin de constituer un recul sur ses œuvres précédentes, cette dernière (?) œuvre d'Uccello atteint, nous semble-t-il, une maîtrise étonnante de la perspective autant par l'immédiateté optique des choses les plus proches que par l'estimation suggestive de la profondeur des choses les plus lointaines. La toile ne peut plus être une intersection arbitrairement pratiquée dans la « pyramide visuelle ». En ce sens, si Uccello n'est proche ni d'Alberti, ni même de Brunelleschi, ce dont Henri Focillon apporterait la justification : « nous voyons là un moment heureux dans l'histoire de la construction de l'espace, l'effort d'un artiste pour qui la perspective est encore une lyrique et non un simili d'architecture rationnelle. »⁸⁸⁸

Du point de vue de la question qui nous occupe, c'est-à-dire l'appropriation de la perspective au terme de son évolution, il nous convient de le constater à travers l'*Annonciation* [Fig. 101] (1465-1470) de Piero, aussi plus tardive stylistiquement —, avant de revenir à ses œuvres de peu antérieures —, qui se prête le mieux à la comparaison avec *La Chasse* [Fig. 100]. Pour cette scène figurant le fronton du Polyptyque de Sant'Antonio delle Monache de Pérouse, Piero utilise la perspective linéaire, apparemment plus stricte et moins contractée que celle d'Uccello : entre l'ange Gabriel de la Vierge, la double enfilade des colonnes d'un cloître, « *una prospettiva di colonne che diminuiscono, bella affatto*, comme l'écrit Vasari⁸⁸⁹ », offre, grâce au dynamisme des lignes de fuite, une géométrie des volumes caractéristiques. Dans cet espace construit en profondeur, c'est surtout une distribution architectonique — substitution des colonnes aux arbres — qui fait supposer un effet d'inversion ; on a l'impression que l'œil sensible « se progresse » au fond d'un cloître au lieu

⁸⁸⁵ Darriulat, Jacques, *Métaphores du regard. Essai sur la formation des images en Europe depuis Giotto*, Paris, Lagune, 1993, p. 50.

⁸⁸⁶ Borsi, Francesco et Stefano, *Paolo Uccello, op. cit.*, p. 267.

⁸⁸⁷ J. Darriulat, *Métaphores du regard, op. cit.*, p.50.

⁸⁸⁸ Cf. H. Focillon, *Piero della Francesca*, Paris, Armand Colin, 1952. Cité par P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740), op. cit.*, p. 28 et 427.

⁸⁸⁹ Cf. Vasari, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (Florence, 1568), trad. fr., t. III, p. 321. Cité par L. Marin, *Opacité de la peinture, op. cit.*, p. 155 et 162-163. L'enfilade de colonnes sur laquelle Vasari insiste pourrait être pour Marin « un *stimulus* théorique destiné non seulement à montrer la science du peintre, mais encore à induire à la connaissance théorique — un savoir essentiellement « constructeur » — le spectateur placé devant le retable ».

de « s'y enfoncer ». Mais nous nous rendons compte (non immédiatement) de l'aspect « paradoxal » de l'espace perspectif, durci et pétrifié dans son développement.

Le paradoxe de l'effet perspectif : l'espace pénétrable à l'« infini » à l'intermédiaire de l'« œil de l'intellect »

Toujours chez Piero, toute distance résorbée, les lignes de fuite ne sont pas censées converger à l'infini d'un espace profond « naturel » comme le décrit L. Marin⁸⁹⁰ : « un point de fuite apparaît, intersection des orthogonales au plan de représentation [...], mais sur une grande plaque de marbre, peinte ou feinte au fond de l'allée, ni porte ouverte ou fermée, ni fenêtre close ou donnant sur le monde, surface peinte avec ses veines et ses tâches diagonales et oblique [...] » Tout se passe comme si l'on les voyait de près, non de loin. Cette « compression » des volumes et des profondeurs dans un « motif plat » correspond à l'affaiblissement des forces latentes des colonnades du couloir, c'est-à-dire à la quasi-annulation de l'effet de perspective que Piero vient de créer, de manière imposante, avec ces colonnades. Or, la profondeur fictive de la représentation est aussitôt rétablie, selon Thomas Marton, grâce à l'« œil de l'intellect », alors que la construction perspective l'aurait, par elle-même, rendue imperceptible à l'œil sensible. Mais cette proposition est assez restreinte, car elle n'est admise qu'à condition que le peintre suppose « le regard du spectateur perspicace des destinataires de l'œuvre », comme le remarque Arasse⁸⁹¹.

Continuons de penser à la plaque de marbre dont la disposition architectonique évoque la fameuse *porta clausa* de Marie, figurée par Domenico Veneziano dans l'*Annonciation* [Fig. 102] (v. 1445) conservée aujourd'hui au Fitzwilliam Museum de

⁸⁹⁰ Sur l'analyse décortiquée de l'*Annonciation* à travers la restitution perspective de l'édifice, cf. Thomas Marton, « Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto », in *Piero teorico dell'arte*, sous la direction d'Omar Calabrese, Rome, p. 173-183. Les études de Marton sont reportées et interprétées avec perspicacité par L. Marin dans son *Opacité de la peinture*, *op. cit.*, p. 155-158. Voir aussi D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, *op. cit.*, p. 39 sq.

⁸⁹¹ Contrairement à la démonstration géométrique de Marton, le jeu de « trompe-l'intelligence » qu'il suppose chez Piero est peu convaincante pour Arasse qui songe au contexte religieux de cette époque-là. Selon ce dernier, pour se transformer en « agent investigateur », il faut que le spectateur s'approche de l'œuvre comme le précise d'ailleurs ce premier : « c'est seulement quand on s'approche de la peinture qu'on peut observer les éléments clefs qui permettent de calculer la profondeur et de la reconstruire avec l'intellect ». En réalité, il était impossible pour le fidèle du Quattrocento d'avoir le regard très rapproché envers cette *Annonciation* qui se situait, de plus, au sommet d'un retable aux dimensions imposantes, lui-même placé au-dessus d'un autel. La proposition de Marton est d'autant plus contestable que Piero n'attendait pas « ce regard perspicace des destinataires de l'œuvre, les religieuses du couvent de Sant'Antonio delle Monache de Pérouse. » D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, *op. cit.*, p. 40-41.

Cambridge. Sans doute Piero, son élève, l'a-t-il vue, comme il lui arrive que la plaque, un élément central de la construction architecturale vient vers le spectateur comme c'était le cas dans la porte de Domenico. Pour expliquer cette dérive dans l'application de la règle perspective, Arasse a recours au déchiffrement théologique : cette porte fermée est traditionnellement attribuée à la Vierge, désignée couramment comme une « porte close » sur la base de la vision d'Ezéchiel. Mais elle est aussi, conjointement, une figure du Christ (Jean, 10, 9). « Condensant la double figure du Christ et de Marie, la porte de Domenico Veneziano fait donc iconographiquement allusion au mystère invisible de l'Incarnation. »⁸⁹²

En plus de cette valeur symbolique, ce que Didi-Huberman a appelé « la venue d'une figure de l'incommensurable dans la mesure⁸⁹³ », on pourrait introduire de nouveau une interprétation intéressante de L. Marin qui voit dans la porte une allusion au secret qui se dévoile au moment de l'Annonciation : « Le point de fuite est « derrière » la porte et, si l'axe central (point de vue, point de fuite) est bien l'axe de l'« énonciation-représentation », la porte close montre et cache, montre comme caché, le détenteur du secret, dans sa transcendance infigurable, irréprésentable. »⁸⁹⁴ En ce sens, les lignes de fuite qui tracent l'espace vide entre la Vierge et l'Ange, convergent vers des points chargés de signification symbolique. Cela veut dire aussi que la perspective assume chez Domenico un rôle qui permet à l'observateur (fidèle) d'accéder au secret du mystère. En tenant compte de ce dispositif connoté comme théologique, on pourrait penser dès lors que la « perspective close », qui envahit l'*Annonciation* de Pérouse — dont la composition s'inspire de la toile de Domenico —, est de nature métaphorique, voire exégétique et non pas totalement rationaliste, comme on le considère d'habitude dans le sillage de l'activité théorique d'Alberti par excellence. Mais il n'en demeure pas moins que Piero incarne, grâce à un lyrisme de la perspective, même aux yeux des humanistes, le nouveau type d'artiste intellectuel⁸⁹⁵.

⁸⁹² D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, op. cit., p. 33-35.

⁸⁹³ Cf. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, op. cit., p. 65-82.

⁸⁹⁴ L. Marin, *Opacité de la peinture*, op. cit., p. 144.

⁸⁹⁵ Cf. Previtali, Giovanni, *La périodisation dans l'art italien*, trad. fr. Martine Guglielmi-Peretti, Paris, Gérard Monfort, 1996 (éd. it., 1979), p. 48-49.

2) Piero della Francesca, peintre de l'esprit d'architecte- géomètre

D'une manière générale, l'espace dans la peinture est ressenti comme un *résidu*, quelque chose qui subsiste entre les corps⁸⁹⁶. Or dès lors qu'il est encadré par l'architecture, l'espace devient compact et ordonné, à condition que la perspective permette à l'œil de la mesurer de façon correcte et proportionnée. Depuis que Giotto a su, d'entrée de jeu, introduire les toiles de fond, constituant le cadre de l'événement, l'architecture traitée en perspective ne sera cependant pas définie tout d'un coup dans la peinture florentine. Du fait que Brunelleschi, l'« inventeur » de la perspective, n'a jamais été peintre mais architecte (et sculpteur), si on établit historiquement le lien entre architecture et perspective, il apparaît ainsi, de toute évidence, que la pratique de la perspective géométrique en peinture établit, par priorité, une association durable avec l'architecture. En effet, ce que les inventaires de la Renaissance et de l'âge classique ont nommé « perspective » dénote, dans tous les cas, une « vue d'architecture »⁸⁹⁷. Cela signifie aussi que le tableau construit en perspective présuppose le cadre architectonique au titre de support de la composition.

De fait, Uccello et Piero comme continuateurs giottesques travaillent à la quête plastique de l'architecture. Mais, chez Uccello, on a constaté que celle-ci ne jouait pas rôle décisif dans la représentation peinte, occupant des espaces qui sont ceux de la tradition gothique toscane dont elle reprend les modes et la présence discrète⁸⁹⁸. Quant à Piero⁸⁹⁹, qui marque le dernier aboutissement du caractère définitif de Giotto (par la concision et la précision des détails, mais avec une maîtrise de la perspective géométrique et un sens de l'espace nettement plus modernes), il pense à l'instar de ce dernier, qu'elle n'est plus simplement un décor, mais un repère nécessaire pour orienter le milieu spatial dans lequel le corps s'intègre : d'une part, l'architecture et le corps sont inéluctablement attachés, et d'autre part, ils sont radicalement distingués.

⁸⁹⁶ M. Perelman, *Construction du corps. Fabrique de l'architecture*, op. cit., p. 93.

⁸⁹⁷ H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, op. cit., p. 248.

⁸⁹⁸ Borsi, Francesco et Stefano, *Paolo Uccello*, op. cit., p. 163

⁸⁹⁹ Piero De'Franceschi, plus communément appelé Piero della Francesca, naît vers 1420 à Borgo Sansepolcro dans le haut du Val Tiberona, aux confins de la Toscane et de l'Ombrie. La première information repérable à propos de lui ne provient cependant pas de sa patrie d'origine. Ses premières œuvres connues révèlent en effet une connaissance approfondies de l'art toscan du début du XV^e siècle et font supposer un séjour prolongé de l'artiste à Florence. Sa présence n'y est documentée qu'en 1439, quand il participe, aux côtés de Domenico Veneziano, à la réalisation d'un cycle de fresques, perdu, dans le chœur de Sant'Egidio. A cette époque, le jeune artiste s'oriente déjà vers une recherche passionnée des lois de la perspective et des proportions théorisées par Alberti dans son traité *De la peinture*. Après son apprentissage florentin, il exécute ses premières commandes pour Borgo Sansepolcro mais il voyage surtout, peignant à Urbino, à la cour de Frédéric de Montefeltro, à Ferrare, à celle de Lionello d'Este, à Rimini, à celle de Sigismond Pandolfo Malatesta. Cf. *Piero della Francesca*, op. cit., p. 8 sq.

En réalité, Piero dont l'art est, dès l'origine, plus propice à une « synthèse » modérée que la réforme « plastique », brise le cloisonnement naturel des provinces de l'art dans le troisième quart du Quattrocento⁹⁰⁰. Sa gloire en tant que peintre n'est pas vraiment étendue au XV^e siècle, son nom apparaît plutôt dans des ouvrages de chercheurs et d'architectes⁹⁰¹. En cela, on se rappelle que ses deux traités, *De prospectiva pingendi* et *Libellus de quinque corporibus regularibus*, fondés sur une méthode scientifique, servent, à la suite de celui d'Alberti, de guide aux artistes successifs de la fin du Quattrocento italien et du XVI^e siècle. Ce qui différencie les traités de ces auteurs modernes de ceux de l'Antiquité et du Moyen Age, c'est la distinction entre optique et perspective : ces derniers expriment les phénomènes de la vision sous forme de lois, l'Antiquité attachant davantage d'importance aux principes géométriques, le Moyen Age aux mécanismes physiques. En revanche, autant la mise en théorie d'Alberti que l'enseignement pratique de Piero visent à publier les règles de la vision perspective et les procédés de la représentation, même si tous deux puisent dans l'*Optique* d'Euclide. C'est sur cette conviction que P. Hamou commence par ailleurs son étude sur la vision perspective : « Aucun procédé géométrique n'est porteur en soi d'illusion naturaliste : la géométrie est toute vraie et ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même. Les auteurs médiévaux, qui disposaient pourtant avec le traité euclidien d'une « optique géométrique », n'avaient jamais songé à en tirer un parti pictural et illusionniste. En revanche, si les inventeurs de la perspective peuvent assigner à leur procédé le but de produire artificiellement la vision, c'est parce qu'ils ont affaire, de façon encore partiellement voilée, à une idée neuve de l'expérience visuelle : la vision naturelle devient pour la première fois susceptible d'être reconstruite par l'artifice d'une *représentation*. »⁹⁰²

Assurément, loin de correspondre à une extension de la *perspectiva naturalis*⁹⁰³, la perspective de la peinture n'est rien d'autre qu'un principe préalable nécessaire à la projection de l'espace à partir d'un point fixe. L'enseignement de Piero conduit son lecteur « à tracer sur le plan qui correspond à celui du mur ou de la toile les contours de figures, de figures, de volumes et de corps de complexité croissante, considérés sous des angles et à des

⁹⁰⁰ A. Chastel, *Le grand atelier d'Italie*, op. cit., p. 322. Voir aussi Previtali, Giovanni, *La périodisation dans l'art italien*, op. cit., p. 49 : « Piero della Francesca ne présente de lien précis avec aucune des traditions citadines. Actif surtout dans les petites cours de l'Italie du centre et du Nord, Rimini, Urbino, Ferrare, capable de faire la synthèse, grâce à sa perspective, entre le plasticisme des Florentins et la tradition chromatique du gothique tardif (parvenue jusqu'à lui surtout à travers Domenico Veneziano), Piero offrait aux hommes cultivés des différentes régions d'Italie une solution universelle au problème du langage figuratif. »

⁹⁰¹ Par exemple, Luca Pacioli donne une version imprimée du *Libellus de quinque corporibus regularibus* sans grands changements dans son traité de la *Divine proportion*.

⁹⁰² P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, op. cit., p. 8.

⁹⁰³ « Le modèle de la *perspectiva naturalis* est plutôt fondé sur la mobilité du regard et la sphéricité du champ visuel et que celui-ci de la *perspectiva artificialis* procède d'un œil fixe dardant orthogonalement un plan d'inscription. » Piero della Francesca, *De la Perspective en peinture*, op. cit., p. 29.

distances variables, et jusqu'à des membres d'architecture et des figures humaines, lesquels font l'ordinaire du peintre, et que celui-ci doit s'attacher à mettre en place dans leurs lieux et proportions respectives. » Pour l'élucidation des relations spatiales sur le plan, Piero n'insiste sur la nécessité de la connaissance des démonstrations de perspective que « dans la mesure où celles-ci s'accompagnent de figures qui puissent être comprises par l'œil, et non par le seul entendement (le texte d'Alberti étant à cet égard ambigu, qui s'attache à donner à voir par le seul moyen des mots, sans user de figures.) »⁹⁰⁴

La représentation des choses en fonction du « lieu déterminé »

Pour Piero, la fonction de la perspective est d'explicitier les valeurs supérieures des « choses » et non pas seulement celles des « mots » de l'*historia*. C'est là que l'on pourrait juger chez lui d'une visée très divergente de celle d'Alberti : dans le *De pictura*, « la construction perspective avait pour fin première la constitution de la scène de la représentation, sous l'espèce du pavement en échiquier qui était appelés à servir d'assise ou de sol à l'histoire, et en premier lieu à la distribution réglée des personnages qui en étaient les acteurs, aussi bien qu'à l'érection des décors dans lesquels ceux-ci étaient appelés à évoluer, tandis que le livre I du *De prospectiva pingendi* s'ordonne principalement à la construction de l'image perspective en éventuellement quadrillée, d'un carré qui servira ensuite de base ou d'assiette (comme on le dira au XVII^e siècle) à des volumes et des corps plus ou moins réguliers qui reposeront sur ce plan par l'une de leurs faces, elle-même tracée d'abord in *propria forma*, pour l'être ensuite en perspective, sous sa forme « dégradée ». »⁹⁰⁵ Si la méthode et la fin de la perspective de Piero se distinguent de celles d'Alberti, on pourrait trouver la raison fondamentale, toujours selon H. Damisch, dans la substitution de la *prospectiva* à la *perspectiva* : « entre le *per-spettare* et le *pro-spettare*, le « voir au travers de » (lequel s'accordait, à première vue, avec la métaphore de la « fenêtre ») et le « regarder en avant », le « donner sur », mais aussi le « représenter », la différence n'allait à rien de moins qu'à associer l'idée de représentation à celle de projection⁹⁰⁶. »

⁹⁰⁴ Piero della Francesca, *De la Perspective en peinture*, *op. cit.*, p. 8, cité par H. Damisch dans la préface. Sur la démonstration de la perspective de Piero et le commentaire analytique de son traité, voir aussi l'ouvrage du même auteur, « De Prospectiva Pingendi » dans *L'Origine de la perspective*, *op. cit.*, p. 287 sq.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 13.

Dans *La forme et l'intelligible* (1970), R. Klein relève, chez les deux perspectivistes, les méthodes substantiellement identiques, car ils s'accordent à « définir la peinture comme n'étant rien qu'une perspective »⁹⁰⁷. Malgré cela, mettant fin au problème du discours de la perspective et aux « derniers vestiges de physique », Piero se préoccupe de l'idée que la perspective linéaire (ou la *prospectiva* au sens plus strict du terme) est une « science artificielle de la représentation, dépendant de la géométrie et supposée rendre compte du visible et de son apparence, tandis que l'optique traitera de la vision et de la lumière, en tant que phénomène physique. » Au lieu d'être une intersection arbitrairement pratiquée dans « la pyramide visuelle »⁹⁰⁸, comme le voulait Alberti, la peinture est, pour Piero, l'endroit où aboutissent l'ensemble des rayons entre l'œil et les points du contour de l'objet (*cosa*). Il s'agit bien du « plan de projection, donné comme support et non comme fenêtre qui est alors un plan visuel chez Alberti »⁹⁰⁹. Pour désigner la surface à peindre – tableau, mur ou paroi –, Piero utilise, en effet, le mot *termine* (« le terme ») que nous traduisons par « lieu déterminé » : lorsque la peinture se laisse en termes de mise en perspective, elle se réduit à des « démonstrations de surfaces et de corps dégradés ou augmentés dans le lieu déterminé, disposés comme les choses véritables vues de l'œil sous des angles divers se représentent dans le lieu déterminé susdit. » (*la pictura non è se non dimonstrationi de superficie et de corpi degradati o acresciuti nel termine, posti secondo che le cose vere vedute da l'occhio socto diversi angoli s'apresentano nel dicto termine*, livre III, f° 32 r°)⁹¹⁰.

Dans la mesure où Piero parlera à l'occasion de *termine* ou *termini* pour désigner les extrémités d'une ligne, le contour d'une surface, ou l'enveloppé d'un corps, il semble légitime que nous adoptons l'expression « lieu déterminé », plutôt que les termes « plan », « tableau » ou « écran ». Et il faut revenir ici au texte d'H. Damisch qui explique que le « terme où se posent les choses », a une double valeur de *limite*, par lequel se clôt le livre I (fol. 16 v.) du *De prospectiva pingendi* : « [...] limite dans le sens de la profondeur, le plan

⁹⁰⁷ R. Klein, *La forme et l'intelligible*, *op. cit.*, p. 240.

⁹⁰⁸ « Alberti a montré dans un premier temps que la peinture doit être conçue comme la section perpendiculaire par un plan de la pyramide visuelle. Celle-ci, qui est en fait un cône, ou pyramide radieuse, d'autant de côtés que l'on veut, permet de représenter géométriquement le regard par un faisceau pyramidal de rayons dont la pointe est dans l'œil et la base sur l'objet vu. La priorité fondamentale de l'« intersection » repose sur le théorème 21 de l'optique d'Euclide, celui des triangles proportionnels. Le faisceau triangulaire qui mène de l'œil à la peinture de l'objet sur le tableau doit être proportionnel au faisceau qui, par-delà le tableau ou la « fenêtre », conduirait jusqu'à l'objet réel. Cette proportionnalité des deux « vues » signifie que se conservent sur le tableau les grandeurs apparentes relatives des objets représentés. L'existence d'une grandeur étalon et connue de tous, la stature humaine, permettra dès lors d'accomplir l'effet illusionniste. » Cf. *De pictura* I, 18. Cité par P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, *op. cit.*, p. 434, note 5.

⁹⁰⁹ Piero della Francesca, *De la Perspective en peinture*, *op. cit.*, introduction de J.-P. Le Goff, p. 32.

⁹¹⁰ *Ibid.*, préface, p. 8. Sur cette remarque, voir aussi *De prospectiva pingendi*, éd. G. Nicco Fasola, Florence, 1942, p. 128. Cité par R. Klein, *La forme et l'intelligible*, *op. cit.*, p. 240.

demandant à être disposé, par rapport à l'œil, à la distance convenable, ni trop près ni trop loin ; mais limite, aussi bien, dans celui de largeur : contrairement à l'idée reçue — et reçue par Panofsky lui-même — qui voudrait que le « plan de base » soit extensible sur les côtés au gré de notre imagination, le « terme » ne devra pas excéder certaines bornes dont on verra qu'en dépit des apparences Piero ne les a nullement confondues avec celles du champ visuel. »⁹¹¹ Si la peinture demeure dans la relation inéluctable à son support, l'œil du peintre (non du géomètre « pur »⁹¹²) est certes comme un miroir clair qui reflète le grand échiquier de l'espace (à trois dimensions) sur le plan d'un tableau (à deux dimensions).

La prospectiva, l'architecture et l'istoria, composantes nécessaires à la peinture

En résumé, le *De prospectiva pingendi* témoigne, chez Piero, non seulement d'une longue pratique mais aussi de larges connaissances scientifiques (non métaphysiques) et de capacités indéniables à voir et à comprendre les volumes et les situations dites aujourd'hui spatiales⁹¹³. Plusieurs dessins y consolident la légitimité des règles perspectives, mais lorsque le peintre applique celles-ci à la peinture, il constate aussitôt le désaccord indéniable entre la construction en perspective et l'effet visuel qui en résulte. Effectivement, le parti prend une forme particulière dans le domaine pictural, comme les règles abstraites sont adaptées à la nécessité de la représentation. Si l'on décompose en général les parties de ses œuvres, on s'aperçoit que ces règles se plient aux exigences de la peinture. « Pour obtenir un effet équivalent dans la construction perspective non plus d'un objet isolé (présenté frontalement de façon à obtenir une stricte symétrie bilatérale) mais d'un édifice présenté au sein d'une scène narrative, Piero place l'angle du corps architectural principal au plus près du point de fuite en le rapprochant de l'axe central de la représentation »⁹¹⁴. En témoigne, comme on l'a vu plus haut, la lecture de *L'Annonciation* de Pérouse [Fig. 101], celle où l'opération subtile de l'œil, c'est-à-dire la reconstitution virtuelle de la perspective sur plan, y laisse voir l'effet conjoint de platitude et de profondeur. Nous reprendrons des exemples telles *L'Annonciation* [Fig. 103] (1452-1459)⁹¹⁵, *La Rencontre de Salomon et de la reine de Saba* [Fig. 104] (1452-

⁹¹¹ H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, op. cit., p. 317.

⁹¹² Piero della Francesca, *De la Perspective en peinture*, op. cit., introduction, p. 34.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 24.

⁹¹⁴ D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, op. cit., p. 44.

⁹¹⁵ Placée symétriquement par rapport au *Songe de Constantin*, l'*Annonciation* n'appartient pas au cycle de la *Légende de la Vraie Croix*. Sa présence dans le cycle demeure inexpiquée, malgré les hypothèses aussi

1459) — les fresques qui font partie du cycle de la *Légende de la vraie croix* dans le cœur de San Francesco d'Arezzo — ou encore la *Flagellation* [Fig. 105] (v. 1455-1460) d'Urbino. Dans lesquelles, Piero dispose l'architecture avec presque la même intransigeance que dans *L'Annonciation* de Pérouse jusqu'à ce qu'elle devienne une véritable question de représentation perspective. Il y dissimule plus ou moins complètement le flanc (ou la latéralité) de l'édifice où se marquerait, d'après ce que nous dit Arasse⁹¹⁶, sa diminution en perspective, si bien que la profondeur fictive est difficilement perceptible sur l'écran pictural. Un léger déplacement latéral du point de vue suffirait pour que la profondeur spatiale et le volume cubique de l'édifice deviennent plus nettement visibles.

Afin de résoudre le paradoxe du dispositif perspectif chez Piero, l'historien d'art a recours, en réalité, aux théoriciens actuels de la géométrie. Arasse croit que la disposition privilégiée par le peintre correspond, en général, à celle d'un point de vue que ces derniers appellent « instable » ou « non générique » en opposition avec le point de vue « stable » ou « générique ». Voici quelques explications en termes techniques : « la représentation d'un volume est dite en situation « générique », quand, malgré les changements de point de vue, la perception de la tridimensionnalité de ce volume reste « stable ». » Le spectateur pourrait donc identifier sans ambiguïté les repères spatiaux de l'objet. En revanche, « la situation est dite « non générique » quand, en raison du point de vue adopté, la perception de la tridimensionnalité du volume disparaît – et que, par exemple, la vision d'un cube tridimensionnel est remplacée par celle d'un hexagone bidimensionnel. Cette situation « non générique » est dite « instable » puisqu'il suffit d'une transformation minimale du point de vue pour que l'observateur perçoive de nouveau la tridimensionnalité du volume. »⁹¹⁷

Suivant ce critère, *L'Annonciation* [Fig. 103] mérite attention, puisqu'elle comprend simultanément le point de vue « stable », « générique » et le point de vue « instable », « non générique ». En premier lieu, lorsque la vue frontale de la scène dévoile sans ambiguïté le schéma cruciforme de la composition, on parle du point de vue « instable », « non générique », contenant en puissance tous les points de vue possibles⁹¹⁸. Le plan de représentation est divisé en quatre lieux occupés, à gauche, en haut, par Dieu le Père, en bas,

nombreuses que variées. Sur ce point, voir Ginzburg, Carlo, *Enquête sur Piero della Francesca. Le Baptême, le cycle d'Arezzo, la Flagellation d'Urbino*, trad. fr. Monique Aymard, Paris, Flammarion, 1983 (Turin, 1981), p. 130, n° 58.

⁹¹⁶ D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, op. cit., p. 44-45. On notera, avec Arasse, que cette position instable est considérée comme la synthèse virtuelle ou la matrice des diverses « stabilisations » possibles. Cf. Jean Petitot, « Osservazioni in magini alle relazioni di Thomas Martone e Louis Marin », in *Piero teorico dell'arte*, sous la direction d'Omar Calabrese, Rome, 1985, p. 208-209.

⁹¹⁷ D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, op. cit., p. 44-45.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 50.

l'Ange annonciateur, et à droite, en haut, par le premier étage de la demeure et sa fenêtre, en bas par la Vierge. Parmi les quatre compartiments répartis par la « croix »⁹¹⁹, le « lieu céleste entièrement ouvert » est, par ailleurs, remarquable en ce qu'il fait l'objet même de la mesure dans l'ensemble du « lieu déterminé ». Piero inclut donc le ciel dans le « système proportionnel qui définit la forme. »⁹²⁰, à l'opposé de Brunelleschi qui l'exclut lors de sa première expérience perspective. Cela revient à dire que la vision perspective de Piero repose ici sur une *commensuratio*⁹²¹ que J. P. Le Goff traduit par le néologisme « commensuration », ce qui est défini comme « l'art de représenter les choses avec leurs proportions apparentes et selon leurs proportions réelles, grâce aux règles de la géométrie. »⁹²² Ce concept de proportionnalité correspond, d'ailleurs, à la finalité de la perspective formulée par Alberti : « la construction de l'*historia* a moins pour but la création d'une profondeur illusoire que la « représentation géométrique de la proportionnalité qui rapporte les objets les uns aux autres. »⁹²³.

En deuxième lieu, Piero choisit délibérément le point de vue « stable » pour la loggia dont le volume domine, sous la forme d'une structure cubique, la Vierge. Comme la loggia est construite d'un point de vue latéralisé et rabaissé, le paradoxe (volontaire) tient, en effet, à ce que la mise en place perspective brouille la vision de la croix⁹²⁴. La colonne centrale

⁹¹⁹ A partir de cette division quadripartite de la surface du panneau dans sa totalité, il semble que L. Marin veut inclure sans hésitation l'épisode de *L'Annonciation* dans le cycle représentant l'histoire de la Croix : même si l'objet « croix » a disparu de l'énoncé iconique narratif, il y relève la structure cruciforme. A l'égard de cette analyse à la fois formelle et symbolique, voir L. Marin, *Opacité de la peinture*, op. cit., p. 115-117. En effet, comme le note Arasse (*L'Annonciation italienne*, op. cit., p. 344, note 64), « Hartt avait déjà noté ce schéma cruciforme, sans en tirer de conséquences particulières. » Cf. Frederick Hartt, *A History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture*, Londres, 1970, p. 241.

⁹²⁰ « Brunelleschi ne peint pas le ciel [...]. Son intérêt se limite aux choses, comme le dira Alberti, qui occupent "un lieu". Le ciel n'occupe pas "un lieu". Il n'est donc pas réductible à la mesure, ni connaissable "par comparaison". Le ciel ne pouvant être représenté, c'est-à-dire être inclus dans le système proportionnel qui définit la forme, l'artiste renonce à le peindre. Mais de quelque façon qu'on interprète, ce renoncement est dû à un intérêt d'architecte, non de peintre. Si Filippo renonce à peindre le ciel, c'est parce qu'il peint les édifices et que ceux-ci se détachent contre le ciel réel et non contre une toile de fond peinte. Mais c'est aussi parce que l'édifice, par la perfection de ses relations proportionnelles, construit et définit la spatialité atmosphérique où il est plongé. » Cf. Giulio-Carlo Argan, *Brunelleschi*, Paris, 1981, p. 18. Cité par H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, op. cit., p. 297.

⁹²¹ « La peinture comprend en soi trois parties principales que nous désignons par le dessin, la commensuration et la mise en couleurs. Par dessin nous entendons les profils et les contours qui délimitent chaque chose. Par commensuration, nous entendons la mise en place dans leurs lieux et dans leur proportion respective, de ces profils et ces contours. Par mise en couleurs nous entendons l'attribution des couleurs, telles qu'elles se présentent dans les choses, claires et obscures selon que les lumières les font varier. De ces trois parties, je n'entends traiter que de la commensuration, que l'on appelle perspective, y mêlant quelque peu le dessin, car sans dessin, on ne peut démontrer la perspective dans les faits [...] » Cf. Piero della Francesca, *De la Perspective en peinture*, livre I, fol. 1 r., op. cit., p. 39.

⁹²² *Ibid.*, introduction, p. 32.

⁹²³ D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, op. cit., p. 54.

⁹²⁴ A l'égard de ce « jeu » que Piero opère entre profondeur et surface, D. Arasse a recours aux quelques idées du cardinal Nicolas de Cues en le qualifiant à la fois de mathématique et de théologique. Dans *Le tableau ou la vision de Dieu (De visione Dei sive de icona)*, Cues dirait que le point de vue « instable » est la position où tous

d'ordre toscan, dissimulant au premier coup d'œil sa jumelle engagée dans le mur du fond, apparaît fort proéminente dès que l'on s'efforce de restituer la surface du panneau dans l'espace profond illusoirement représenté. Ici, le portique se présente comme précédé de la composition, de telle sorte que la Vierge et l'Ange sont comme dans un espace architectural à part, non monumental où le système des édicules se développe « sans recours à la toile du fond⁹²⁵. » Une porte fermée qui se trouve juste derrière l'Ange bloque la perspective et aplatit la scène presque au même titre (d'une manière moins radicale à proprement parler) qu'un panneau de marbre veiné dans *L'Annonciation* de Pérouse. Si le volume cubique s'ouvre sur l'intériorité, le portique donne au peintre la possibilité tout à la fois de déployer l'espace et de le resserrer, de le contracter⁹²⁶. Cet effet de profondeur est d'autant plus suggestif que le décor « mathématique et illusionniste » de cubes de la mosaïque, derrière la Vierge, va de pair avec l'espace de sa chambre qui est difficilement lisible. Du fait que les dalles du pavement régressent elles aussi en fort raccourci perspectif, on pourrait admettre que « Piero della Francesca se livre à une opération en double bande qui consiste à simultanément déployer la troisième dimension avec le maximum de virtuosité et l'écraser sur le plan de la représentation. »⁹²⁷ Chez Piero l'effet spatial se produit, pour ainsi dire, au-delà de l'incompatibilité entre le plan et la profondeur.

les déploiements sont possibles et à partir de laquelle toutes les formes peuvent être générées. Selon Agnès Minazzoli, « Cues invite à dépasser le mode cognitif du voir (où voir équivaut à comprendre) pour un autre mode, mystique (où voir équivaut à croire). » Cf. Nicolas de Cues, *Le tableau ou la vision de Dieu (De visione Dei sive de icona)*, traduction, présentation, notes et glossaire d'Agnès Minazzoli, *op. cit.*, p. 18-20. Cité par D. Arasse, *L'Annonciation italienne, op. cit.*, p. 47.

⁹²⁵ P. Francastel, *Peinture et Société, op. cit.*, p. 93.

⁹²⁶ Buisine, Alain, *Piero della Francesca par trois fois*, Villeneuve-d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion, 2001, p. 81, n°102.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 48.

*L'écrin architectural et la surface plane*⁹²⁸ : « la conquête de l'espace » au-delà de la dichotomie spatiale

Si dans *L'Annonciation* [Fig. 103], l'importance est accordée à l'architecture, *La Rencontre de Salomon et de la reine de Saba* [Fig. 104] du même cycle⁹²⁹ est fondée sur une disposition équivalente de l'architecture avec le point de vue perspectif même surbaissé. A droite de la composition, un petit temple, ayant une dimension plus spacieuse que le portique de ce premier exemple, est réduit également à une forme stéréométrique. A l'intérieur du vestibule, les personnages sont disposés selon des rapports de proportion relativement indépendants du cadre architectural qui les abrite, comme on peut le voir d'après le dégradé des têtes, différent de celui des chapiteaux⁹³⁰. Quant à la scène intégrale, le bois de la passerelle la divise en deux moments qui devraient s'unir dans le thème : à gauche, sur le chemin du palais de Salomon, la reine parvient avec son cortège à un pont enjambant une rivière⁹³¹ ; à droite, la scène suivante nous montre la rencontre de la reine et du roi Salomon dans son palais. Alors que la double scène est scindée par le bois d'après « le récit iconique »⁹³², une puissante colonne corinthienne l'articule, « plastiquement » d'une façon équilibrée, selon une répartition gauche/droite : du côté gauche, la disposition des figures et les collines s'étendant de gauche à droite à l'arrière-plan contrebalancent fortement la profondeur de champ au profit d'une adaptation aux conditions de la bidimensionnalité. Il en va de même dans l'intérieur du palais de Salomon, où les lignes de fuite de l'architecture sont

⁹²⁸ Dans le *De pictura* (1435), Alberti invente le terme de « composition », entendu comme harmonisation systématique de chaque élément d'un tableau en vue d'obtenir l'effet global souhaité. Il trouve son modèle dans la critique littéraire classique des humanistes, pour lesquels la composition (*compositio*) désigne la façon dont une phrase est agencée selon quatre niveaux hiérarchisés : la phrase contient des clauses, les clauses des propositions, les propositions des mots. De cette façon, Alberti définit la peinture : « les tableaux sont composés de corps, eux-mêmes composés de parties, à leur tour composés de surfaces planes ; les surfaces planes sont organisées en membres, les membres en corps, les corps en tableaux. » Effectivement, la surface plane constitue la base de la « composition » dont la notion permet d'analyser au Quattrocento la structure d'un tableau, en examinant minutieusement l'articulation, de rejeter le superflu et de mettre en relation les moyens formels et les fins narratives. » Cf. M. Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, *op. cit.*, p. 203-204.

⁹²⁹ L'iconographie du cycle d'Arezzo est fondée sur la légende – réélaborée au XIII^e siècle par Jacques de Voragine dans *La Légende dorée* – du triomphe de la Croix, qui, à partir de la mort d'Adam, guide l'homme vers le salut. Sur ses illustrations complètes, voir notamment Paolucci, Antonio, *Piero della Francesca*, trad. fr., Denis-Armand Canal, Paris, Herscher, 1992 (1989, Cantoni Editore).

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁹³¹ « Venue pour entendre la Sagesse de Salomon, lorsqu'elle voulut franchir le lac [où le bois sacré sous forme de poutre-planche servait de pont] elle vit en esprit que le Sauveur devait être suspendu à ce bois. Aussi ne voulut-elle pas le franchir, mais aussitôt l'adora. » (*La Légende dorée*)

⁹³² De ce point de vue iconologique, il faut que ce bois infranchissable fonctionne « comme barrière et obstacle, et non comme instrument de transit », comme il est injuste d'insister sur le mouvement, de gauche à droite, de la Reine et ses suivantes. Lesquels sont censés sortir « hors cadre, hors plan — par l'avant ou par l'arrière peu importe — mais selon une direction fortement indiquée par le placement, dans l'espace représenté, de la poutre-pont » et « entrer par la droite dans la scène suivante. » Sur ces remarques, voir L. Marin, *Opacité de la peinture*, *op. cit.*, p. 114-115 et 124, n° 22.

contrebalancées autant par l'accentuation des horizontales que par l'enfilade de colonnes corinthiennes « divinement mesurées selon Vasari »⁹³³.

Piero abandonne le « perçage optique » des murs afin de faire collaborer plan et espace (plus précisément géométrie plane et géométrie dans l'espace). En comparaison de cet aspect « dialectique » chez Piero, on peut citer l'exemple fort connu de l'espace narratif représenté par Masaccio dans la chapelle Brancacci au Carmine. C'est le *Paiement du Tribut* [Fig. 105] (1426-1427) qui juxtapose trois scènes de l'Évangile selon Matthieu⁹³⁴. Cette fois aussi, on note que les figures sont disposées parallèlement au support dont le format est étiré horizontalement. Mais au lieu de se confondre avec le fond, ces figures monumentales se détachent explicitement sur celui d'une ample spatialité. Il s'agit bien ici d'une opposition entre le fond des tonalités douces et les figures colorées du Christ et des apôtres. En même temps, l'espace qui enveloppe ceux-ci s'articule par un double motif en vue de l'unité spatiale comme chez Piero : d'une part l'architecture est solidement construite selon les règles mathématiques de la perspective⁹³⁵, et d'autre part, le paysage de lac et de collines se déploie en profondeur. Il est clair que la peinture de Masaccio n'est pas seulement surface plane, mais « relief »⁹³⁶ qui conduit, grâce à la luminosité et l'ombre, à une plasticité d'illusion. Dans ce sens, l'espace de Masaccio s'oppose à celui de Piero qui comporte « subrepticement » de la profondeur et de la distance.

Par ailleurs, pour ce qui est de la perspective en tant que telle, on cherche le lien dans ce que H. Damisch appelle la « démonstration Brunelleschi », mais la « démonstration Piero » s'écarte aussitôt de celle-ci, puisque cette dernière tendait à « libérer le regard du lieu correspondant [...] au point fixe et indivisible que semblait lui assigner la perspective, pour le laisser libre de se déplacer dans certaines limites, et de se fixer sur telle ou telle partie du tableau, ou de prêter attention à tel ou tel détail d'exécution, sans qu'il y eût là aucun paradoxe. »⁹³⁷ Pour le spectateur, peu importe sa position devant le tableau, car il pourrait tout voir dans une unité inaltérable. A cette condition Arasse replace, par ailleurs, l'œuvre de Piero

⁹³³ Cf. Focillon, Henri, De Vecchi, Pierluigi (dir.), *Tout l'œuvre peint de Piero della Francesca*, trad. fr. Ada Carella, Paris, Flammarion, 1968, p. 93

⁹³⁴ « Un tribut étant réclamé à saint Pierre par le collecteur de taxes (le publicain), le saint reprend une pièce avalée par un poisson de lac de Tibériade et paye son tribut au publicain. »

⁹³⁵ Sur ce point, on peut aussi penser au cas encore plus évident du système perspectif chez Masaccio. En effet, Baxandall rappelle que celui-ci a suivi une construction soignée et minutieuse pour la *Trinité* [Fig. 44], calculée ostensiblement. En revanche, il travaille avec une plus grande liberté dans la chapelle Brancacci. Dans le *Paiement du tribut* par exemple, « nous n'avons guère besoin de tracer mentalement une construction perspective [...], le point de fuite se trouve derrière la tête du Christ et vient renforcer la focalisation du tableau sur le personnage du Christ. » M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, op. cit., p. 192.

⁹³⁶ Landino insiste sur le relief (rilievo) des fresques de Masaccio dans la préface de son commentaire sur *La Divina Commedia*. Sur l'extrait de son texte et ses remarques, *Ibid.*, p. 178-184.

⁹³⁷ H. Damisch, la préface dans Piero della Francesca, *De la Perspective en peinture*, op. cit., p. 16.

dans l'époque « sous influence » de Nicolas de Cues⁹³⁸. En rapportant les réflexions de ce dernier, l'auteur suppose chez Piero l'existence d'un « point de vue » qui englobe « une infinité de points de vue particuliers. » Dans *Le tableau ou la vision de Dieu (De visione Dei sive de icona)* (1453) qui s'adresse aux moines bénédictins du Tegernsee, le Cusain prend l'exemple de peintures représentant un visage « omnivoyant (...) peint avec un art si subtil qu'il semble tout regarder à l'entour. » Il recommande aux moines de se mettre en demi-cercle devant le tableau et d'observer ce regard qui les poursuit pendant qu'ils se déplacent sur le segment de la courbe. Il s'agit du « regard absolu de Dieu » qui les suit partout. Même s'ils se détournent de lui, son regard tombe sur eux (chap. VI) : « Mais ce n'est pas avec les yeux de chair qui regardent le tableau, c'est avec les yeux de la pensée et de l'intelligence que je vois la vérité invisible de ta face qui signifie ici dans une ombre réduite. Car ta vraie face est détachée de toute réduction. Elle ne relève ni de la quantité, ni de la qualité, ni du temps, ni du lieu. Elle est la forme absolue, la face de toutes les faces. »⁹³⁹

A la suite de l'approfondissement de cette appréhension de l'absolu, Cues postule deux concepts suivants : « D'abord, Dieu enveloppe la raison de toutes choses (chap. I). Il est l'éternité qui embrasse la succession des instants (chap. XI), la cause qui enveloppe l'effet. Le monde visible est le développement (l'*explicatio*) de cette puissance invisible d'enveloppement (1^e *complicatio*), le développement en actes de tous les possibles (chap. XXV). Ensuite, Cues cherche à nous conduire au point où l'absolu peut se révéler à nous. »⁹⁴⁰ Puisque le monde n'est que « l'*explicatio* », le développement imparfait de Dieu, le regard de l'homme (ou du peintre) ne peut être que défaillant, contrairement au regard de Dieu qui est la perspective parfaite. Dans ce contexte épistémologique et théologique, on comprend désormais pourquoi Piero fausse « volontairement » la perspective et la rend incohérente alors qu'il en maîtrise parfaitement la technique. L'« illusion optique » exercée par ce dernier correspond, comme le note Arasse, à la formule célèbre de Nicolas de Cues,

⁹³⁸ D. Arasse, postface dans Piero della Francesca, *De la Perspective en peinture*, op. cit., p. 289-290. En établissant une forte parenté d'idées entre le peintre et le philosophe, Arasse se sent obligé de préciser : « Il ne s'agit évidemment ni d'expliquer Piero della Francesca par Nicolas de Cues ni de suggérer que Piero della Francesca illustrerait la pensée d'un philosophe qu'il a pu rencontrer à Rome. Mais la pensée du Cusain peut être considérée comme un horizon ou un cadre théorique, philosophique et intellectuel permettant de préciser les enjeux qui ont pu inspirer la pratique perspective de Piero della Francesca. ». En effet, dans le dialogue *De idiota*, écrit en 1450, Nicolas de Cues considère déjà la peinture comme un modèle pour la pensée et définit cette dernière (*mens*) comme l'activité de *mensurare*, autrement dit comme un *commensuratio*, le terme même que Piero emploie pour désigner la *prospectiva*. Cf. E. Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, op. cit., p. 68.

⁹³⁹ Cf. Nicolas de Cues, *Le tableau ou la vision de Dieu*, op. cit. Cité par Karel Vereycken, « De Piero della Francesca à Léonard de Vinci. Quand l'ambiguïté devient science géométrique en peinture », *Fusion*, n° 105, juin-juillet, 2005, p. 40-41.

⁹⁴⁰ *Ibid.*

« coïncider les opposés », énoncée dans le *De la docte ignorance*. Tout ceci part, en effet, du principe que la relation de Dieu au monde est à l'égal de celle du monde à l'esprit humain. La seule intelligence humaine légitime est de reconnaître les limites de notre savoir. Voyons comment tout cela se traduit, comme solution spatiale, dans la peinture de Piero : à travers l'opération de la *complicatio* de la profondeur et du plan, le peintre « complique » l'un dans l'autre d'une façon analogue à celle dont Nicolas de Cues déclare qu'il faut, pour comprendre le mouvement de l'univers, « compliquer les pôles avec le centre⁹⁴¹ ». Par ces mots, Arasse introduit la lecture de l'espace, celui que le peintre tente de représenter dans son enveloppement invisible (le *complicatio*), et non pas dans son développement visible (l'*explicatio*). Son œuvre envisagerait l'espace comme une entité « incommensurable » enveloppant en elle une image de l'univers. C'est dire aussi que « le regard de l'absolue connaissance divine »⁹⁴² donne matière à l'emploi de la commensuration du monde, c'est-à-dire la perspective selon le terme de Piero.

S'il en est ainsi, on trouve incontestablement l'illusion la plus suggestive entre « un écran d'architecture » et la planéité de la surface murale dans la *Flagellation* d'Urbino [Fig. 106] (v. 1455-1460)⁹⁴³, située vraisemblablement dans la période qui suit immédiatement la fin du cycle d'Arezzo⁹⁴⁴. La flagellation proprement dite se présente, encadrée par une loggia classicisante — scandée par la fuite en perspective des dalles du pavement, des caissons du plafond et la colonnade de droite à peine reconnaissable — qui rappelle celle de la fresque d'Arezzo [Fig. 104], où se découle la rencontre entre Salomon et la Reine de Saba. C'est un espace qui fuit devant le regard pour laisser place à l'historicité des événements contemporains qui sont suggérés par les trois personnages⁹⁴⁵ tout au premier plan — corps d'une pureté toute architecturale dans un lieu vide, corps immobiles pesamment appuyés sur le sol. L'écart entre les deux mondes, celui du présent et celui du passé est souligné par la distance spatiale, mais aussi par la diversité des sources de lumière (provenant respectivement de gauche et de droite)⁹⁴⁶, voire le changement du décor du sol en marbre. Si les deux moments de l'histoire sont dissociés l'un de l'autre par l'intermédiaire de

⁹⁴¹ Nicolas de Cues, *De la docte ignorance*, traduction par Abel Rey, Paris, 1930 (éd. consultée : Paris, 1979), p. 154 (traduction transformée). Cité par D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, op. cit., p. 47.

⁹⁴² D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, op. cit., p. 48.

⁹⁴³ L'unique donnée indiscutée de ce panneau célèbre est son autographie, garantie par la signature en lettres capitales romaines (OPVS PETRI DE BVRGO S[AN]C[T]I SEPVLCRI) figurant sur la marche de l'estrade sous les pieds de Ponce Pilate. Sur l'identification de ces figures, voir notamment C. Ginzburg, *Enquête sur Piero della Francesca*, op. cit., p. 65-113.

⁹⁴⁴ A. Paolucci, *Piero della Francesca*, op. cit., p. 43.

⁹⁴⁵ Ce tableau se décompose en deux ensembles distincts, dont le rapport reste de nos jours énigmatique. Sur l'identification de ces trois figures qui ne prennent pas note de l'événement biblique, voir notamment C. Ginzburg, *Enquête sur Piero della Francesca*, op. cit., p. 65-113.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 74.

l'architecture, la perspective globale sert au peintre à les unir dans un même espace. Cette unité formelle est d'autant évidente que le point de vue du spectateur et le regard du Christ torturé indiquent une direction commune⁹⁴⁷.

Il semble que la présence du cadre architectural lui suffit pour admettre que l'espace est le lieu sur lequel se réalise la projection de la profondeur. Cependant, l'espace qui s'ouvre ici en profondeur ne donne pas la chose simplement distante — en ce sens que la diminution de la taille des figures dans l'espace varie en fonction du changement de leur position —, mais comme susceptible d'approche « réel » et d'éloignement « irréel » — le rapprochement de la réalité quotidienne au premier plan et le rejet de la scène principale (la réalité *autre* selon l'expression de Ginzburg) à l'arrière-plan. Quand nous nous mettons d'accord sur le fait que cette démonstration de science de la perspective est considérée « comme un choix expressif délibéré » et non pas « un exercice de virtuosité »⁹⁴⁸, nous pouvons appliquer de nouveau « ce jeu pictural du visible »⁹⁴⁹ à la théorie de la complication et de l'explication de Cues. Piero expliquerait la dichotomie spatiale et temporelle par « la coïncidence des opposés » : l'espace sacré (en recul) et l'espace profane (en avant) se rejoignent moyennant la perception physique et la conception ontologique simultanées ; l'idée de « l'opération rationnelle » se transforme peu à peu en « révélation », là où apparaît le lieu d'un « volume lumineux » qui entre dans une unité indissoluble avec le « lieu déterminé ».

3) *Sur les traces de Piero della Francesca : quelques variantes combinatoires de l'espace cubique*

Parcourant un certain nombre d'œuvres d'Uccello et de Piero, nous avons tenté de déterminer comment les deux artistes primordiaux du Quattrocento, qui identifient communément la perspective à la peinture elle-même, résolvent la complexité de la perspective à travers la géométrisation du réel et la singularité inhérente de leur style. Piero apparaît aux yeux de Vasari, comme « une sorte d'Uccello supérieur non florentin »⁹⁵⁰ en raison de son génie mathématique en particulier. Quand on compare Piero à Uccello, on assiste, à vrai dire, à un avancement dans la réflexion du concept d'espace en termes

⁹⁴⁷ P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁴⁸ C. Ginzburg, *Enquête sur Piero della Francesca*, *op. cit.*, p. 81.

⁹⁴⁹ Ce terme est employé par L. Vinciguerra, dans son *Archéologie de la perspective*, *op. cit.*, p. 65.

⁹⁵⁰ G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (Florence, 1568), trad. fr. et éd. sous la dir. d'André Chastel, *op. cit.*, 1983, p. 315

scientifiques. Autrement dit, la supériorité de ce premier tient à l'accord plus étroit et plus systématique entre l'art et la science qui manifeste son œuvre. En effet, Focillon définit la perspective de Piero comme « une nouvelle poétique de l'espace » : « Il ne s'agit pas de donner l'illusion du creux, de trouser le mur, mais, d'une manière concertée et mesurable, de répartir et de mosaïquer toute apparence possible sur une surface, selon des règles et des lois internes qui sont celles de l'œuvre d'art et auxquelles la nature n'obéit jamais : incruster une ville lointaine entre les jambes des chevaux, faire participer la vie de l'univers à la vie de la peinture. »⁹⁵¹ D'après ce propos, il semble qu'il existe chez Piero une architectonique de la pensée, comme réflexion sur l'organisation du tableau. Le peintre aurait l'intention de ramener la perception des aspects naturels à la régularité essentielle et mesurable des formes géométriques pour construire l'image du monde proportionnée et harmonieuse. De là peut découler d'ailleurs la notion de « composition » du tableau au Quattrocento.

Mais contrairement au désir d'Alberti, il ne se contente pas de produire la vision artificielle avec le point de fuite unique d'un observateur idéal, mais il utilise paradoxalement le contraste entre profondeur fictive et valeurs de surface, comme on vient de le constater. Cela est un autre aspect qui doit retenir encore notre attention : il s'ensuit que « la diffusion et le succès de la « perspective légitime » conduisent les peintres à restaurer, par des moyens détournés, les valeurs de surface au sein d'un dispositif qui semble *a priori* les exclure. Le dispositif perspectif ouvre par lui-même une problématique picturale à long terme : au sein de la transparence de la « fenêtre » albertienne, les peintres devront travailler à restaurer la présence opaque du « champ » pictural – pour reprendre un terme employé, entres, par Léonard de Vinci. »⁹⁵² Après le temps de sa naissance, la perspective manifeste nombre de manières de résoudre le problème de l'espace. En règle générale, plus on avance dans la Renaissance, plus l'ouverture d'esprit redouble l'approfondissement perspectif. Néanmoins, loin de limiter l'utilisation de la perspective aux principes d'Alberti, les artistes, s'attachant à cultiver la perspective légitime en milieu florentin, unifient et fragmentent l'espace figuratif avec des solutions disparates pour donner l'impression d'une perception complexe. Ce n'est pas un hasard si Piero choisit la clôture de la toile de fond tout en assumant les règles spatiales de la perspective albertienne. Dans cette ligne, nous nous proposons d'examiner brièvement d'autres représentations de la perspective qui participent à une interrogation continue sur la construction de l'espace dont le solide agencement s'accompagne d'une complexité et d'une densité nouvelle.

⁹⁵¹ « Piero della Francesca et la pensée d'Henri Focillon » dans A. Chastel, André, *Fables, formes, figures*, II, *op. cit.*, p. 163.

⁹⁵² D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, *op. cit.*, p. 142-143.

Considérons d'abord une œuvre de Filippo Lippi⁹⁵³ qui appartient à la même génération (de peu antérieure) que Piero : le Tondo *Bartolini* [Fig. 107] (1452), composition représentant la *Vierge à l'Enfant et des Scènes de la Nativité* qui se trouve au palais Pitti de Florence. A partir du point de fuite de la perspective, situé sur l'arcade sourcilière de Marie, on peut découper l'espace circulaire en quatre portions temporelles dissociées⁹⁵⁴. On commence à voir la zone du fond à droite, qui représente le moment où Anne reçoit Joachim. L'épisode le plus reculé dans le temps est suivi à gauche de la Naissance de Marie qui se déroule dans l'espace cubique. L'approfondissement de celui-ci vers le fond du tableau s'accorde ici avec une multiplication de plans déterminée par une articulation du cadre architectural, composé d'horizontales et de verticales. Ensuite, à droite de nouveau, mais un peu en avant, la zone comprend la porteuse de présents. Enfin on voit tout à l'avant-plan la Vierge à l'Enfant monumentalisée se détacher de trois autres scènes. Un seul point de fuite rapproché vers lequel convergent les lignes de fuite invite à chercher la profondeur, c'est-à-dire l'effet d'espace sur une surface plane. Plusieurs espaces selon des angles de vue différents — frontaux, décentrés, en contre-plongée — s'emboîtent les uns dans les autres. Grâce à la perspective « appropriée », la perception de l'espace devient donc organique.

Vers la fin du Quattrocento, on constate que « les artistes sont loin de pratiquer un système identique de mise en perspective, et surtout, leurs œuvres sont loin d'observer la règle de l'espace unique »⁹⁵⁵. Ce changement de méthode témoigne du progrès d'exercices sans doute, mais du mélange de principes récurrents et significatifs. Dans ce contexte, on peut analyser *La Visitation* [Fig. 108] (v. 1485-1490) peint par Ghirlandaio — la fresque fait partie, avec le cycle de la chapelle Sassetti, de son autre cycle important pour la famille Tornabuoni dans la chapelle de l'église Santa Maria Novella — qui montre une synthèse des systèmes dont s'est servi le Quattrocento, au lieu de juger de la qualité de la représentation de la perspective. Selon un ordre chronologique, l'œuvre de cette troisième génération⁹⁵⁶ devrait

⁹⁵³ Né à Florence vers 1406 et mort à Spolète en 1469, Filippo Lippi prononce ses vœux en 1421 au couvent du Carmine, où peu de temps après, il voit Masaccio peindre à fresque la chapelle Brancacci. On ne parle pas de lui en tant que peintre avant 1430 et on ne sait qui est son maître, bien que l'on suppose souvent un lien avec Masaccio. Son activité documentée commence à Florence après 1437. Il travaille pour la famille Médicis. Lippi met fin à son activité en peignant dans l'abside de la cathédrale de Spolète les fresques représentant des Scènes de la vie de la Vierge. Incontestablement, il fait partie des protagonistes du renouveau artistique du Quattrocento. Cf. M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, op. cit., p. 195.

⁹⁵⁴ Sur cette approche iconographique, voir O. Hazan, *Le mythe du progrès artistique*, op. cit., p. 409-412.

⁹⁵⁵ P. Francastel, « Naissance d'un espace : mythes et géométrie au Quattrocento », in *Etudes de sociologie de l'art. Création picturale et société*, op. cit., p. 162. Cité par O. Hazan, op. cit., p. 348.

⁹⁵⁶ Rappelons le classement des artistes quattrocentistes d'après P. Francastel.

avoir l'effet de perspective plus approfondi que celle de Lippi ou de Piero (les artistes de la génération précédente).

Ghirlandaio expérimente ici l'espace par d'autres voies que celle suggérée par la perspective linéaire, associant les deux moyens de réalisation, celui de la fenêtre ouverte et celui de la ségrégation des plans. Sur un plateau de scène, on voit se grouper les figures sacrées et modernes dont la mise en position théâtrale suppose le point de vue du spectateur bien déterminé. Or derrière le premier plan, l'espace plonge soudain, si bien qu'elles semblent découpées sur le fond. A gauche, des deux passagers jalonnent le long du mur transversal le chemin qui nous mène à la *veduta*, tandis qu'à droite, l'intersection de deux plans muraux à angle droit, fait barrage à celle-ci en constituant « l'espace cubique des édicules giottesques. »⁹⁵⁷. Au-delà de la vision monoculaire prise d'un point fixe, l'artiste crée une multiplication de vues et d'échelles qui dilatent l'espace jusqu'au bout du tableau. Pour ainsi dire, la vision du « spectacle figuratif » se reporte sur le monde réel. Cette transition est d'autant plus suggestive que des trois hommes s'appuyant sur le mur à l'arrière, regardent l'espace environnant d'en haut avec leur point de vue de spectateur. En somme, il s'agit de la forme de l'espace composé par rapport à celle de l'espace intégral au sens géométrique du terme.

« Le cube dans le cube » : l'enveloppement de l'espace microscopique dans la projection de l'espace global

« Pour nous limiter aux suiveurs de Piero, il n'est pas difficile de constater que les aspects les plus nouveaux de son style ne sont développés ni par ses épigones « paysans » d'Ombrie et des Marches, ni par les aristocratiques Ferrarais, mais par le seul Antonello (en Sicile, seule Messine [...] eut [...] une véritable bourgeoisie) et, surtout, par ces Vénitiens qui eurent la chance de vivre dans le foyer commercial le plus riche d'Italie. »⁹⁵⁸ Ce propos renferme justement la limpidité d'une structuration pierofrancescaine de l'espace chez le sicilien Antonello de Messine (v. 1430-1479)⁹⁵⁹. Pensons donc à l'œuvre de ce dernier, dont la

⁹⁵⁷ « Il y a renversement du système — la rencontre à angle droit du premier plan et de la toile du fond — adopté par Uccello et par Piero dans les œuvres précédentes. » P. Francastel, *Peinture et Société*, *op. cit.*, p. 91.

⁹⁵⁸ G. Previtali, *La périodisation dans l'art italien*, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁵⁹ Elève de Colantonio, Antonello commence probablement sa formation artistique à Palerme vers 1450. Il a joué le rôle de premier plan dans la diffusion, en particulier à Venise (atelier Giovanni Bellini), de la peinture à l'huile des Flamands dont Petrus Christus, rencontré à Milan, l'aurait instruit. Il serait également en contact avec Fra Angelico et Piero della Francesca lors de son éventuel voyage à Rome. Dans ses œuvres, on relève une

disposition spatiale permet de voir inévitablement l'influence de Piero. Il s'agit du *Saint Jérôme dans son cabinet de travail* [Fig. 109] (v. 1474-1475) de la National Gallery de Londres. Il n'est pas un hasard si certains critiques (L. Venturi, Longhi, Causa) situent ce petit tableau (46 x 36, 5 cm) dans une phase plus avancée de la recherche d'Antonello, dans les années 1474-1475, du fait du « haut degré de synthèse formelle qu'atteint cette œuvre autant par sa définition spatiale que la valeur unifiant de la lumière »⁹⁶⁰. Dans cette œuvre qui semble justement plus rigoureusement construite d'aucune autre, Antonello démontre que la perspective produit le double effet (Panofsky la nommera comme « une arme à double tranchant ») dans la mesure où « elle procure aux corps la place d'un déploiement plastique et d'une dynamique mimique et où elle procure aussi à la lumière la possibilité de se diffuser dans l'espace et de dissoudre les corps picturalement. »⁹⁶¹ Effectivement, depuis la porte du cabinet — où sont peints avec intense naturalisme un paon, une perdrix et un bassin de barbier — jusqu'aux fenêtres à contre-jour — au-delà desquelles le paysage montueux et le ciel d'un éclairage direct créent la finesse de ses effets lumineux —, la description minutieuse, dans les formes et les lumières, de la culture flamande⁹⁶², fait équilibre à la vision italienne plus synthétique de la fuite perspective où se perdent les détails. Tout se passe comme si une adéquation s'établissait entre « intimisme et monumentalité »⁹⁶³.

Avec la mise en évidence d'une qualité d'objets fort détaillés, Antonello dispose le cabinet de travail de saint Jérôme à l'italienne, selon une construction centrale encadrée par deux trouées de perspective vers l'arrière-plan, qui s'inscrit elle-même dans une demeure très vaste. Au-delà de la surface picturale, nous sommes donc projetés, non pas « dans », mais « devant »⁹⁶⁴ sa vue frontale. Le cabinet lui-même, situé à une distance éloignée du

« synthèse entre la vérité microscopique des Flamands et de la sensibilité des Italiens pour l'espace. » Cf. *Encyclopédie de l'art, op. cit.*

⁹⁶⁰ Barbera, Gioacchino, *Antonello de Messine*, trad. fr. Françoise Liffan, Paris, Gallimard, 1998, p. 102.

⁹⁶¹ E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique, op. cit.*, p. 160.

⁹⁶² Il est probable que le tableau d'Antonello dérive de la tradition flamande. Cette hypothèse est soutenue par Marcantonio Michiel qui confirme sa présence dans la collection d'Antonio Pasqualino à Venise au début du XVI^e siècle : « certains croient que le petit tableau de saint Jérôme lisant dans son cabinet de travail, en habit de cardinal, est de la main d'Antonello de Messine. D'autres croient que la figure a été refaite par Jacometto Veneziano, mais la plupart, et c'est le plus probable, l'attribuent à Jan [Van Eyck], ou à Memling, peintre ancien de l'école flamande ; et c'est ce que montre sa manière, quoique le visage soit fini à l'italienne, si bien qu'il paraît de la main de Jacometto. Les édifices sont à la flamande [...]. » M. Michiel, *Notizià d'opere di disegno, pubblicata e illustrata da Jacopo Morelli*, 2^e éd. revue et augmentée par G. Frizzoni, Bologne, 1884, p. 188-189. Cité par Lucco, Mauro, *Antonello de Messine*, trad. fr. Dominique Féral, Paris, Hazan, 2011, p. 168 et 276, n^o 38.

⁹⁶³ A. Chastel et R. Klein, *L'Humanisme, op. cit.*, p. 127.

⁹⁶⁴ Nous n'avons pas l'impression de nous trouver à l'intérieur du cabinet, mais de nous tenir au seuil de l'espace fictif, si bien que notre implication est plus objective que subjective. Pour souligner « l'objectivité de la perspective » que provoque le point de vue frontal d'Antonello, Panofsky prend l'exemple du *Saint Jérôme dans son cabinet* de Dürer (1514) où la limite entre le tableau et le spectateur est franchie : « Dürer, en revanche, nous montre — et il n'est pas le premier — un véritable « habitacle » dans lequel nous avons l'impression d'être

spectateur, se trouve doublement protégé, soit par l'encadrement de la scène en forme de portail, soit par l'espace périphérique qui donne lieu à la libre circulation de l'air, conduisant le spectateur à la profondeur et même vers l'extérieur. Le pavement renforce également l'impression de l'espace rationnellement construit en perspective. En un mot, dans le faux cadre, le vaste intérieur gothique englobe « l'espace microscopique et fini » du studio, ouvert monté sur un plateau. C'est également en raison de cet « emboîtement sans heurt⁹⁶⁵ » qu'il semble qu'Antonello ait voulu s'affranchir de la passibilité de la mesure spatiale, vécue uniquement en fonction du « mur ». Pour Antonello, « à demi-flamand »⁹⁶⁶, si le régime perspectif s'impose comme l'évidence de la peinture, son application à la projection spatiale confine autant aux règles de combinaison qu'à la subjectivité de son langage pictural.

En conclusion, nous pourrions soutenir, à propos de la conquête de l'espace par les représentants du Quattrocento, que leurs successeurs renoncent non seulement à une application littérale des principes de la construction légitime, mais aussi à la construction d'un espace clos sur lui-même en fonction par conséquent d'une représentation plus souple de l'espace optique. Dès lors que tout point de vue subjectif invalide la perception des mesures absolues, il devient nécessaire de prouver que le terme « presque jusqu'à une distance infinie » (*paene usque ad infinitam distantiam*)⁹⁶⁷ utilisé par Alberti — celui-ci finit toutefois par maintenir la perfection de notre monde en décrivant avec une prudence extrême les confins sensibles — est sous-jacent à leur système perspectif. Pour ouvrir un nouveau chapitre dans le but de mettre en valeur l'aboutissement de l'espace synthétique, idéal, voire infini, nous revenons ici au texte d'E. Cassirer : l'espace est dimension d'ouverture, c'est-à-dire « le libre milieu du mouvement qui s'étend sans entrave au-delà de toute limite finie et en toute direction. »⁹⁶⁸

nous-mêmes inclus parce que le pavement semble se prolonger jusque nos propres pieds [...] ; une position tout à fait excentrique du point de vue accroît encore l'impression que l'on a de se tenir devant une représentation déterminée, non pas par les lois objectives de l'architecture, mais par le point de vue subjectif du spectateur entrant à l'instant. » Cf. E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 171-172.

⁹⁶⁵ A. Chastel et R. Klein, *L'Humanisme*, *op. cit.*, p. 127.

⁹⁶⁶ M. Rostworowski, « Trois tableaux d'Antonello da Messina », dans *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Jaarboek*, 1964, p. 53-88 ; N. J. Little, « A Note on the Date of the London « St Jerome in his Study » by Antonello da Messina », dans *Arte veneta*, XXX, 1976, p. 154-157. Cité par G. Previtali, *La périodisation dans l'art italien*, *op. cit.*, p. 53.

⁹⁶⁷ Alberti, *De la peinture*, Livre I, 19, *op. cit.* Cité par C. Frontisi, « Fenêtres sur l'infini », in *Infini des philosophes, infini des astronomes*, *op. cit.*, p. 179 :

⁹⁶⁸ E. Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 237.

III. L'Homme vers l'infini. L'élan vers l'espace pluriel et transcendantal

A. La nouvelle perception de l'Univers

De Brunelleschi jusqu'à Piero della Francesca, ce que nous avons vu communément durant la période de la création de la perspective, c'est non seulement la diffusion délibérée des recherches scientifiques dans le domaine des arts figuratifs — les mathématiques par excellence sont considérées comme l'expression intelligible des lois gouvernant le monde —, mais aussi l'« humanisation » de l'espace qui assure l'emprise de l'homme sur l'univers. Ainsi, la perspective de la Renaissance reflète l'humanisme en peinture puisqu'elle met l'individu en position de sujet d'une scène qui devient de fait son monde. Dans cette expérience albertienne qui consiste à dénier tout déplacement de l'observateur — comme la perspective monofocale est posée comme prémisse —, le rôle attribué au regard fixé et pénétrant de façon linéaire suivant une seule direction, est primordial, dans la mesure où il détermine le rapport qui existe entre le sujet et l'œuvre et, par extension, entre le sujet et le Cosmos. Effectivement, la position de l'observateur s'avère privilégiée : en effet, le peintre projette souvent, quantité de choses apparentes sur un plan, si bien qu'il appartient à l'observateur, devenu acteur principal, de les remettre en ordre selon son expérience d'optique.

Les révolutions artistiques du Quattrocento qui se fondent de prime abord sur une « théorie » prennent, sur certains points, l'initiative sur la symbolisation scientifique ou sur la réflexion philosophique. »⁹⁶⁹ Bien avant que les astronomes comme Copernic (1473-1543) et Galilée (1564-1642) découvrent les espaces vides, les architectes et les peintres de la Renaissance avaient déjà eu la sensation et le maniement des étendues diaphanes que la géométrie permet de construire et de mesurer tout en suggérant un espace (presque)

⁹⁶⁹ « Le recours à la perspective vient à l'appui des prétentions de la peinture à prendre place parmi les arts libéraux ; mais il ne va pas, à son tour, sans effets épistémologiques : en établissant la géométrie au fondement de la représentation, les peintres auront travaillé, selon leurs voies et les moyens, à cette géométrisation de l'espace où Koyré reconnaissait à juste titre l'une des prémices de la révolution scientifique du XVII^e siècle. » Voir sur ce sujet H. Damisch *Théorie du nuage*, op. cit., p. 234-235.

infiniment ouvert dans leur réalisation⁹⁷⁰. Si la nouvelle vision du monde (physique) demeure dans l'entendement humain et non pas dans sa transformation elle-même, il en va de même de la science et de ses concepts. Quant à Copernic qui remettait en place la Terre et ses habitants aux confins de son univers héliocentrique, ce n'était pas la plausibilité de son système qui était en cause, mais un concept primordial qui se présentait par ailleurs comme une « hypothèse » selon le point de vue d'Osiander⁹⁷¹. Dès que la Terre se déplace dans l'espace céleste, la position « décentrée » de l'observateur, constamment en mouvement⁹⁷², contribue à élaborer la relativité des points de vue, des idées et des doctrines. L'enjeu était donc bien plus important : cette « révolution d'idées »⁹⁷³ — qui embrasse « des changements d'ordre conceptuel en cosmologie, en physique, en philosophie aussi bien qu'en matière de religion⁹⁷⁴. » — est à la base de l'astronomie du XVII^e siècle qui marquera véritablement un tournant à la fois scientifique et épistémologique. Tout comme les artistes, les hommes de science interprètent l'univers en s'appuyant sur l'effet réciproque de la vision et de la pensée jusqu'à formuler le concept d'un espace sans centre et sans limite. Là où « le mouvement perd toute qualité de « naturel » ou de « violent⁹⁷⁵ » pour n'être plus que déplacement spatio-temporel relatif à un observateur supposé arbitrairement en repos⁹⁷⁶. » Le monde « absolu », qui était un monde en soi, se voit désormais relativisé au sein d'un Univers plus grand qui aurait un horizon beaucoup plus étendu et largement inexploré.

⁹⁷⁰ P. Francastel, *Peinture et Société*, *op. cit.*, p. 50-51.

⁹⁷¹ Copernic, *Des révolutions des sphères célestes*, *op. cit.*, la préface par Osiander : « Il n'est en réalité pas nécessaire que ces hypothèses soient vraies, ni même qu'elles soient vraisemblables ; il suffit que les résultats des calculs qu'elles permettent soient en harmonie avec les phénomènes observés. »

⁹⁷² « [...] Certes il est admis ordinairement parmi les auteurs que la terre est en repos au centre du monde, de telle façon qu'ils estiment insoutenable et même ridicule de penser le contraire. Si cependant nous examinons cette question avec plus d'attention, elle nous apparaîtra comme nullement résolue encore et partant, aucunement méprisable. En effet, tout mouvement local apparent provient soit du mouvement de la chose vue, soit de celui du spectateur, soit d'un mouvement, inégal bien entendu, des deux. Car lorsque les mobiles – je veux dire : le spectateur et l'objet vu- sont animés d'un mouvement égal, le mouvement n'est pas perçu. Or c'est de la terre que ce circuit céleste est vu et représenté pour notre vision [...] » Copernic, *Des révolutions des sphères célestes*, Livre I, chapitre 5 (« Un mouvement circulaire convient-il à la Terre ; et de son lieu? »), *op. cit.*

⁹⁷³ Thomas S. Kuhn, *La révolution copernicienne*, trad. fr. Avram Hayli, Paris, Fayard, 1973 (The President and Fellows of Harvard College, 1957, 1959), p. 1. « La révolution copernicienne fut une révolution d'idées, une transformation de la conception que se faisait l'homme de l'univers et de sa propre relation à cet univers. On a dit et redit que cet épisode de la pensée de la Renaissance fut un tournant dans l'histoire du développement intellectuel de l'Occident [...] Ainsi la révolution copernicienne signifie-t-elle avant tout une réforme des concepts fondamentaux de l'astronomie. »

⁹⁷⁴ *Ibid.*, préface, P. V.

⁹⁷⁵ « Par contrainte. » Cf. Aristote, *Du ciel*, I, 8, 276 a 22 sq.

⁹⁷⁶ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 171-182.

L'astronomie, une des sciences les plus anciennes de l'humanité, observe des astres et « décrit systématiquement leurs propriétés, leurs groupements et leurs mouvements, apparents et réels »⁹⁷⁷. Mais au sens plus strict du terme, le système astronomique des astres issu de l'Antiquité n'a rien à voir avec celui que nous acceptons de nos jours comme un fondement autonome. Pour les Anciens, il était impossible de raisonner sur le Ciel à partir de la faiblesse de leurs moyens⁹⁷⁸. Par exemple, l'incompatibilité de la conception aristotélicienne « métaphysique » avec une conception mathématique tient au fait que l'essence des corps célestes demeure inaccessible. Quant au schéma ptolémaïque d'une grande simplicité [Fig. 5], il semble légitime de l'inclure plutôt dans la science de l'Univers, la Cosmologie⁹⁷⁹, que dans la science des astres : l'objet propre de la Cosmologie, ce ne sont pas seulement les astres qui sont énormes et extrêmement éloignés, mais « c'est l'Univers considéré *comme un tout* ; cela ne signifie pas que la Cosmologie englobe toutes les autres sciences, cela ne signifie pas qu'elle soit une encyclopédie, mais cela veut dire que toutes les sciences ont ou peuvent avoir quelque rapport avec elle, dans la mesure où leurs objets peuvent avoir quelque rapport avec le tout⁹⁸⁰. » En raison de l'unicité de son objet, en contribuant à comprendre la Nature (ou l'Être suprême) et à la maîtriser par la Raison, la Cosmologie est une science qui pose des problèmes non seulement à la philosophie⁹⁸¹ mais aussi à « la théologie dite naturelle, entendue comme une réflexion sur Dieu basée sur les connaissances tirées de la science »⁹⁸².

Il faut attendre le milieu du XVI^e siècle pour voir l'effondrement du système aristotélicien⁹⁸³ dans lequel raison et valeur se conciliaient fort bien. Puis, la structure réelle de l'univers héliocentrique⁹⁸⁴ parvient à s'affirmer à la première décennie du XVII^e siècle. C'est

⁹⁷⁷ M. Merleau-Ponty, B. Morando, *Les trois étapes de la cosmologie*, Paris, Robert Laffont, 1971, p. 13.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁷⁹ La Cosmologie englobe « toutes les théories (philosophique ou scientifique) de la formation et de la nature de l'univers. » (*Le petit Robert*)

⁹⁸⁰ M. Merleau-Ponty, B. Morando, *Les trois étapes de la cosmologie*, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁸¹ En ce qui concerne l'influence de la philosophie sur l'évolution de la pensée scientifique, voir A. Koyré, *Études d'histoire de la pensée philosophique*, Paris, Gallimard, 1971(1961).

⁹⁸² J.-P. Verdet, *Voir et Rêver le Monde*, *op. cit.*, p. 106.

⁹⁸³ Rappelons qu'il s'agit d'un monde clos et hiérarchisé selon des lieux naturels.

⁹⁸⁴ Parmi beaucoup d'esprits éminents des XVI^e et XVII^e siècles (Copernic, Galilée, Kepler, Tycho Brahé, Gassendi, Descartes, Mersenne) qui hésitent, pour des raisons religieuses, sur l'héliocentrisme, Tycho Brahé (1546-1601) tente de « concilier la nouvelle astronomie avec le texte biblique en faisant détourner le soleil autour de la terre mais les planètes autour du soleil ». Quant à Kepler, lui conçoit le monde par une structure trinitaire : « le centre occupé par le Soleil, image du Père, la périphérie sphérique, image du Fils, et l'espace intermédiaire, image du Saint-Esprit. » Cf. J. Delumeau, « L'irruption de l'héliocentrisme » dans *Que reste-t-il du paradis?*, *op. cit.*, p. 396-407 ; J.-P. Verdet, *Voir et Rêver le Monde*, *op. cit.*, p. 174.

Galilée qui réalise le premier progrès dans l'observation avec ses « découvertes astronomiques (télescopiques) ». Il peuple le ciel, l'agrandit en élargissant le champ des étoiles et des planètes observables⁹⁸⁵. A l'encontre de la conception aristotélicienne de l'espace, Galilée prouve, avec sa nouvelle physique, qu'il n'y a plus de distinction entre Terre et Ciel ni de différence entre mouvement rectiligne et mouvement circulaire, le premier propre au monde sublunaire, le second aux sphères célestes. Il s'agit, en conséquence, d'une géométrisation de l'espace : l'espace réel de l'Univers est désormais considéré comme identique, en sa structure, à celui de la géométrie euclidienne (extension homogène et nécessairement infinie).

Dans les deux chapitres précédents, nous avons fait l'hypothèse que « le monde des valeurs » prévaut sur « le monde des faits »⁹⁸⁶. Ce qui est dire que la nature des cieux demeure divine bien avant le défi héliocentrique de Copernic à travers sa réflexion rationaliste. En effet, les hommes de la Renaissance renvoyaient l'origine du Cosmos, son mouvement et sa grandeur, d'une part à la cosmologie grecque et d'autre part à la Genèse biblique où la Terre centrale est la seule cible du regard de Dieu. Ce postulat des implications à la fois cosmologiques et théologiques qui n'était qu'une façon abstraite d'exalter le savoir rationnel de l'Homme et sa place au sein du Cosmos, constitue l'obstacle de son extension, puisque le mystère de l'infini divin n'est comparable avec aucune créature. Notons avec la révolution astronomique en Europe aux XVI^e et XVII^e siècles que l'infini théologique et l'infini astronomique se distinguent très progressivement⁹⁸⁷. Parallèlement à cette appréhension de l'immensément grand dans la perspective physique, la valorisation de l'idée d'infini tend à remplacer la notion de Cosmos — qui n'est que liée à la conception géocentrique du monde⁹⁸⁸ — par celle d'Univers⁹⁸⁹ : la résonance harmonieuse entre la structure terrestre et la structure céleste — la hiérarchie des « lieux » — et la vérité d'une religion sont sérieusement menacées par la croissante conscience naturelle et scientifique. Le

⁹⁸⁵ A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, *op. cit.*, p. 98.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁸⁷ Même pour Newton (1642-1727) qui achève la véritable révolution de la science physique — gravitation universelle, mécanique céleste, monde infini —, c'est le Dieu qui « régnait en souverain dans le vide infini de l'espace absolu dans lequel la force de l'attraction universelle reliait les corps à structure atomique de l'immense Univers et réglait leurs mouvements selon des lois mathématiques de plus en plus strictes et précises. » *Ibid.*, p. 98.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁸⁹ « Aussi voyons-nous que l'attitude intellectuelle de la science classique pourrait être caractérisée par ces deux moments, étroitement liés d'ailleurs : géométrisation de l'espace, et dissolution du Cosmos, c'est-à-dire disparition à l'intérieur du raisonnement scientifique, de toute considération à partir du Cosmos ; substitution à l'espace concret de la physique prégaliléenne de l'espace abstrait de la géométrie euclidienne. C'est cette substitution qui permet l'invention de la loi d'inertie. » A. Koyré, « A l'aube de la science classique (1935-1936), Galilée et la loi d'inertie » (1939), in *Etudes galiléennes*, Paris, Hermann, 1966, p. 15. Cité par J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 181.

ciel perd en partie son mystère⁹⁹⁰ et l'idée de l'Univers s'installe définitivement au XVII^e siècle.

Dans ce contexte « cosmique », il convient de nous intéresser brièvement à *L'univers tel qu'il était représenté vers 1520* [Fig. 110], une illustration qui anticipe tant le renouvellement des formes de la terre et du ciel que le changement d'ordre conceptuel en Cosmologie au XVI^e siècle. Attribuée par erreur à l'enlumineur allemand Holzschmitt⁹⁹¹, cette gravure colorée est, en réalité, le montage que Camille Flammarion (1842-1925), astronome français, fait pour son ouvrage *l'Atmosphère, météorologie populaire*, édité à Paris en 1888. Elle illustre le paradoxe du bord que pose le monde fini : « si le monde est fini que trouve-t-on au-delà de son ultime enveloppe ? »⁹⁹² Ici un homme apparaît soucieux d'explorer les mécaniques célestes inconnues. Pour cette nouvelle vision du monde, il perce, pour ainsi dire, le voile d'une gigantesque voûte céleste composée des sphères concentriques en tendant la main et levant la tête. La limite du monde n'a aucune valeur, elle est entendue comme une illusion. La question de l'infini reste cependant posée : l'homme du Cinquecento rompt certes avec l'idée d'un Cosmos fini et passe dans l'Univers pourvu d'une autre finitude.

L'Univers « conçu » dans son infinitude à l'époque des découvertes astronomiques

De même qu'une hypothèse cosmologique tient à « une partie de la métaphysique »⁹⁹³ plutôt qu'à la physique, l'autre voie de la révolution cosmologique passe non pas par une nouvelle théorie du mouvement (la loi de l'inertie et la relativité du mouvement), mais en méditant sur ce qui entoure le système solaire, elle conduit finalement à l'idée de l'infini⁹⁹⁴. Il est dès lors impossible de penser l'infini sans s'interroger sur les enjeux philosophiques et métaphysiques. En effet, tant que l'infinité du monde n'est pas encore scientifiquement prouvée par les observations des hommes de science tels que Copernic⁹⁹⁵,

⁹⁹⁰ Comme on l'a constaté plus haut, « l'alchimie, l'astrologie, la magie et les conceptions médiévales imprégnées d'animisme, de néoplatonisme et d'éléments mystiques, restent en vigueur très tardivement. Après la Renaissance des XVI^e et XVII^e siècles, elles sont de plus en plus marginalisées et critiquées. » Cf. *Figures du ciel*, op. cit., p. 175.

⁹⁹¹ *Figures du ciel*, op. cit., p. 45.

⁹⁹² J.-P. Verdet, *Voir et Rêver le Monde*, op. cit., p. 7.

⁹⁹³ Cf. Christian Wolff, *Cosmologia generalis*, Francfort, 1731. Cité dans l'« Introduction » de *Infini des philosophes, infini des astronomes*, op. cit., p. 12-13.

⁹⁹⁴ E. et F-B. Huyghe, *Images du Monde*, 1999, p. 276.

⁹⁹⁵ « La sphère des étoiles fixes [...] contient tout, se contient elle-même » (*De revolutionibus*). Cité dans *Figures du ciel*, op. cit., p. 42.

Tycho Brahé⁹⁹⁶ ou Galilée, Giordano Bruno, plus philosophe qu'astronome, suppose qu'il existe « une infinité de mondes semblables au nôtre (le "Monde" doit être pris au sens de système solaire ou planétaire) : d'autres planètes existent, semblables à la nôtre, avec peut-être d'autres habitants »⁹⁹⁷. Ces conceptions suscitent aussitôt des controverses scientifiques, philosophiques et religieuses.

« L'espace est-il fini ou infini ? » La question suscite, en réalité, passions et controverses depuis l'Antiquité. Pour les Milésiens (Thalès, Anaximandre) ou les Stoïciens (Zénon), le monde physique (terre, planète, étoiles) fini est entouré d'un espace infini. En revanche, les atomistes grecs (Démocrite, Epicure) sont partisans de l'infini en toutes choses. Selon eux, les innombrables combinaisons des atomes ont lieu au sein d'un substrat illimité. Ces discussions sont vulgarisées par le Romain Lucrèce⁹⁹⁸, au I^{er} siècle avant notre ère. A la suite des penseurs présocratiques, Platon et Aristote nient l'idée de l'infini qui ne correspond pas, pour ce dernier, à la réalité physique⁹⁹⁹. Tant que l'idée d'infini apparaît « comme un enjeu décisif des recherches sur l'être, sur l'Un, sur l'Univers et sur la connaissance »¹⁰⁰⁰, elle se construit au cours de plusieurs siècles autour de trois axes, métaphysique, mathématique et cosmologique : le premier identifie l'*apeiron*¹⁰⁰¹ avec l'être divin du christianisme pour faire de l'infini un incommensurable de perfections, le second construit un concept où les notions de limite et de grandeur remplacent celle de détermination, et le troisième en fait un attribut de l'univers ; ces axes correspondent tous à notre sujet, car nous commençons aussi par le postulat que l'infinité extensive et multiple du monde et l'infinité intensive de Dieu se

⁹⁹⁶ Tycho Brahé, observant l'étoile nouvelle — la *nova* — qui brille de décembre 1572 à mars 1574, puis la comète apparue en 1577, tire de ses observations la conclusion que les cieux ne sont pas immuables et que la comète « poursuivait sa trajectoire très haut au-dessus de la sphère de la Lune, dans l'éther lui-même. » (Tycho Brahé, *De mundi aetheri recentionibus phaenomenis*, 1588.) En refusant le système héliocentrique de Copernic, Tycho Brahé renverse ainsi le système des sphères matérielles de cristal. Cité par J.-P. Verdet, *Voir et Rêver le Monde*, op. cit., p. 83.

⁹⁹⁷ Condamné comme hérétique par l'Eglise, Bruno est brûlé en 1600 à Rome, en raison de l'idée contraire aux Ecritures. La pluralité des mondes qu'il défend est intolérable à l'Eglise, car elle contrarie l'idée d'un destin privilégié et unique de l'Homme, conforme à l'intention de Dieu. Cf. Bouazaoui, Mohamed, Delahaye, Jean-Paul et Wlodarczak, Georges, *L'infini dans les sciences, l'art et la philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 51.

⁹⁹⁸ Bruno ne manquera pas de citer le propos de Lucrèce (*De la Nature*, I, 968-973, 977-979) qui repose sur une démonstration : « Evidemment, si l'espace entier était limité et si quelqu'un s'élançait jusqu'à ses frontières ultimes pour lancer un trait ailé, cette flèche, projetée d'une main puissante, s'envolerait-elle au loin vers sa cible, ou penses-tu qu'un obstacle ou que le passage reste libre, cette flèche ne saurait être décochée des confins de l'univers. » Extrait modifié par Bruno aux v. 968, 971, 977 et 979. Cité dans Bruno, Giordano, *L'infini, l'univers et les mondes*, trad. fr. Bertrand Levergeois, Paris, Berg International Editeurs, 1987, p. 41.

⁹⁹⁹ Voir M. Bouazaoui, J.-P. Delahaye, G. Wlodarczak, *L'infini dans les sciences, l'art et la philosophie*, op. cit., p. 61.

¹⁰⁰⁰ *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, op. cit., p. 514.

¹⁰⁰¹ C'est de matière ou de forme intangible, invisible et infini qu'Anaximandre (610-545 av. J.C) appelle « *apeiron* », ce qui signifie « ce qui n'est pas reçu de détermination. » Selon lui, les substances inobservables se retrouvent toutefois en toute chose. Sa conception anticipe la notion moderne d'univers sans limite. Tandis que les substances élémentaires comme la terre, l'eau, l'air ou le feu génèrent les différents objets et les organismes qui forment le monde sensible, l'*apeiron* est éternel et indestructible et se déplace perpétuellement.

trouvent conciliées dans la même essence divine, en liaison avec l'homme qui s'en approche non seulement par l'intuition mystique, mais aussi par la pensée mathématique et la science. Il y a là un recours de l'histoire de l'art à cette nouvelle conception scientifique de l'infini.

Le monde infini dans la pensée philosophique de Nicolas de Cues à Giordano Bruno

En s'interrogeant sur l'infinité du monde matériel, les penseurs font appel aux sciences humaines, toujours ouvertes, mais jamais achevées. Sous l'influence de la science et de la philosophie grecques, si Nicolas de Cues renverse en 1440, dans sa *Docte ignorance*, l'argument aristotélicien¹⁰⁰² en niant justement la limitation du monde, son Univers n'est cependant pas *infini (infinitum)* au sens positif de ce terme, mais plutôt « *interminé* » (*interminatum*), voire *indéterminé (indeterminatum)*¹⁰⁰³ en ce sens qu'il n'a ni limites, ni détermination rigoureuse. Au fond, le Cusain oppose le monde à Dieu, seul parfait, seul pleinement intelligible. Entre l'infinité de Dieu pleine, mais non-spatiale et la place des choses physiques, essentiellement vide mais précisément positionnée se trouve l'état illimité, l'infinité spatiale de l'univers. Initié par le Cusain, l'articulation de cette infinité — un cosmos infini et l'infini divin d'un tout autre ordre — prendra toute sa dimension dans le nouvel esprit de la Renaissance.

Si la conception de Nicolas de Cues, métaphysiquement très hardie, à savoir celle d'un Univers « indéfini » n'a pas été acceptée par Copernic¹⁰⁰⁴, la géométrisation de l'espace et l'infinitisation de l'univers sont initiées non pas par un astronome, mais un philosophe métaphysique qui va plus loin que la simple défense du système de Copernic : Giordano Bruno supprime toute trace d'anthropocentrisme en supposant que ces mondes infinis sont habités par des créatures vivantes. Le monde infini de Bruno — qui s'inspire largement du néoplatonisme et de la cosmologie du Cusain — est la seule image digne du Très-Haut. Du

¹⁰⁰² « Un examen logique semblerait prouver qu'il n'y en a pas : si en effet, la définition du corps est : « ce qui est limité par une surface », il n'y aura pas de corps infini, ni intelligible, ni sensible. » Aristote, *Physique* (III, 5, 204b) : « Dans l'infini, il n'y aura en effet ni haut, ni bas, ni centre » *Physique* (IV, 8, 214 b 28 – 215 a 23.)

¹⁰⁰³ A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, *op. cit.*, p. 19-20.

¹⁰⁰⁴ « Sa cosmologie, scientifiquement parlant, est inexistante ; que, s'il attribue un mouvement à la Terre, il ne lui attribue pas de mouvement autour du Soleil et que, en général, ses conceptions astronomiques sont tellement vagues et souvent tellement erronées (il attribue par exemple, une lumière propre aussi bien à la Lune qu'à la Terre) que Nicolas de Cues — sauf en dynamique — ne peut d'aucune façon être classé parmi les précurseurs de Copernic, ni même prétendre à une place dans l'histoire de l'astronomie. » Cf. R. Klibansky, « Copernic et Nicolas de Cues », in *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique du XVI^e siècle*, Paris, 1953. Cité par A. Koyré, *La révolution astronomique*, *op. cit.*, p. 75.

fait que le nom d'infini est réservé à Dieu, il est impossible de limiter son action et de borner son œuvre : les cieux racontent la gloire de Dieu, mais seulement si le nombre des ambassadeurs est sans limite, comme cette gloire même. Un espace non seulement infini mais infiniment *plein*, une création sans cesse renouvelée, un jaillissement inépuisable, voilà le seul fruit possible d'un pouvoir créateur infini. Bruno prononce en particulier dans *De l'infinito, universo e mondi* publié à Venise en 1584 : « [...] d'autant que, s'il y a une raison pour qu'existe un bien fini, un parfait terminé, il y a incomparablement plus de raison pour qu'existe un bien infini : car tandis que le bien fini existe par convenance et raison, le bien infini existe par absolue nécessité. »¹⁰⁰⁵ Partisan d'un Univers infini peuplé d'une infinité de mondes, Bruno opte pour un monde homogène, isotrope, et donc, non hiérarchisé. Il est le premier à énoncer ce que l'on appelle aujourd'hui le principe cosmologique, à savoir qu'il n'y a pas de lieu privilégié dans l'Univers, où un observateur voit le même spectacle¹⁰⁰⁶. En admettant, dans la pensée de Bruno, que l'infini en tant que matrice de l'univers engendre une infinité de mondes finis, nous pourrions comprendre, sur le plan épistémologique, « ce que nous sommes¹⁰⁰⁷. »

La perspective en faveur de l'espace infini

On se rappelle que la perspective albertienne — dont le principal enjeu réside dans l'articulation entre le fini et l'infini (entre l'espace terrestre et l'espace surnaturel) — permet aux artistes du Quattrocento non seulement de construire l'espace tridimensionnel, mais aussi de suggérer l'espace « presque » infini : un point de fuite sur l'espace d'un tableau — où se joignent les parallèles comme un *indeterminatum* — fait allusion au prétendu « infini mondain »¹⁰⁰⁸. Mais l'espace reste fini, petit et enfermé dans ses limites, car la plupart des

¹⁰⁰⁵ G. Bruno, *Œuvres complètes*, IV, *De l'infinito, de l'univers et des mondes*, texte établi par G. Aquilecchia, notes de Jean Seidengart, introduction de M.A. Granada, traduction de G. P. Cavallé, Les Belles lettres, 1995, p. 74.

¹⁰⁰⁶ A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, *op. cit.* Cité par Casey, Edward.S., *The fate of place*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁰⁰⁷ « [...] Ce qui importe, c'est réformer le ciel, autrement dit de comprendre ce qui unit nécessairement notre monde à l'infini. Cosmos et société se répondent. Seule l'ouverture sur les mondes innombrables peut nous donner la clef permettant de comprendre ce que nous sommes. Nous n'appréhendons la vérité qu'à proportion de ce qu'elle reflète de notre participation à la totalité universelle, et par delà à Dieu. Tirant à l'extrême toutes les conséquences de la philosophie nolaine, nous dirions aujourd'hui que c'est la logique de l'infini qui détermine, en dernière analyse, toute histoire sociale. » L'annotation de B. Levergeois dans G. Bruno, *L'infinito, l'univers et les mondes*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁰⁸ *Infinito des mathématiciens, infini des philosophes*, *op. cit.*, p. 11.

artistes s'efforcent de clôturer l'étendue de l'espace représenté en multipliant « murs de retour, édicules, balustrades et autres obstacles destinés à interdire au regard de s'élancer la poursuite des lignes de fuite »¹⁰⁰⁹.

Au sens spéculatif ou épistémologique du terme, si le monde que voit un sujet dépend à la fois de ce qu'il observe et de ce que la théorie visuelle ou conceptuelle lui a appris à voir, apparaît un point commun entre les astronomes et les artistes en ce qui concerne la question de l'infinitude de l'univers. Il est vrai qu'en raison de l'invisibilité d'un monde infini, les premiers éprouvent de la difficulté à le prouver par la seule observation, les seconds à le transposer dans une œuvre d'art. Mais, tous transforment radicalement l'image du monde tant par la découverte d'autres mondes que par la représentation de l'espace ouvert vers l'infini, en faisant de l'infini métaphysique (spirituel) une image physique (matérielle). En admettant que l'abandon du géocentrisme — par lequel la Terre perd son statut central, le Cosmos sa dimension finie — implique une rupture avec l'ordre perspectif dans la peinture, on peut légitimement supposer que la révolution copernicienne — de laquelle procède le raisonnement expérimental de Galilée sur l'immensité de l'Univers — est un jalon commode pour couvrir l'évolution des questionnements figuratifs sur l'espace au tournant des XV^e et XVI^e siècles : à la peinture figée dans la « fenêtre ouverte » succèdent (en coexistant) les deux tendances picturales contradictoires, d'une part les implications non-spatiales par le rejet de la perspective linéaire dans la peinture de tendance maniériste¹⁰¹⁰, et d'autre part l'approfondissement de l'espace par un jeu vertigineux de plafonnement et de trompe-l'œil dans les coupes baroques. Sans insister sur tel ou tel « isme » dans l'art du Cinquecento (ce qui est aujourd'hui considéré comme un débat démodé par des historiens d'art), notons tout de même que tout cela fait sentir à l'homme fini « son néant, sa dépendance, son *vide* »¹⁰¹¹ face à un univers tordu, étiré et lointain, infini.

¹⁰⁰⁹ P. Schneider, *Petite histoire de l'infini en peinture*, op. cit., p. 45.

¹⁰¹⁰ En effet, ce courant artistique arrive au même moment qu'un certain nombre d'autres mouvements sociaux, scientifiques, religieux et politiques tels que le modèle de Copernic, le sac de Rome, et la Réforme protestants accroissent le défi à la puissance de l'Église catholique.

¹⁰¹¹ Cf. Pascal, *Pensées*, éd. Brunschvicg, section II, n° 72. Cit. d'H. Damisch dans sa *Théorie du nuage*, op. cit., p. 249.

1. L'espace perspectif comme principe absolu du champ représentatif au tournant du nouveau siècle

Une nouvelle scénographie de l'imgo mundi : les « perspectives urbinates »

Lorsque la première Renaissance florentine parvient par la perspective à unifier toutes les caractéristiques de l'art en un système figuratif cohérent, on ne peut faire abstraction des trois panneaux dits « des vues urbaines » [Fig. 111, 112, 113] (v. 1480), conservés respectivement à Urbino, Baltimore et Berlin¹⁰¹² — le premier est précisément intitulé *La Cité idéale* — qui « font date » dans le dernier quart du Quattrocento. L'attribution de ces trois panneaux aux peintres tels que Piero della Francesca¹⁰¹³, Francesco di Giorgio Martini ou même à Luciano Laurana et Baccio Pontelli, les maîtres d'œuvre du *studiolo*¹⁰¹⁴ dérive de l'unité de l'effet perspectif la plus achevée, marquée par « l'application d'un schéma de distribution des formes architectoniques extrêmement simple, facile à établir par le croisement des diagonales et le recoupement des orthogonales, et particulièrement adapté à la pratique de l'*intarsia*. »¹⁰¹⁵ Mais il ne faut pas s'arrêter à la démonstration des règles perspectives, même si ces trois images n'offrent « rien à voir qui se puisse raconter »¹⁰¹⁶. Peu importe encore que dans un tel processus, le schéma en trapèze¹⁰¹⁷ soit identifié par R. Krautheimer¹⁰¹⁸ à la structure de la scénographie théâtrale de caractère urbain, tandis que A. Chastel rejette cette proposition,

¹⁰¹² Sur ces trois panneaux, nous nous référons notamment aux travaux approfondis de H. Damisch dans *L'Origine de la perspective*, op. cit., p. 191 sq.

¹⁰¹³ La contiguïté formelle avec la *Flagellation* de Piero [Fig. 106] y est présente, comme P. Francastel attribue d'ailleurs le panneau d'Urbino à l'école de Piero. Cf. P. Francastel, *Peinture et Société*, op. cit., p. 83.

¹⁰¹⁴ H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, op. cit., p. 200-203.

¹⁰¹⁵ A. Chastel, *Fables, formes, figures*, vol. I, op. cit., p. 501.

¹⁰¹⁶ H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, op. cit., p. 193.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 500-501 : « Une forme générale en trapèze caractérise la plate-forme (qu'on peut appeler : scène, si l'on sait éviter les implications théâtrales), où sont présentés les personnages ou les actions sacrées. Pour la commodité pédagogique, le schéma albertien substitue à ce trapèze un long triangle accroché à l'horizon : voir Panofsky, Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, op. cit., chap. III, 2. Mais la précision n'est pas requise que pour les bords latéraux du trapèze. Loin de constituer un point de départ absolu, la construction rationnelle, *constructio legitima*, n'est que le perfectionnement du parti défini en Toscane au cours du XIV^e siècle par une nomination empirique. »

¹⁰¹⁸ En 1948, l'historien R. Krautheimer voit dans le panneau d'Urbino la restitution de la *scaena comica*, dans celui de Baltimore de la *scaena tragica*, plus d'un demi-siècle avant les planches classiques de Serlio, livre II (1545) Sa proposition a un grand retentissement chez plusieurs historiens qui cherchent à établir un lien entre ces compositions et des mises en scènes théâtrales qui ne sont connues que par la description. Cf. Richard Krautheimer, « The Tragic and Comic Scene of the Renaissance. The Baltimore and Urbino Panels », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XXXIII (1948), p. 327-348 ; repris dans *Studies in early christian, Medieval and Renaissance Art*, Londres, New York, 1971. Cité par A. Chastel, *Fables, formes, figures*, vol. I, op. cit., p. 497 sq.

notamment en raison de l'incompatibilité du format de ces panneaux avec les proportions d'un rideau de scène ou d'une toile de fond.

Les trois « visions idéalistes du monde » s'ouvrent toutes à un lieu urbain, désert et dépeuplé, par le système de la perspective axée avec les ailes symétriques. Si les visions architectoniques et l'intervalle (*vacuum*) – sans aucune narrativité – attestent la cohérence de leur situation spatiale, une comparaison analytique souligne leurs différences¹⁰¹⁹. Une alternative radicale du système de la *veduta* sous-tend en effet une variation dans l'ouverture, de la perspective close du panneau d'Urbino (deux *vedute*, ouvrant sur des crêtes lointaines) à la perspective ouverte du panneau de Berlin (pas de *veduta* à proprement parler, la « perspective » elle-même en tenant lieu), en passant par la perspective semi-ouverte du panneau de Baltimore (deux *vedute* aussitôt interrompues par une muraille ou un rideau d'arbres). Entre les trois panneaux, celui d'Urbino contient le point de vue le plus rapproché du spectateur. Dans le panneau de Berlin, nous constatons, au contraire, que le système perspectif fait converger les orthogonales vers un point de vue qui est rejeté « presque à l'infini ». Ici, le fond de l'extension spatiale n'est ni interrompu, ni « colmaté » par les édifices comme dans les deux autres panneaux, mais le ciel et l'horizon s'y dégagent. Cela donne accès à la vue vers l'étendue marine, alors que le premier plan est bien encadré par le portique, soutenu par les colonnes monumentales. En bref, ce qui est essentiel à saisir communément dans ces trois scènes, c'est que l'espace en tant que fondement de la perspective régulière s'établit dans sa propre dynamique. Tout se passe comme si l'intelligibilité spatiale avait la primauté sur la lisibilité (la visibilité) de l'énoncé pictural (*l'istoria*).

La primauté de l'espace sur l'istoria : l'engendrement d'une typologie d'espaces en fonction de l'élévation de l'architecture au sol pavé

En substance, l'espace est un élément immatériel et insaisissable sous une forme aérienne. Or dans la peinture elle-même qui est affaire de « vides »¹⁰²⁰ autant que de pleins, l'espace demeure pratiquement matériel. Les objets sont insérés dans l'espace que le cadrage scénique (la « fenêtre ouverte » au sens métaphorique du terme) délimite, dévoile et même

¹⁰¹⁹ Sur l'analyse décortiquée de ces trois panneaux, voir H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, op. cit., p. 297-330.

¹⁰²⁰ H. Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 154.

temporalise. Il en va de même des « perspectives urbinates », car quelques managements de la disposition architecturale au sol bien quadrillé sont prêts à entraîner des variantes d'organisation spatiales — espace clos, espace ouvert, espace structuré, espace emboîté, espace continu, espace discontinu, espace creux, espace saturé, espace mesuré, espace brisé, espace infini, espace métaphysique et espace utopique —, en déterminant non pas une découpe mais un mode de conduction. Nous avons ici une nouvelle élaboration de l'espace « idéal » qui prime sur le contenu lui-même, c'est-à-dire l'entité substantielle de l'espace qui se dégage de l'unité architectonique. S'en tenant compte, regardons la célèbre *Adoration des Mages* [Fig. 114] (1481-1482) de Léonard, effectué au moment semblable, mais inachevée en raison de son départ de Florence pour Milan.

Au premier plan, le Dieu incarné se révèle au groupe de personnages d'une agitation extrême. Une bataille de chevaux apparaît, en contrepoint, dans la moitié droite de l'arrière-plan¹⁰²¹, alors que l'on entrevoit de l'autre côté les escaliers et quelques piliers. Il s'agit bien d'une spatialité dynamique engendrée par la relation exclusive entre les figures¹⁰²². Apparemment le « tumulte » que provoque une agitation extrême de celles-ci, s'écarte du sens de l'*historia* qu'Alberti a établi. Mais l'un de ses dessins préparatoires [Fig. 115] (1481)¹⁰²³ témoigne d'une grande habileté de l'artiste dans sa maîtrise de la perspective et de l'élévation architecturale. Tout cela contribue à « la priorité de l'espace sur les objets singuliers » comme l'avait dit Pomponius Gauricus¹⁰²⁴ en insistant sur le principe absolu de la représentation spatiale. En effet, il en allait tout autrement chez les peintres tels qu'Uccello, Piero et Ghirlandaio qui entendaient unifier l'espace par la combinaison entre les figures et les architectures comme ensemble de relations spatio-temporelles. En revanche, on remarque dans l'*Adoration des Mages* [Fig. 116] (v. 1495) du Florentin, Raffaello Botticini (1474-1520)¹⁰²⁵ la parenté formelle avec le tableau de Léonard. La scène se déroule dans un vaste temple à l'antique, dont l'intérieur et l'extérieur produisent une impression de désagrégation. Les figures très petites, disposées et même éparpillées au milieu de ruines architectoniques, participent chacune à la scansion de l'espace parallèlement aux éléments architecturaux éclatés selon la perspective linéaire. L'*historia* englobe autant la forme humaine que la forme

¹⁰²¹ « Le fond est le lieu de l'aveuglement par rapport à l'évidence glorieuse de l'Épiphanie, message de rédemption, de paix et d'amour. » Cf. D. Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, op. cit., p. 355.

¹⁰²² *Ibid.*

¹⁰²³ *Étude de perspective pour « l'Adoration des Mages »*, 1481. Dessin à la plume et pointe d'argent sur papier préparé en rose, 16 x 29 cm. Florence, Offices.

¹⁰²⁴ E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., p. 130.

¹⁰²⁵ Cf. BOTTICINI, RAFFAELLO, *Adoration des Mages*, v. 1495. Tempera sur panneau, diam. 104 cm. Chicago, Art Institute.

bâtie en prenant le pas sur les deux. Il semble même que cet espace en tant que structure initiale leur empêche de devenir infiniment grandes.

Revenant aux trois « perspectives urbines », quoi qu'elles demeurent énigmatiques — représentations du « site idéal » ? modèles démonstratifs de perspective pour peintres et architectes ? maquettes de théâtre ? —, leur mise en disposition de l'ensemble d'éléments architecturaux dans un vaste espace vide a de l'impact non seulement sur les maîtres de la Toscane, mais aussi sur ceux de l'Ombrie comme par exemple le Pérugin¹⁰²⁶ et son disciple Raphaël. Considérons surtout les trois œuvres de ces derniers qui sont liées les unes aux autres, dont l'unité spatiale par la construction perspective et symétrique renvoie à ces « perspectives urbines ». L'iconographie et la composition qu'élabore Raphaël dans son *Mariage de la Vierge* [Fig. 119] (v. 1504)¹⁰²⁷, s'inspirent du Pérugin, d'abord de la fresque de *La Remise des clés à saint Pierre* à la Chapelle Sixtine [Fig. 117] (1482), et surtout du tableau du même sujet [Fig. 118] (v. 1501-1504)¹⁰²⁸. A trois reprises, l'espace s'ouvre sur la perspective linéaire qui se rétrécit vers un temple¹⁰²⁹. Tout se passe comme si le pavement d'Alberti s'était approprié à la surface « sanctifiée » en contrepoint des motifs architecturaux — semblables à ceux des panneaux d'Urbino et de Baltimore¹⁰³⁰ — derrière la scène sacrée. Parallèlement aux personnages disposés en frise au premier plan, l'architecture qui les surmonte fait partie intégrante de l'*historia* loin d'être un simple décor de chaque scène : le sol pavé en perspective et l'arrangement des groupes, tout cela contribue à la concentration sur le temple sur plan central.

¹⁰²⁶ Le Pérugin (Città della Pieve, Pérouse 1445/50 – Fontignano, Pérouse 1523) se forme à deux grandes écoles : celle, indirecte, de Piero della Francesca, qu'il connaît grâce à ses œuvres principales disséminées entre Ombrie, les Marches et la Toscane, et celle de Verrocchio, dont il est probablement l'élève à Florence entre 1470 et 1472. Il exerce une activité très intense surtout en Ombrie, dans les Marches, à Florence et à Rome, mais il travaille également pour Lucques, Bologne, Venise, Crémone, Ferrare et Milan. Cf. *Encyclopédie de l'art, op. cit.*

¹⁰²⁷ Ce tableau est peint pour la chapelle Albizzini consacrée à saint Joseph dans l'église San Francesco al Prato de Città di Castello, en Ombrie, où Raphaël travaille à partir de 1499. Aujourd'hui il est conservé à la pinacothèque de Brera de Milan.

¹⁰²⁸ Le *Mariage de la Vierge* du Pérugin, peint pour la chapelle du Saint-Anneau de la cathédrale de Pérouse, se trouve, de nos jours, au musée des Beaux-Arts de Caen.

¹⁰²⁹ A la lumière de sa forme et son implantation dans ces trois tableaux, le temple rappelle l'architecture idéale de la rotonde qui domine le panneau d'Urbino. H. Damisch, *L'Origine de la perspective, op. cit.*, p. 265-267.

¹⁰³⁰ A propos de l'identification des « édifices de types variés » insérés dans ces « perspectives urbines », *Ibid.*, p. 256-296.

Au fond de la scène de *La Remise des clés à saint Pierre*, les deux arcs de triomphe (rappelant celui de Constantin), alignés de part et d'autre du temple octogonal, montrent une adhésion du Pérugin aux modèles de l'architecture antique. Quant à son *Mariage de la Vierge* et à celui de Raphaël qui en reprend en partie la structuration de l'espace et l'élévation architecturale, seul le temple domine leur fond libéré de toute autre présence. Mais la comparaison entre ces deux tableaux fait aisément ressortir les différentes configurations spatiales. Si le Pérugin juxtapose avec linéarité les figures du premier plan et le temple octogonal entre lesquels il ne laisse guère une distance suffisante, Raphaël parvient à créer une continuité entre les plans du tableau. En réalité, il accorde plus d'importance à l'édifice sacré, en établissant l'horizon nettement plus haut que le Pérugin¹⁰³¹. De plus, la réduction progressive des carreaux du pavement accentue l'illusion et l'impression de profondeur spatiale. L'espace terrestre, circonscrit par-là dans un rythme continu, répond parfaitement à l'idée de distance, de vide et de mesure. Au-dessus de cette vaste perspective dallée jaillit l'architecture circulaire entourée d'un portique à seize arcades auquel on accède par des degrés. Elle n'est plus conçue comme un système clos de plans et de murs qui déterminait la forme intérieure du temple massif chez le Pérugin : tout comme la porte ouverte, source de lumière, les silhouettes minuscules du péristyle créent l'espace idéal en permettant à notre œil d'atteindre l'horizon¹⁰³².

Cet édifice, dont le centre passe par l'axe de symétrie vertical du tableau, engendre un espace qui « se propage autour de lui comme une succession d'ondes concentriques¹⁰³³. » Là où tous les points de l'espace sont équivalents et équidistants, Raphaël fait pénétrer le spectateur de plain-pied avec tous les personnages de la scène : en contrepoint des protagonistes disposés en arc de cercle, les figures arrière de ce groupe principal, étant placées sur une courbe inverse, correspondent à la forme du plan du temple. Conformément à la sphéricité de la place, on peut donc dire que l'horizon n'est ni fixé frontalement, ni borné par le paysage, mais il ne cesse de changer d'apparence selon les déplacements de l'observateur qui gravite à la périphérie du temple. Cela veut dire aussi que l'espace qu'il aperçoit en-dehors de l'horizon se développe d'une même manière que celui qu'il aperçoit

¹⁰³¹ H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, op. cit., p. 372.

¹⁰³² Selon Damisch, le Pérugin et Raphaël commencent à ouvrir leurs compositions sur des cieux indéfinis, mais elles restent néanmoins asservies à un horizon. C'est là que l'auteur voit « la contradiction qui est au principe de la perspective linéaire, cette contradiction fuit, s'esquive dans la construction en perspective horizontale, où l'horizon de la linéarité se confond avec la ligne d'horizon. » H. Damisch *Théorie du nuage*, op. cit., p. 238.

¹⁰³³ B. Lamblin, *Peinture et temps*, op. cit., p. 190.

en-dedans. A ce titre, on pourrait assimiler la solution plastique de Raphaël à la pensée de Giordano Bruno, laquelle « se meut entièrement dans ce qui relève de l'image et reste attachée à elle. »¹⁰³⁴. Bien que postérieure à l'œuvre de Raphaël, l'expérience de l'horizon chez Bruno¹⁰³⁵ répond, semble-t-il, à la question de la révélation de « l'infini extensif » chez ce premier et au problème qui en découle pour « le franchissement de la limite illusoire de l'horizon qui n'a pas d'existence propre ou absolue »¹⁰³⁶.

En effet, Bruno, s'appuyant sur le principe de la relativité optique initié par Copernic¹⁰³⁷, recourt non pas aux sens qui ne peuvent appréhender que les objets qui sont à leur portée, mais à « l'intelligence qu'il appartient de juger et de rendre compte des choses absentes, que le temps et l'espace éloignent de nous. Et en cela les sens nous suffisent à témoigner de ces choses, parce qu'ils ne sont pas capables de nous contredire et qu'en outre ils affichent et confessent leur imbécilité et leur insuffisance en bornant, semble-t-il, leur horizon ; et de par la finitude de leur perception on voit combien ils peuvent être changeants¹⁰³⁸. » Pour le penseur qui a créé le nouveau principe cosmologique à partir de l'élargissement sensationnel de la limitation locale — un monde homogène, isotrope et non hiérarchisé —, le monde perçu n'est plus enclos par « l'horizon local terrestre ». Bruno en passe à « l'idée d'un horizon global et par delà ce dernier à l'idée d'un univers infini. »¹⁰³⁹ Au sein de cet espace de toute la matière infinie, Bruno affirme l'immanence totale de Dieu à l'opposé de la transcendance platonicienne : « Dieu est ce qui vivifie de l'intérieur les êtres naturels, ce qui les relie entre eux dans un ordre commun de coappartenance. »¹⁰⁴⁰

¹⁰³⁴ Cf. E. Cassirer, *Ecrits sur l'art*, éd. du Cerf, Paris, 1995, p. 52-59. Cité dans A. Warburg, *Miroirs de faille, à Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-1929*, Les Presses du réel, l'écarquillé, 2011, p. 21.

¹⁰³⁵ Selon A. Koyré (*Du monde clos à l'univers infini*, *op. cit.*, 78), bien que Bruno soit, dans son infinitisme, très en avance sur son époque, son influence est « une influence retardée ». C'est après l'invention du téléanticipe et les grandes découvertes de Galilée que la doctrine de Bruno est acceptée et devient un facteur important de la conception du XVII^e siècle.

¹⁰³⁶ *Infini des mathématiciens, infini des philosophes*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 69. Rappelons que pour Copernic, ce principe sert à justifier que le mouvement de la Terre est aussi plausible que celui de la sphère des fixes.

¹⁰³⁸ G. Bruno, *L'infini, l'univers et les mondes*, trad. fr. Bertrand Levergeois, Paris, Berg International Editeurs, 1987, premier dialogue, p. 58.

¹⁰³⁹ *Infini des mathématiciens, infini des philosophes*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 76.

A partir de cette approche ontologique, en revenant au *Mariage de la Vierge* de Raphaël, on se rend compte que le temple idéal et parfait qui représente l'immanence divine¹⁰⁴¹, a pour rôle d'abolir les illusions de nos sens faibles et bornés. Tout se passe comme si « Dieu infini » contenait en lui « l'infinité en acte de l'univers ». Suivant cette expression brunienne donc, la conception de l'infini se dégage, certes, de ce tableau dans la mesure où les valeurs de la rationalité et celles de la transcendance théologique s'y concilient : se tenant sur le sol pavé, c'est-à-dire à l'intérieur de l'espace unifié et circulaire, le temple de Dieu (« le centre de la divinité »), devenu moteur de toute l'action de l'infini, « s'amplifie infiniment en une sphère infinie »¹⁰⁴².

2. Le monde instable et disloqué chez les maniéristes toscans

Dans l'art classique, depuis Piero della Francesca jusqu'à Raphaël, nous avons pu constater que la perspective à point de fuite unique contribuait à un élargissement considérable du champ représentatif. Une fois mûri, l'espace perspectif de la Renaissance italienne constitue, suivant l'expression de P. Hamou, « un problème résolu » et non plus « un problème à résoudre ». Dès lors, la perspective commence à dévoiler ses limites telles que la réduction de l'espace pictural à un « site » et la monotonie de l'effet chromatique. Au tournant du nouveau siècle, l'enthousiasme ou la passion des fondateurs de la perspective cèdent peu à peu la place à une espèce de désenchantement : « l'espace perspectif est désormais ressenti comme un espace abstrait et systématique, un espace « sans qualité », vidé de substance spirituelle. »¹⁰⁴³ Les artistes maniéristes en Toscane, à Florence tout d'abord, protestent contre la servilité de la perspective et l'incursion abusive du géomètre dans l'atelier du peintre. Pour eux, l'espace perd les dimensions stables et soumises à la mesure : tantôt les implications spatiales sont considérablement réduites et l'espace est virtuellement nié sans véritable profondeur, tantôt

¹⁰⁴¹ Il s'agirait de l'image symbolique du « Temple de Jérusalem, la maison de Dieu sur Terre ». Cf. K. Oberhuber, *Raphaël, op. cit.*, p. 27-30.

¹⁰⁴² G. Bruno, *L'infini, l'univers et les mondes, op. cit.*, premier dialogue, p. 67 : « Pourquoi irions-nous dire que la bonté divine, qui peut se communiquer à des choses infinies et peut se diffuser infiniment, voudrait être appauvrie et restreindre à rien ? En effet, toute chose finie, au regard de l'infini, est néant. Pourquoi voulez-vous que le centre de la divinité qui peut, pour ainsi dire, s'amplifier infiniment en une sphère infinie, préfère rester stérile plutôt que se prolonger comme un père et se faire fécond, orné et beau ? [...] Comment voulez-vous que Dieu, quant à la puissance, à l'opération et à l'effet qui, en lui, sont une même chose, soit limité et la limite de la convexité d'une sphère plutôt que, pour ainsi dire, la limite illimitée d'une chose illimitée ? »

¹⁰⁴³ P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740), op. cit.*, p. 28-29.

ils montrent excessivement un savoir aigu de la perspective et des jeux de cadres, boîtes et dallages en damiers.

La manière « réinventée »¹⁰⁴⁴ et la naissance du maniérisme

Lorsque Vasari mentionne le mot *maniera* (manière)¹⁰⁴⁵ dans *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, il l'entend par le « style » et le renvoie aux peintres classiques du début du XVI^e siècle comme Léonard, Michel-Ange et Raphaël, de préférence à leurs successeurs proprement maniéristes. L'auteur valorise en effet la *maniera* pour ses qualités d'harmonie (la règle, l'ordre, la mesure et le dessin) et d'imagination (la fantaisie et l'invention)¹⁰⁴⁶ ». Apparue pour la première fois, semble-t-il, dans le champ lexical littéraire et artistique, la *maniera* désigne ainsi le trait caractéristique indicible de l'expression d'un artiste, et « la belle manière » est celle qui reflète le style qui s'élève au rang d'expression artistique majeure de l'époque moderne. Mais L. Lanzi¹⁰⁴⁷ et d'autres critiques postérieurs donnent au style maniériste le sens assez péjoratif : pour eux, il peut être considéré « comme une altération du vrai et d'une façon plus inédite comme un manque d'originalité, en raison de ce parti pris mimétique de l'iconographie antérieure qui obligeait à la répétition de formules identiques. »¹⁰⁴⁸

En matière d'histoire de l'art, l'évaluation du style tient au fait qu'il fait reconnaître la personnalité des artistes. Au Cinquecento, leur travail prend justement une forme paroxystique, particulièrement significative des pouvoirs accordés à la création individuelle dans la formation du style : il s'agit d'une sorte de manifestation de leur égo apparentée à

¹⁰⁴⁴ Sur le plan stylistique, « la *maniera moderna* – maniérisme – se présente comme une synthèse éclectique, une voie frayée entre deux absolus : “*anticamente moderna e modernamente antica*” en cultivant les valeurs classiques de la symétrie, incarnation parfaite en somme du chiasme rhétorique par lequel Vasari la désigne. Au-delà de la citation littérale de l'Antiquité, les maniéristes en détournent la règle, voire réinventent un univers « hybride ». Cf. P. Mauriès, *Maniéristes*, Paris, Lagune, 1995, p. 20.

¹⁰⁴⁵ Sur le contexte historique et conceptuel du maniérisme en Italie, voir notamment G. Briganti, *Le Maniérisme italien*, Paris, Gérard Monfort, 1993 (éd. it., 1961) ; P. Barucco, *Le maniérisme italien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981 ; D. Arasse, A. Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, coll. « L'Univers des formes », 1997.

¹⁰⁴⁶ P. Barucco, *Le maniérisme italien*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁴⁷ Le substantif « maniérisme » est une notion relativement récente dans l'histoire de l'art et dont le sens est encore très discuté. En effet, il ne voit le jour qu'en 1792 dans la *Storica pittorica della Italia* de Luigi Lanzi. Dans son ouvrage, ce dernier fait du *manierismo* un phénomène historique propre à la « troisième époque » des écoles de Florence et de Rome : il s'agissait d'un *lavoro di pratica*, « comme un mécanisme, imitation non de la nature mais des idées capricieuses qui naissent dans la tête des artistes. » Cf. D. Arasse, A. Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, *op. cit.*, p. 9-10.

¹⁰⁴⁸ P. Barucco, *Le maniérisme italien*, *op. cit.*, p. 12.

l'exaltation de la conscience de soi, typique de la philosophie humaniste des XV^e et XVI^e siècles¹⁰⁴⁹ depuis que Pic de la Mirandole définit la dignité de l'homme. De l'image d'un artiste singulier découle la variété de styles qui est définie par leurs perpétuels changements. Par ailleurs, si les peintres du Quattrocento avaient espéré être au cœur du monde et cherchent à dégager des apparences une réalité suprasensible mathématiquement ordonnée, les maniéristes du Cinquecento se sentent comme égarés dans leur monde. L'état d'esprit le plus diffusé de la Renaissance dans la période du maniérisme est celui d'une incertitude radicale. A ce propos, A. Chastel évoque le déclin de la confiance humaniste : désormais « rien n'est clair, sauf le sentiment d'une irréductible complexité, plus précieuse finalement que l'ordre, l'équilibre et la raison. »¹⁰⁵⁰

Du point de vue historique, le maniérisme atteint son apogée tant à Rome qu'à Florence à la suite du sac de Rome (1527), après le siège de la capitale toscane. Mais, il y a lieu de remarquer que le « premier maniérisme toscan » — qui constitue une réaction contre le classicisme de la Renaissance — évolue différemment du maniérisme qui se développe à Rome, d'abord du « premier maniérisme romain » entre 1515 et 1527 environ, ensuite la « grande manière » à partir des années 1530¹⁰⁵¹. Une chose est sûre, c'est qu'au cours de ces années difficiles et troublées naît et prend forme l'œuvre d'artistes divers liés par une impulsion et par des convictions communes¹⁰⁵². Nous ne pouvons donc pas comprendre l'art maniériste, si nous ignorons les contextes politiques, sociaux, religieux et scientifiques — tels que la révolution copernicienne, le sac de Rome et la réforme protestante comme autant de défis à la puissance de l'Eglise catholique — qui ont marqué le Cinquecento. Certains hommes et artistes de cette époque ont ressenti cette atmosphère de bouleversement plus profondément que leurs contemporains¹⁰⁵³.

¹⁰⁴⁹ N. Laneyrie-Dagen, *Lire la peinture. Dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2003, p. 142.

¹⁰⁵⁰ Propos rapportés par D. Arasse, *La Renaissance maniériste*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁵¹ Cf. D. Arasse, A. Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁵² A propos du maniérisme, les critiques allemands tels que Pevsner, Friedlander et Wersbach relèvent « la contiguïté des phénomènes artistiques et idéologiques avec l'événement historique globalement entendu. » P. Barucco, *Le maniérisme italien*, *op. cit.*, p. 88. Sur l'indication bibliographique de ces trois auteurs, voir aussi J. Bousquet, *La peinture maniériste*, Neuchâtel, éd. Ides et Calendes, 1964, p. 341.

¹⁰⁵³ J. Bousquet, *La peinture maniériste*, *op. cit.*, p. 51.

C'est ce qu'a exprimé après coup Thomas Campanella (1568-1639)¹⁰⁵⁴, grand poète et philosophe italien de la dernière décennie du XVI^e siècle : « Notre siècle compte plus dans l'histoire en ces cent années que le monde entier dans les quatre mille années antérieures... »¹⁰⁵⁵ Le sonnet sur le Peuple, composé par Campanella durant sa captivité, permet d'estimer la tendance révolutionnaire et progressiste de cette période : « Le peuple est une bête changeante et grossière, qui ignore sa force, supporte les coupes et les fardeaux les plus lourds. Il se laisse guider par un faible enfant qu'il pourrait renverser d'une secousse. [...] Chose inouïe! il se frappe et s'enchaîne de ses propres mains ; il se bat et meurt pour une seule des pièces de monnaie qu'il a lui-même données au roi en impôt. Tout ce qui est entre le ciel et la terre est à lui, mais il ne le sait pas... »¹⁰⁵⁶

Solidaire du moment historique, la peinture maniériste participe, dès le premier tiers du XVI^e siècle, des paradoxes ressentis dans le réel. D'une part, une « faiblesse terrestre » s'exprime par une négation de l'équilibre harmonieux et mathématiquement proportionné de l'unité spatiale. D'autre part, il s'agit de « l'œuvre d'un siècle enthousiasmé par la découverte de la terre, l'œuvre d'un siècle las de la monotone vision idéaliste du monde et ardemment curieux de la « variété et dissemblance » de l'univers, comme dit Montaigne, l'œuvre d'un siècle épris de justice humaine et de progrès. »¹⁰⁵⁷ Il convient donc de considérer le XVI^e siècle non seulement comme « une époque d'évasion » — où l'homme qui a atteint à la dignité de l'individualité est renvoyé à une perplexité associée à l'inquiétude¹⁰⁵⁸ —, mais aussi comme « une époque de foi dans l'avenir de l'humanité », une sorte de continuation du monde anthropocentrique. Il faut cependant souligner que l'idéal révolutionnaire de Campanella, élaboré dans les dernières années du XVI^e siècle, reflète bien plus que l'esprit de 1520, le climat réactionnaire de la contre-réforme et de l'absolutisme triomphant.

¹⁰⁵⁴ Au-delà d'établir les théories telles que le panpsychisme, Campanella, moine dominicain de Naples, tente, en 1599, de soulever son pays, la Calabre, contre la domination espagnole et de fonder une république théocratique dont il expose les principes dans sa *Cité du Soleil* (écrit en 1602 et publiée en 1623). L'idée originale de Campanella est qu'il faut rénover la société par une organisation économique plus juste et plus rationnelle. « On compte soixante-dix mille âmes à Naples, et c'est à peine s'il y a dix ou quinze mille travailleurs dans ce nombre. Aussi ceux-ci s'épuisent-ils et se tuent pour un travail au-dessus de leurs forces. Dans la Cité du Soleil, les travaux étant également distribués, personne ne travaillera plus de quatre heures par jour. » Après que la conjuration de Calabre finit par échouer, Campanella passe 27 ans en prison. *Ibid.*, p. 58-59.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.* Campanella élève l'homme au rang d'« un second dieu..., car il commande aux profondeurs, monte au ciel sans ailes, compte les corps qui s'y meuvent et les mesure..., connaît la nature des astres et fixe leurs lois, comme un dieu. »

¹⁰⁵⁸ P. Barucco, *Le maniérisme italien, op. cit.*, p. 89-90.

1) *Pontormo et Rosso : contre les implications spatiales dans la scène sacrée à multiples corps humains*

Après avoir reconnu les influences historiques les plus générales qui agissent sur le maniérisme, nous abordons essentiellement la première phase « créatrice » du maniérisme florentin (1520-1530)¹⁰⁵⁹, et analysons les diverses formes spatiales chez les protagonistes comme Pontormo (1494-1557) et Rosso (1495-1540) en particulier, autrement dit avant que le style « académique » s'impose par leurs successeurs. Durant cette période, ces artistes éprouvent le besoin de combattre l'équilibre stable en créant la nouveauté face à la maturité du « classicisme doux tendre et voilé »¹⁰⁶⁰ atteinte avec Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo et Raphaël. Certaines œuvres, réalisées incontestablement dans le contexte troublé de la Florence républicaine¹⁰⁶¹, sont une sorte de concrétisation d'une humanité inquiète. En effet, leur vision hallucinée, leur dessin exaspéré jusqu'à la déformation, leur goût des couleurs douces ou vives font d'eux les personnalités la plus vigoureuses du maniérisme florentin. En réagissant notamment contre l'homogénéité de la structure spatiale dans les compositions de la Haute Renaissance, Pontormo et Rosso continuent de mettre en place, selon la leçon plastique de Michel-Ange¹⁰⁶² dans la voûte de la chapelle Sixtine (1508-1512) et dans le carton de *La bataille de Cascina*, les figures humaines en ronde-bosse comme support privilégié de l'*historia*. Lesquelles demeurent le plus souvent dans « un espace assez court, un rendu des aspects sculpturaux plutôt que perspectifs »¹⁰⁶³. Il en résulte l'accent sur le plan « artificiellement » rapproché au détriment de l'agencement de l'espace perspectif. Cette austérité des masses corporelles contribue, par conséquent, à renforcer le rapport du spectateur avec l'œuvre d'art qui se revêt désormais de profondes inquiétudes religieuses.

¹⁰⁵⁹ A cette phase « créatrice » succède la phase « académique » postérieure à 1530 : « à Florence, avec la consolidation de l'absolutisme, le maniérisme perd beaucoup de sa préciosité et adopte un caractère à prédominance académique et palatine. Cet effet est dû à l'autorité incontestée de Michel Ange et à la nature restrictive des rigoureuses conventions sociales. Maintenant, pour la première fois, le maniérisme dépend plus étroitement de l'art classique plutôt qu'il ne s'y oppose. – ceci étant vraisemblablement dû à l'influence de l'esprit autoritaire qui prévaut dans la Florence palatine et impose des normes nettement définies à l'art. » Cf. A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*. Tome II, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰⁶⁰ Cf. A. Chastel, *L'art italien*, Paris, Larousse, 1956. Voir aussi *Le sac de Rome, 1527 : du premier maniérisme à la contre-Réforme*, (Paris, Gallimard, 1984) du même auteur.

¹⁰⁶¹ Sur le contexte politique de Florence comme son siège, voir C. Roth, *The Last Florentine Republic*, Londres, 1925. Référence reprise in P. Costamagna, *Pontormo. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Gallimard-Electa, 1994.

¹⁰⁶² « Michel-Ange, effectivement, n'est pas un illustrateur, non plus qu'un narrateur. Il serait plutôt un chorégraphe. Les gestes de ses personnages n'ont jamais de finalité anecdotique ni même dramatique ; ils s'évertueraient plutôt en contractions exclamatives. De ce point de vue, Michel-Ange anticipe sur la mimique baroque. En tout cas, c'est dans la mesure où il travaille sur la forme pure et non pas sur la dramaturge de l'événement qu'il relève du Maniérisme italien. » P. Barucco, *Le maniérisme italien, op. cit.*, p. 67.

¹⁰⁶³ P. Hamou, *La vision perspective (1435-1740), op. cit.*, p. 27-28.

En un mot, il s'agirait des enjeux spirituels qui provoquent l'écart par rapport aux principes rationnels et conduisent à remplacer la naturalisation par l'« artialisation »¹⁰⁶⁴.

La déformation « résiduelle » de la perspective rationnelle

La primauté de la vision sur la réalité se manifeste avec force par ces deux pionniers, lesquels abolissent progressivement la position prédominante de la spatialité au profit du relief des corps humains. En témoignent notamment les deux *Visitations* de Pontormo¹⁰⁶⁵, exécutées dans une dizaine d'années d'écart : l'une [Fig. 120] (v. 1516), conservée à la SS. Annunziata (atrium) et l'autre [Fig. 121] (v. 1528-1529) à l'église paroissiale de Carmignano, manifestent une rupture indéniable de la conception de l'espace entre le schéma du Quattrocento et celui de la première phase vigoureuse du maniérisme florentin. Commandée à Pontormo par « Fra Jacope de Servi » d'après Vasari¹⁰⁶⁶, la fresque de la SS. Annunziata représente le classicisme florentin — élaboré grâce aux apports de Michel-Ange et Raphaël — à son acmé avec une composition architectonique aux masses pondérées. L'impression d'ensemble évoque fort justement l'*Ecole d'Athènes* de Raphaël [Fig. 1], dont dérive la position précise et ordonnée de plusieurs figures¹⁰⁶⁷ devant l'espace scénique idéal comblé d'éléments classiques.

¹⁰⁶⁴ Nous empruntons cette expression « artialiser » à Montaigne (1533-1592) qui en parle en commentant les formes d'art du XVI^e siècle : « Ils artialisent la nature, nous devrions naturaliser l'art. » Le propos rapporté par D. Arasse, *Histoires de peintures*, *op. cit.*, p. 191-195.

¹⁰⁶⁵ Le Pontormo, Jacopo Carrucci dit Jacope da Pontormo. Né à Pontormo (Empoli) en 1494, mort à Florence en 1556. Elève d'Andrea del Sarto à Florence, il est formé dans le climat artistique florentin très animé du début du siècle, où persiste l'écho des prédications de Savonarole et où s'imposent les premières œuvres de Michel-Ange. D'abord influencé par celui-ci, Pontormo n'hésite pas à se référer à Dürer dans ses gravures. Excepté peut-être deux voyages à Rome, accomplis surtout dans le but d'étudier les chefs-œuvre de Michel-Ange, Pontormo ne quitte jamais Florence, où il jouit de la protection des Médicis. Vasari, qui écrit sur lui une biographie pénétrante, nous le présente comme un artiste tourmenté et comme un homme manifestement névrotique, qui vivait toujours seul dans une étrange maison. Ces caractéristiques nous sont confirmées par ce qui nous est parvenu du Journal de Pontormo (années 1554-56), un document dépouillé et impressionnant composé seulement de notations sur la nourriture et le travail. Cf. *Encyclopédie de l'art*, *op. cit.*

¹⁰⁶⁶ G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (Florence, 1568), VIII, *op. cit.*, p. 115-150.

¹⁰⁶⁷ Par exemple, la position du putto sur les marches rappelle celle de Diogène chez Raphaël. Cf. P. Costamagna, *Pontormo*, *op. cit.*, p. 122.

Quant à la *Visitation* de Carmignano¹⁰⁶⁸, le peintre propose une interprétation radicalement différente par rapport à la précédente à travers son expression spécifique, ce que l'on appelle la *maniera moderna*. Cela tient surtout au « schéma rhomboïdal qui dicte la disposition des quatre figures féminines »¹⁰⁶⁹. Pontormo saisit le moment le plus intime de la rencontre de la Vierge et d'Elisabeth, où les deux femmes s'embrassent, portant l'une le Christ, l'autre Jean-Baptiste, sous de larges draperies onduleuses et gonflées : il redouble, semble-t-il, les deux « témoins » de face, aux regards interrogateurs¹⁰⁷⁰. La vision immédiate et surnaturelle de la scène dérive non seulement de la dimension imposante de ces quatre figures étrangement rythmées, mais aussi des couleurs suaves et irréelles des tuniques qu'elles portent, comme les roses pâles, l'orangé, le vert bleu et le bleu foncé, lesquelles contrastent avec la teinte brunâtre et bleutée du fond. Loin d'être une « fenêtre ouverte » sur la représentation réaliste du monde, la scène de Carmignano est organisée autour des corps en volume (en ronde-bosse) devant la surface quasiment plate, c'est-à-dire les angles du décor tendant à l'abstraction. Dans cette « boîte » métaphysique, nous parvenons à discerner la précision de celui-ci qui s'explique à gauche par des palais d'architecture typiquement florentine, et à droite par un grand mur qui n'est autre qu'une évocation des fortifications de Buonarroti¹⁰⁷¹. Il s'agit d'une sorte de réminiscence de « *La Cité idéale* » [Fig. 111]¹⁰⁷², car les corps de saintes très rapprochés tiennent lieu de temple circulaire en occultant le lieu où la profondeur s'amplifie, tandis que l'espace chez Pontormo n'est ni stable ni symétrique comme s'il avait perdu « les valeurs mentales et rationnelles de mesure et de vraisemblance »¹⁰⁷³. Du reste, les deux figurines anonymes d'échelle très minuscule, telles que l'on aperçoit à peine devant le premier palais à gauche, sont en rupture brutale avec les figures démesurées du premier plan, ce qui semble doublement nier la réalité de l'espace et sa continuité.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 196-199. « Peint pour la famille Bonaccorsi-Pinadori (?), le tableau est dans la villa Pinadori à Carmignano où il reste probablement jusqu'au XIX^e siècle. C'est sans doute à cette époque qu'il est disposé à la pieve de Carmignano [...] Ignorée par Vasari, la *Visitation* est citée pour la première fois par Cinelli en 1677 [...] Il nous semble impossible que Vasari n'ait pas eu connaissance d'une œuvre aussi importante, son omission dans la *Vie* de Pontormo ne peut donc qu'être volontaire. Malgré la simplicité et la pureté de l'image, il est possible de supposer que le tableau ait une signification politique pouvant être interprétée grâce à son analyse stylistique et iconographique. »

¹⁰⁶⁹ A. Pinelli, *La belle manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1996 (éd. it., 1993), 123-124.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁷¹ P. Costamagna, *Pontormo, op. cit.*, p. 198.

¹⁰⁷² Mais ni *La Cité idéale*, ni la *Visitation* de Pontormo ne marquent une prospérité de la description urbaine « triomphante » ainsi que l'on le voyait particulièrement dans les *Effets de bon gouvernement dans la cité* [Fig. 27] (1338-1340) d'Ambrogio Lorenzetti.

¹⁰⁷³ P. Barucco, *Le maniérisme italien, op. cit.*, p. 91.

Déjà, dans les *Scènes de la vie de Jésus*, peintes de 1523 à 1527 – cinq fresques très endommagées aujourd’hui – pour le grand cloître de la chartreuse de San Lorenzo al Monte à Galluzzo, près de Florence, Pontormo privilège les corps humains au détriment de l’espace, non sans tenir compte du fait que ces premiers définissent pourtant ce dernier. Dans la partie basse du *Christ amené devant Pilote* [Fig. 122], le Christ innocent qu’anime la modestie apparaît sur l’axe vertical de la composition qui le met en valeur parmi les personnages comme Pilote et « les soldats aux expressions et aux costumes si typiquement allemands qu’on les croirait dus à des septentrionaux, si on en ignorait l’auteur »¹⁰⁷⁴. Bien que disposés d’une façon concentrique autour du Christ, ils reposent tous sur une seule surface et non pas sur les plans progressifs et rationnels. Il est intéressant de voir cependant deux hallebardiers à mi-corps en armure blanche qui pénètrent dans la peinture par le bord inférieur : ils jouent le rôle de repoussoirs, de faire valoir l’*historia* (l’histoire « humaine »). Les personnages ne sont plus individualisés mais schématiques, sauf le page du Pilote qui descend « gracieusement » l’escalier en portant un bassin et une aiguière. « Observé sous un angle différent »¹⁰⁷⁵, ce dernier suggère la profondeur spatiale par sa différente taille. Dans le fond, les éléments architectoniques à grands traits — une rangée d’édifices, un escalier et une balustrade sur laquelle s’appuient les deux passagers — témoignent, nous semble-t-il, de l’intérêt « rétrospectif » de l’artiste pour l’espace scénique imposant, autrement dit l’espace architecturé clos tel qu’il apparaissait dans sa *Visitation* [Fig. 120].

Pontormo continue de faire affleurer les figures saturées à la surface de la *Résurrection* [Fig. 123] et réapparaît, de manière encore plus évidente, le Christ sur l’axe vertical, auprès des personnages désormais « réduits à de simples véhicules des émotions »¹⁰⁷⁶. Enveloppée dans un linceul blanchâtre, la silhouette à la fois étirée et épurée du Christ renforce, avec son regard « hagard » levé vers le ciel, le mouvement ascendant de celui-là dans le ciel qui émet des rayons. En l’absence totale d’architecture — peut-être s’agit-il de l’évocation de la destruction du temple lors de la Résurrection du Christ (Jn 2, 21) —, le corps du Christ en tant qu’« axe renaissant » prime sur l’espace qui est presque dissous par la lumière diaphane. Si le style nordique se reflète dans les formes dématérialisées et brouillées,

¹⁰⁷⁴ G. Vasari, *op. cit.*, p. 132-134. Vasari considère que le cycle de la chartreuse de Galluzzo rompt une certaine évolution du « beau style » italien de Pontormo par le style nordique et déplore son adaptation au recueil de la *Passion* de Dürer : « Personne ne doit croire que Jacopo est à blâmer pour avoir imité certaines trouvailles des compositions d’Albert Dürer. Là n’est pas l’erreur, beaucoup de peintres l’ont fait et continuent à le faire. Seulement il adopte tous les aspects du style allemand, dans les drapés, dans les expressions et les attitudes ; il aurait dû l’éviter en ne recourant qu’aux trouvailles particulières, puisqu’il possédait à fond la grâce et la beauté du style moderne. »

¹⁰⁷⁵ W. Friedlander, *Maniérisme et Antimaniérisme dans la peinture italienne*, Paris, Gallimard, 1991 (éd. angl., 1957), p. 48.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*

ainsi que le souligne Vasari, ce n'est pas seulement l'expressivité figurative qui attire l'attention de Pontormo, mais aussi « la profondeur spirituelle et l'intériorité, autrement dit, les qualités manquant le plus à l'art classique italien¹⁰⁷⁷. »

La « surexposition » des corps d'agitation à la fois religieuse et gracieuse¹⁰⁷⁸ et la « quasi-absence » de l'espace

*Le Christ en gloire et la création d'Eve [Fig. 124] (1545-1556), dessin préparatoire pour une des fresques du chœur de San Lorenzo¹⁰⁷⁹, située auparavant au milieu de la partie supérieure du mur, nous laisse voir le Christ majestueux qui ressuscite les morts pour les juger. Dans cette scène dont le sens théologique est difficile à relever aux yeux de Vasari¹⁰⁸⁰, les corps enchevêtrés, sinueux et entrelacés en grapcomme entités organiques, attirent notre attention en laissant le petit espace vide entre eux. A partir de cette image « en ronde-bosse », afin de mieux justifier la prédominance (ou l'indépendance) du corps par rapport à l'espace « abstrait »¹⁰⁸¹, faisons un petit retour en arrière, sur la fameuse *Déposition* de la chapelle Capponi à Santa Felicità de Florence [Fig. 125] (1526-1527). Pontormo y traite encore différemment les volumes des corps et la façon de suggérer l'espace, tous éloignés des normes du réel : les corps sont conçus selon un principe d'accumulation et d'enroulement, dont les gestes (chorégraphiques) et les regards (hantés et larmoyants) nous font émotionnellement (plutôt que religieusement) participer à l'adieu de la Vierge au Christ ; une fois emplis des figures à la fois pesantes et flottantes, le champ de l'image laisse peu de place à l'espace lui-même et le prive d'éléments paysagers et architectoniques, ce qui peut être*

¹⁰⁷⁷ A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*. Tome II, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁷⁸ On associe le mot « gracieux » à « *grazia*, terme polyvalent pour grâce, beauté, légèreté, charme, agrément, spontanéité. » Cf. Linda Murray, *La Haute Renaissance et le maniérisme. L'Italie, le Nord et l'Espagne 1500-1600*, trad. fr. Florence Lévy-Paoloni, Paris, Thames and Hudson, 1995 (Londres, 1967), p. 125.

¹⁰⁷⁹ Au service des Médicis, Pontormo est chargé de la décoration du chœur de l'église de San Lorenzo durant les dix dernières années de sa vie. Les fresques, terminées par Bronzino après sa mort et définitivement détruites en 1836-1837, ne sont que connues par de nombreux dessins préparatoires. Du fait que Pontormo y consacre ses recherches à l'anatomie du corps humain, ce qu'il faut admettre comme enjeu dans ce projet ambitieux, c'est « non pas, ainsi que l'insinue perfidement Vasari (VIII, p. 143), que Pontormo entende surpasser Michel-Ange mais bien plutôt parce qu'il souhaite élaborer une réponse florentine au *Jugement dernier* de la Sixtine. » P. Costamagna, *Pontormo, op. cit.*, p. 253.

¹⁰⁸⁰ G. Vasari, *op. cit.*, p. 143 : « J'avoue n'avoir jamais réussi à comprendre le sens théologique de cette scène ; je sais que Jacopo S'y entendait et qu'il fréquentait des érudits, mais que voulait-il dire en mettant sous les pieds du Christ qui ressuscite les morts Dieu le Père créant Adam et Eve ? » Sur l'influence probable de la doctrine hérétique chez Pontormo, voir P. Costamagna, *op. cit.*, p. 255.

¹⁰⁸¹ Nous utilisons le mot « abstrait » dans le sens où l'espace ne consiste plus le support préconçu et « concret » pour la disposition des figures de l'*historia* ainsi que le préconisait Alberti.

attribué comme un certain « rejet du *vacuum* albertien qui suscite l'*horror vacui* (horreur du vide) »¹⁰⁸².

Dans cet environnement spatial, l'« *ambiente* »¹⁰⁸³, rien n'indique la localisation de la scène sauf quelques signes comme un nuage isolé au ciel et la disposition des figures vraisemblablement sur un terrain en pente. Néanmoins, ceux-ci ne nous empêchent guère de considérer que les personnages sont, soit comme « tombés » du ciel, soit comme « suspendus » en apesanteur. Si l'ambiguïté de la lisibilité spatiale est inséparable d'un certain refus de la profondeur et des appuis, l'atmosphère « irrespirable et étouffante » dérive de la « surexposition » des corps, des drapés et des couleurs¹⁰⁸⁴. Il semble que Pontormo dissimule le tragique du sujet sous la « beauté surnaturelle » des figures dont l'agitation et l'instabilité se traduisent par « le rythme sinueux d'une arabesque compliquée et quelque peu mystérieuse¹⁰⁸⁵. »

Cette coexistence contradictoire du volume corporel et du raccourci spatial se manifeste de façon particulièrement imposante dans la *Déposition* [Fig. 126] (1521) de Rosso¹⁰⁸⁶, exécutée environ cinq ans auparavant que celle de Pontormo. Pour ce grand retable destiné à la cathédrale de Volterra, Rosso exalte, comme chez ce dernier, mais avec plus d'intensité dans l'éclairage et la couleur vive et saisissante, une expressivité violente des figures, alors qu'il renonce à tout pittoresque chromatique à l'égard de l'arrière-plan. Devant une croix et deux échelles qui constituent une armature traditionnelle pour le drame sacré, les figures en volumes à facettes sculpturales et anguleuses — étirées en hauteur au lieu de l'être en profondeur — se tordent et se lovent lors de la descente du Christ de la croix, ce qui provoque chez le spectateur un frisson d'horreur et une émotion douloureuse. Il semble que leurs « heurts violents » contre la masse compacte du ciel reflètent non seulement l'esprit de l'artiste troublé par le nouveau climat religieux, mais aussi à son tempérament¹⁰⁸⁷. Réduits « à

¹⁰⁸² D. Arasse, A. Tönnemann, *La Renaissance maniériste, op. cit.*, p. 407.

¹⁰⁸³ W. Friedlander, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁸⁴ « Les visages hagards et douloureux – en apparence, un commentaire traditionnel du drame sacré de la *Déposition* – expriment une tristesse si désespérée si languissante que l'on ne peut certainement y voir une douleur chrétienne : tonalité subtile et toute nouvelle du sentiment, tout comme est nouvelle et subtile la tonalité des couleurs, à la fois très claires et âpres, couleurs d'herbe pressée et de suc de fleurs printanières, pervenches, roses, violettes, jaune de pollen et vert de tiges claires. » G. Briganti, *Le Maniérisme italien, op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁸⁵ L. Venturi, *Le XVI^e siècle. De Léonard au Greco*, Genève, Skira, 1956, p. 233. Cité par P. Barucco, *Le maniérisme italien, op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁸⁶ Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Iacopo, dit, Florence 1495 – Fontainebleau 1540) passe par l'atelier d'Andrea del Sarto, mais se forme de façon plutôt indépendante. Après une activité importante à Florence, il s'installe à Rome à la fin de 1523. Appelé par François I^{er} en France, il est chargé de décorer à Fontainebleau entre 1532 et 1535, en même temps que Primaticcio, le pavillon de Pomone, et commence en 1534 la décoration de la galerie François I^{er}, achevée en 1537. La mort de Rosso n'est pas due à un suicide (ainsi qu'écrit Vasari), mais à une cause naturelle. Cf. *Encyclopédie de l'art, op. cit.*

¹⁰⁸⁷ Le tempérament de Rosso est décrit, à l'opposé de Pontormo, comme fier et extraverti : « plus violent et bizarre que mélancolique et introverti, plus diabolique et possédé qu'en proie à des obsessions angoissées. » G.

des symboles essentiels, à des apparences cristallines dénuées d'humanité »¹⁰⁸⁸ selon l'expression de G. Briganti, les personnages « abstraits » sont apposés presque sur le plan de surface sans pénétrer dans l'espace devenu très étroit. En contemplant le *Moïse défendant les filles de Jethro* [Fig. 127] (1523) des Offices, on éprouve des impressions plus ambivalentes et plus complexes dans la mesure où Rosso condense « violemment » des corps immenses et dynamiques dans une structure stratifiée et entrecoupée d'éléments architectoniques. Les multiples personnages — enragés et agressifs, effrayés et battus, coincés et écrasés — qui recouvrent la surface, ne laissant que peu de place à ce qui reste, définissent eux-mêmes la profondeur et l'ordre structural par leur superposition très compacte. Rosso ne conçoit pas l'espace comme un principe absolu et effectif, mais comme chez Michel-Ange, il ne le suggère qu'à partir de « l'évidence en ronde-bosse des masses corporelles auxquelles incombe exclusivement la définition de la profondeur¹⁰⁸⁹. »

Or, dans le *Mariage de la Vierge* [Fig. 128] (1523) de San Lorenzo, contigu au *Moïse défendant les filles de Jethro* [Fig. 127], on peut aisément constater que l'artiste ne renonce aucunement à l'utilisation de la perspective et du cadre architectonique, mais s'y assujettit moins. Si la répartition des personnages sur les marches, avec le prêtre au milieu, et son effet spatial selon le principe centripète évoquent ceux dans le *Mariage de la Vierge* de Raphaël [Fig. 119], c'est grâce à l'éclairage théâtral avec le clair-obscur que les protagonistes et leur entourage surgissent dans l'espace obscur vaguement brossé, lequel se fond dans l'arrière-plan, du côté de la porte de l'église volontairement laissée dans le flou¹⁰⁹⁰. Alors même que le mariage a lieu sur l'estrade, les figures situées en bas des marches apparaissent virtuellement sur le même plan que Marie et Joseph. Tout se passe comme si la profondeur spatiale était suggérée pour être aussitôt compressée.

Briganti, *Le Maniérisme italien, op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁸⁹ P. Barucco, *Le maniérisme italien, op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁹⁰ W. Friedlander, *Maniérisme et Antimaniérisme dans la peinture italienne, op. cit.*, p. 60.

2) *L'espace désuni et éclaté par le jeu « maniériste » des principes formels de la Renaissance*

Dans la plupart des époques artistiques, l'ordre logique commence par l'imitation formelle, suivie de l'appropriation personnelle. En témoigne notamment l'art maniériste où « la citation¹⁰⁹¹ est une valeur essentielle : parce qu'elle relie celui qui l'emprunte à son prédécesseur illustre ; parce qu'elle est un ornement précieux enchâssé dans la texture foisonnante de l'« invention » du peintre. Le maniérisme est un art « qui sent l'art », a-t-on dit¹⁰⁹². » De ce fait, il n'est pas étonnant que les artistes maniéristes d'origines différentes adoptent-ils les solutions plastiques semblables à celles de leurs prédécesseurs, bien qu'ils apportent une contribution individuelle en se tournant aussitôt vers le monde paradoxal, le soi-disant anticlassicisme : « la prédilection pour un traitement anatomique et sculptural du corps humain, poussé à l'extrême dans certains milieux, la volonté d'assurer la cohésion parfaite de la composition etc. Sous tous ces rapports, le maniérisme reste lié à la Renaissance qui l'a précédé, surtout si on le compare à l'exubérance baroque. »¹⁰⁹³ Effectivement, on peut établir la filiation évidente entre l'élaboration formelle du maniérisme et celle de la Renaissance, comme cette dernière se transmet, soit par les ateliers, soit par la circulation des œuvres et des écrits dans les différents lieux géographiques des artistes.

¹⁰⁹¹ Il s'agit d'une modalité de l'imitation.

¹⁰⁹² Patricia Falguières, *Le maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2004, p. 65.

¹⁰⁹³ W. Friedlander, *Maniérisme et Antimaniérisme dans la peinture italienne*, op. cit., p. 29.

Ces deux phases stylistiques se démarquent difficilement l'une de l'autre, comme cela apparaît à partir de l'œuvre du Pinturicchio¹⁰⁹⁴, peintre ombrien de la même génération que le Pérugin. Dans *Le Retour d'Ulysse* [Fig. 129] (1509), conservé à la National Gallery de Londres, les lignes de fuite en échiquier conduisent à une vraie « fenêtre ouverte » (au-delà de laquelle on perçoit le paysage maritime), alors que les jeux de cadres et de châssis dérangent la construction de l'unité spatiale, et finissent par la dépasser l'espace. Si cette image marque une certaine rupture avec le style classique, la déformation se rattache tout de même à des expériences d'optique et de perspective. C'est ainsi que Pinturicchio, au lieu de renoncer au système perspectif rigoureux, l'« assouplit » par la répétition des traits stylistiques jusqu'à mettre au point le langage « maniériste ». Ce qui distingue néanmoins l'artiste du Quattrocento des maniéristes toscans, c'est que son interprétation « joyeuse » et raffinée des normes de la haute Renaissance reste purement formelle, alors que l'on devrait voir chez les derniers une volonté « exaspérée » de dévoiler des phénomènes dépassant la réalité.

¹⁰⁹⁴ « Pinturicchio, Bernardino di Betto, dit le (Pérouse 1454 – Sienne 1513), élève de B. Caporali se rapproche du milieu de Verrocchio et surtout du Pérugin, avec lequel il collabore tant dans sa ville (*Scènes de la vie de saint Bernardin*, 1473) qu'à Rome (décoration de la chapelle Sixtine, 1481-83). Les années suivantes, il exerce, indépendamment désormais du Pérugin, à Rome, à Pérouse, à Spolète et à Orvieto [...] Peintre agréable, doté d'un sens décoratif prononcé et d'une veine narrative facile, Pinturicchio a à son époque un succès peut-être supérieur à ses mérites effectifs, qui sont ceux d'un décorateur joyeux et aimable, rarement capable de donner (comme à Sienne) de donner une unité spatiale à ses compositions. » Cf. *Encyclopédie de l'art, op. cit.*

Malgré une certaine imitation de l'art classique, le maniérisme peut être saisi selon des perspectives individuelles abondamment diverses qui apportent une déformation du réel grâce au renoncement à toute détermination rationaliste de l'univers. A ce titre, il est intéressant de voir l'*Autoportrait* [Fig. 130] (v. 1524) du maniériste d'origine parmesane, conservée aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Le Parmesan¹⁰⁹⁵, encore très jeune, peint son propre image vu dans un miroir convexe, qui fait apparaître la main un peu trop grande par rapport à la tête située à l'arrière-plan. Au fond, la perspective déformante et ses effets « disloqués » à travers le fort raccourci rendent l'espace intérieur inintelligible et instable. En recourant au miroir convexe¹⁰⁹⁶, le Parmesan ne cherche ni l'illusionnisme homogène de Brunelleschi — lors de sa première expérience de la perspective [Fig. 83] —, ni l'authenticité des données de l'imitation —, recommandée par Alberti aux peintres humanistes. Pour le Parmesan, le miroir sert, tout au contraire, à vérifier « la mouvance du réel » et même à dissoudre « la confiance humaine. »¹⁰⁹⁷ Tel est le jeu paradoxal du maniérisme qui oscille entre l'intuition empirique d'un nouveau monde et l'illusion optique à l'infini.

Revenons au jeune Pontormo, qui revêtit les idéaux classiques d'un goût très personnel, voire capricieux¹⁰⁹⁸. Dans le *Joseph en Egypte* [Fig. 131] (v. 1515-1518)¹⁰⁹⁹ de la National Gallery à Londres, Pontormo abandonne la perspective monofocale en disséminant les épisodes bibliques dans plusieurs lieux imaginaires. En d'autres termes, au lieu de synthétiser les diverses séquences d'un récit dans l'espace univoque comme l'on les voyait souvent dans les scènes narratives du Moyen Age et celles du Quattrocento¹¹⁰⁰, Pontormo disperse ces séquences en les regardant depuis des points de vue différents. Le peintre

¹⁰⁹⁵ Parmesan, Francesco Mazzola, dit le (Parme 1503 – Casalmaggiore, Crémone 1540) se forme dans sa jeunesse au contact direct avec Corrège. Il subit également l'influence de Michel-Ange et de Raphaël lors de son voyage à Rome en 1524. Le Parmesan parvient à traduire en des termes originaux les modèles stylistiques Renaissance, et à introduire dans l'art italien « les figures allongées, les lignes souples, les attitudes délicates, c'est-à-dire quelques uns des traits les plus typiques du maniérisme. » Cf. J. Bousquet, *La peinture maniériste*, *op. cit.*, p. 322.

¹⁰⁹⁶ A la différence du miroir plan qui représente « une image fidèle de la scène qui lui fait face, le miroir convexe induit une recomposition du réel et une reconstitution à partir des données subjectivées. » Cf. Jean-Louis Claret, « Les Miroirs et leurs jeux infinis » dans *L'infini*, sous la direction de Ronald Shusterman, *op. cit.*, p. 120.

¹⁰⁹⁷ D. Arasse, A. Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, *op. cit.*, p. 474.

¹⁰⁹⁸ Le *capriccio* (le caprice) renvoie à « la revendication de liberté des artistes du XVI^e: solution élégante, inventive et totalement subjective à un vieux problème figuratif. » Cf. P. Falguières, *Le maniérisme*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁰⁹⁹ Ce tableau fait partie des Scènes de l'*Histoire de la vie de Joseph*, commandées par Salvi Borgherini à l'occasion du mariage de son fils Pier-francesco avec Margherita Acciaiuoli. L'ensemble des panneaux sont destinés à décorer la chambre des époux et en particulier le lit nuptial. Cf. P. Costamagna, *op. cit.*, p. 124.

« aspire à un éclatement kaléidoscopique et à la foisonnante incommensurabilité d'une vision multifocale et polydirectionnelle¹¹⁰¹. »

Par ailleurs, ni les bâtiments « fantastiques »¹¹⁰², ni le chromatisme (la monotonie du fond et les vêtements des tons doux ou acides) n'évoquent le monde réel. Dans le coin supérieur droit, l'escalier incurvé vers le bâtiment rond est encore improbable, bien que parcouru par les personnages comme Joseph et ses fils. Si Pontormo fait de cet escalier hélicoïdal l'un des points focaux de l'*istoria*, pensons, par comparaison, à *La Visite de Bethsabée* [Fig. 132] (1552-1554) de Francesco Salviati¹¹⁰³ qui lui en emprunte le motif comme pour le réélaborer d'une manière plus efficace. Dans l'espace purement onirique, l'escalier en tant que structure « élastique » contribue en effet à articuler la narration, là où les figures féminines se doublent et l'action se décompose en ses épisodes successifs¹¹⁰⁴. En tout cas, ce que l'on pourrait saisir en commun chez les deux maniéristes, c'est que l'escalier « elliptique » rompt avec son apparente monotonie et son rythme régulier. Il se révèle donc, plutôt comme lieu de l'instabilité de l'espace en provoquant la distorsion perspective et la perturbation de la « commensuration »¹¹⁰⁵ du proche et du lointain.

¹¹⁰⁰ Cf. Paolo Uccello, *Le Déluge*, 1447-1448. Fresque, 215 x 510 cm. Florence, Santa Maria Novella, Cloître Vert : Filippo Lippi, *Saint Jean Baptiste dans le désert*, 1452-1465. Fresque. Prato, Duomo.

¹¹⁰¹ A. Pinelli, *La belle manière*, op. cit., p. 117-119.

¹¹⁰² La « fantaisie » désigne « la faculté qu'a l'imagination de former des images sans avoir recours à un modèle extérieur. » P. Falguières, *Le maniérisme*, op. cit., p. 152.

¹¹⁰³ Cf. SALVIATI, FRANCESCO de'ROSSI, dit Cecchino (Florence 1510 – Rome 1563) *La Visite de Bethsabée*, 1552-1554. Salle des mappemondes, fresque de la paroi est. Palais Ricci-Sacchetti, Rome. Salviati, élève de Baccio Bandinelli puis d'Andrea del Sarto, s'installe avec Vasari, son grand ami, à Rome autour de 1531 entrant au service du cardinal Giovanni Salviati, dont il prend le nom. Dans ses dessins élégants et raffinés, il laisse un des plus importants témoignages de l'art et de la société. Cf. *Encyclopédie de l'art*, op. cit.

¹¹⁰⁴ P. Falguières, *Le maniérisme*, op. cit., p. 59.

¹¹⁰⁵ D. Arasse, A. Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, op. cit., p. 406.

En règle générale, les maniéristes italiens imitent le mode d'interprétation des formes antiques adoptées par les artistes dits « classiques ». Mais cette référence plastique s'impose parfois en tant que signature de l'anti-naturalisme, par le détournement « imaginaire » d'esprit propre à l'époque précédente. C'est ce qu'impliquent notamment les fresques de la salle des Géants [Fig. 133] (1532-1534), peintes par Jules Romain¹¹⁰⁶ dans le palais du Té à Mantoue. Cet élève préféré de Raphaël parvient à traduire en des termes « démesurés » le mythe antique de « la punition des Titans par Jupiter » avec son esprit à la fois moral et divertissant. Jules Romain émousse des angles muraux pour couvrir sans rupture l'immense salle de peinture depuis le sol jusqu'au plafond, à savoir *La chute des Géants* sur les murs et *L'Olympe* au sommet de la voûte¹¹⁰⁷ : « Au centre du plafond en voûte, le temple de Jupiter, entouré des dieux et déesses de l'Olympe terrifiés lance ses foudres sur les Titans présomptueux qui voulaient prendre d'assaut le mont sacré et qui sont écrasés sous le poids des temples et des rochers tombant sur eux dans un tremblement de terre cataclysmique. » Sur l'un des murs qui dépeint l'« Eroulement du portique » [Fig. 134], si l'observateur est frappé par la coïncidence presque parfaite avec l'architecture classique (romaine) des ordres dorique et corinthien, la désagrégation colossale d'énormes blocs de pierre — des temples, des colonnes et d'autres morceaux de murailles qui amoncellent les figures des géants « monstrueux » — lui fait mesurer vite sa fragilité et l'impossibilité de son existence dans l'état de « délabrement ».

¹¹⁰⁶ JULES ROMAIN, Giulio Pippi dit G. Romano, en français (Rome v. 1499 – Mantoue 1546) architecte, décorateur et peintre italien. Il collabore d'abord à Rome avec Raphaël (les fresques dans la chambre dite « de l'Incendie du Bourg », dans les loges du Vatican et dans la loggia de Psyché à la Farnésine). Après la mort de son maître, il en développe le programme décoratif et joue un rôle essentiel dans les fresques de la salle de Constantin et des loges du Vatican. Sa plus grande production, et sa renommée, sont toutefois à Mantoue, où Frédéric II de Gonzague, à qui il avait été présenté par Baldassare Castiglione en 1524, le nomme préfet général des chantiers. Il exécute pour le marquis de Gonzague de nombreux travaux d'architecture et de peinture. Cf. *Encyclopédie de l'art, op. cit.* ; G. Vasari, VII, *op. cit.*, p. 203 sq.

¹¹⁰⁷ L. Murray, *La Haute Renaissance et le maniérisme, op. cit.*, p. 130.

A juste titre, nous trouvons, dans cette concomitance antithétique, d'un côté l'idée de retour aux modèles de l'Antiquité et de l'autre la futilité de l'acquis humaniste. Cherchant à expliquer le sens profond du mythe païen, Jules Romain conçoit, semble-t-il, la salle des Géants comme une allégorie de l'orgueil humain et de l'échec du défi humain face à la puissance divine. Notons cependant que la sensation du chaos que produit l'immense salle dans son ensemble n'a rien de vraiment angoissant ou de bouleversant¹¹⁰⁸. L'artiste, soucieux plutôt de l'exacerbation du décor théâtral que du contenu moral, nous invite à une traversée du goût pour l'« artifice », depuis l'imitation outrée, voire « tactile » de la matière jusqu'à sa dévastation imaginaire poussée à l'extrême, ce qui revient au « déni » de l'apparente solidité du monde d'humanité.

3. L'infini spatial dans la peinture de plafond : du Ciel mystique au ciel cosmologique

Nous avons vu qu'en opposition avec l'art de la Haute Renaissance, le maniérisme a tenté de surmonter toutes les limitations spatiales par l'émancipation esthétique — soit le renoncement délibéré aux effets de la profondeur, soit la plasticité volontairement complexe et illogique —, mais sans pouvoir y parvenir¹¹⁰⁹. Cette expression outrée et particulière comme complément à l'effet d'émotion revient paradoxalement, comme l'explique D. Arasse, à « une sorte d'involution du mouvement, tandis que le baroque va reprendre ce mouvement maniériste pour l'orienter vers un point, qui sera la solution de tous les problèmes de l'agitation du mouvement, et ce point est celui du pouvoir : Dieu, le roi, le pape. Les grands trompe-l'œil baroques donnent une solution à l'agitation stérile du maniérisme¹¹¹⁰. » Dans la peinture religieuse, si l'esprit maniériste qui avait recours à la grâce divine s'arrête au jeu libre et spéculatif, l'esprit baroque¹¹¹¹ tend à l'idée d'essence infinie de Dieu que l'on associe généralement à la valeur qualifiée d'« universelle ». A l'époque

¹¹⁰⁸ Ludwig H. Heydenreich et Günter Passavant, *Le temps des Génies. Italie 1500-1540*, Paris, Gallimard, coll. « L'Univers des formes », 1974, p. 339.

¹¹⁰⁹ Cf. A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Tome II, *op. cit.*, p. 123.

¹¹¹⁰ D. Arasse, *Histoires de peintures*, *op. cit.*, p. 202.

¹¹¹¹ Le mot « baroque » n'est jamais utilisé au XVII^e siècle. L'incertitude de son origine n'est pas encore tout à fait levée. En français, l'adjectif « baroque » (dérivé de l'espagnol *barrueco* et du portugais *barrôco*) est enregistré dans le *Dictionnaire de l'Académie* (1694) pour indiquer un type de perle de forme irrégulière, imparfaitement ronde, puis dans le *Dictionnaire de Trévoux* (1771), avec des ajouts qualificatifs de « irrégulier », « bizarre », « inégal ». Sur la vicissitude de la notion de « baroque », voir Tapié, Victor-Lucien, *Le baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 5-16.

baroque, on est, contrairement à la phase maniériste, dans une richesse de jeux spatiaux, mais d'une manière tout autre que la première Renaissance où tant d'artistes ont transposé sur un cadre « borné » le monde dans sa finitude parfaite, comme s'il s'agissait de l'image globale du monde. C'est principalement dans la décoration des coupoles que l'espace crée une image unitaire de l'univers et que l'on trouve les caractères les plus significatifs du baroque.

En effet, dans son ouvrage intitulé *Renaissance et baroque* (1888), H. Wölfflin reconnaît une valeur positive au baroque en tant que style artistique. C'est dans l'architecture de la seconde moitié du XVI^e siècle, et principalement dans les coupoles, qu'il relève l'évolution des formes héritées de la Renaissance, en opposant les caractéristiques de la Renaissance à celles du baroque. L'auteur développe sa théorie sur la base de cinq critères antithétiques : le linéaire et le pictural, la construction par plans et en profondeur, la composition en formes fermées et ouvertes, l'unité multiple et la multiplicité unifiée. Bien que ne pas parfaitement adéquats à l'articulation du classique/baroque, ces critères méritent d'être cités, car ils permettent de dégager grosso modo « la spécificité du style baroque dans un cadre historique précis »¹¹¹², et pour ce qui nous concerne, un dénominateur commun et une évolution stylistique dans les décors de plafond de cette période.

Si tout ce qui peuple le ciel était « symboliquement » représentable à la Renaissance, le tout du ciel était, au sens strict du terme, inimaginable¹¹¹³. « Aussi ne faut-il pas s'étonner que même au *quattrocento*, alors que, avant le triomphe de la perspective linéaire d'Alberti, les plus grands artistes en inventent de plus savantes, qui nous étonnent encore aujourd'hui, ni Masaccio, ni Paolo Uccello, ni Piero della Francesca, ni Mantegna, donneront une image du cosmos¹¹¹⁴. » Le ciel de la Renaissance s'offrait à la contemplation « absolue » — en ce sens que l'influence divine sur la Terre est décisive par rapport à celles des astres —, le ciel du baroque s'offrira à la contemplation relative et « participative¹¹¹⁵ ». Pour reprendre les mots de Panofsky, on pourrait dire que le baroque conçoit « l'infini en acte » dans la

¹¹¹² Ors, Eugenio d', *Du Baroque*, version française de Mme Agathe Rouart-Valéry, introd. de Frédéric Dassas, Paris, Gallimard, 2000 (1935), introd., P. VII.

¹¹¹³ Rappelons que la *machina mundi* de la Renaissance ressemble davantage à un être divin selon les doctrines néo-platoniciennes. Même si ces dernières démontrent très peu d'éléments proprement astronomiques, il a de l'influence importante sur la mise en place de la révolution copernicienne : « le néo-platonisme est explicite dans l'attitude de Copernic vis-à-vis du Soleil et vis-à-vis de la simplicité mathématique. C'est un élément essentiel dans le climat intellectuel qui donna naissance à sa vision de l'univers. » Cf. Thomas S. Kuhn, *La révolution copernicienne*, op. cit., p. 152-153.

¹¹¹⁴ J. P. Verdet, *Voir et Rêver le Monde*, op. cit., p. 7.

¹¹¹⁵ Cette période peut être décrite comme un renoncement à la dichotomie entre le terrestre et le céleste tel que le suggère G. Bruno dans *L'infini, l'univers et les mondes* (1584) : « Lorsque Bruno déclare que la Terre est en mouvement, il n'abolit pas seulement la distinction traditionnelle entre le haut et le bas, mais donne surtout du sens au principe de métamorphose. La Terre est un corps dans le ciel – elle participe ainsi à la loi universelle qui la régit. » Cf. J. Winter, *La création de l'infini. Giordano Bruno et la pensée cosmique*, trad. fr. Olivier Mannoni, Calmann-Lévy, 2004 (Düsseldorf, 1999), p. 107.

perspective de plus en plus « déthéologisée », en faisant remplacer la forme de la toute-puissance divine, c'est-à-dire un lieu hypercéleste, *upérouranios topos*, par la forme de la *natura naturata*¹¹¹⁶. En effet, bien que l'immensité de l'espace céleste ne puisse trouver d'illustration que dans l'espace fini¹¹¹⁷, il y a une recherche inépuisable chez les peintres du nouveau siècle, comme c'était le cas chez Giordano Bruno qui brise, au plan philosophique, les firmaments sphériques pour trouver l'extension des dimensions à la fois religieuses et cosmologiques. Si les peintres ignorent jusqu'où va le ciel, leur imagination de la profondeur spatiale élargit le monde infini et éternel, d'une façon que l'on pourrait appeler « abyssale » suivant le terme de P. Schneider¹¹¹⁸.

La perception du ciel comme vu à travers l'œil divin

Si « oculus » vient du latin et signifie « œil », il s'agit aussi d'une ouverture pratiquée sur un comble de voûte au sens architectonique du terme. Dans cette double signification étymologique, voyons le faux *oculus* d'Andrea Mantegna (Isola di Carturo, Padoue 1431-Mantoue 1506), dans la *Chambre des Epoux* [Fig. 135] (1471-1474)¹¹¹⁹ au palais ducal de Mantoue. Pour la Chambre destinée à Ludovic Gonzague, Mantegna commence les travaux par le plafond qu'il recouvre d'une riche décoration à l'antique en faux stuc sur fond d'or, avec des épisodes classiques consacrés à Orphée, Arion et Hercule, des guirlandes et des angelots et huit médaillons ornés de bustes d'empereurs romains, inspirés de pièces de monnaie antiques. Mais, ce qui arrête notre attention, c'est notamment la partie centrale du plafond qui s'ouvre sur le ciel bleu et sur une balustrade circulaire de marbre blanc, d'où se penchent deux groupes de demoiselles comme pour regarder vers l'intérieur ; un paon et dix angelots nus et ailés occupent des poses périlleuses le bord du balcon.

¹¹¹⁶ E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 158.

¹¹¹⁷ « "Ce dont on ne peut parler, il faut le taire." L'infini est précisément le genre de chose dont on ne peut parler, que l'on ne peut représenter. Mais cela n'a pas empêché les philosophes ou les artistes de s'y essayer. » Cf. Ogden, 188, Klossowski, 107. Cité dans *L'infini*, sous la direction de Ronald Shusterman, Groupe d'études et de recherches britanniques, Université Michel de Montagne – Bordeaux 3, 2002 ; Ronald Shusterman, « *Seven Types of Infinity* ou 'Ce dont ne peut parler...' », p. 15.

¹¹¹⁸ P. Schneider, *Petite histoire de l'infini en peinture*, *op. cit.*

¹¹¹⁹ La chambre des époux est une pièce voûtée du donjon nord-est du Castello San Giorgio dans le Palazzo Ducale de Mantoue. En effet, toute la pièce a été peinte et, la structure, réelle et simple, a été transformée en une illusoire construction architecturale. Pour une analyse consacrée à la *Camera degli Sposi*, on peut consulter l'ouvrage de R. Signorini, *Opus hoc tenue. La camera dipinta di Andrea Mantegna*, Mantoue, 1985. Voir aussi D. Arasse, *Histoires de peintures*, chap. 13 « Un historien dans la Chambre des époux », *op. cit.*, p. 177-188.

Certes, ce célèbre oculus s'accorde avec une fausse ouverture de la Chambre vers le ciel dans une perspective extrême : une prise d'air et de lumière limpide en trompe-l'œil, inspirée peut-être de celle du Panthéon, « fait irruption dans la chambre et vient s'ajouter à la lumière réelle et la renforce créant en revanche de vastes zones d'ombre ; l'illusionnisme joue avec des différents niveaux de la réalité et tend à suggérer au spectateur qu'il se trouve dans une situation naturelle¹¹²⁰. » De ce point de vue de l'observateur, la distinction entre l'espace du spectateur (ou du peintre) et l'espace représenté semble s'effacer au profit des échanges de regards. Au sens large du mot, bien que le rapport au monde soit a priori déterminé par le regard humain, dirigé directement vers le bas, c'est finalement le regard de Dieu, c'est-à-dire une présence ubiquitaire non spatiale qui, au-dessus de toute la mesure humaine, appréhende au travers de l'« oculus » tous les objets extérieurs. Autrement dit, loin de se clôturer par notre regard, l'ouverture architectonique fonctionne comme témoin divin des actes cérémoniels accomplis dans la pièce. Dans l'inflexion théologique, il nous arrive ainsi de voir un jeu de regards entre voyant et Omnivoyant.

Il est indéniable que c'est Mantegna qui, pour la première fois dans l'histoire de l'art, a peint une pièce en trompe-l'œil comme si elle était ouverte vers le ciel. Les peintres ultérieurs, depuis le Corrège, élève de Mantegna, jusqu'aux peintres du XVII^e siècle, subissent l'influence mantegnesque et créent d'une manière plus audacieuse l'illusion vertigineuse de la profondeur céleste en abolissant les frontières entre les genres artistiques tels que la peinture et l'architecture. C'est pourquoi nous mentionnons maintenant quelques exemples de plafonds peints par le Corrège et Véronèse, peintres « prébaroques » qui influencent, au-delà de leur statut provincial, une multitude de peintres européens du baroque. Dans leurs compositions, ils détruisent les contraintes matérielles de l'espace à travers leur conscience « théo-cosmologique ». La coupole, thème architectural qui dégage plus particulièrement le caractère de la peinture « baroque », pourrait être conçue comme limite à dépasser par un creusement en perspective, donnant, pour ainsi dire, l'effet « pittoresque » grâce à l'éclairage par excellence¹¹²¹. A mesure que la représentation du ciel s'adapte aux courbes de l'immense coupole, l'espace plafonnant jusqu'à alors tectoniquement clos s'ouvre

¹¹²⁰ Voir Salmazo, Alberta De Nicolo, *Mantegna*, trad. fr. Odile Ménégau et Françoise Mathile Lantieri, Citadelles et Mazenod, 2004.

¹¹²¹ A propos du concept de « pittoresque », Wölfflin écrit : « De même qu'il y a une architecture pittoresque, il y a une sculpture pittoresque ; la peinture elle-même distingue dans son histoire une période pittoresque ; on parle d'effets de lumière pittoresques, de désordre pittoresque, de richesse pittoresque. » H. Wölfflin, *Renaissance et baroque*, op. cit., p. 49.

« trop » : « des flots de nuages descendent, des cohortes d'anges passent, un éclat céleste resplendit¹¹²². »

L'espace céleste en accroissement dans les peintures de plafond du Corrège

Le Corrège¹¹²³, qui adopte certainement le point de vue audacieux de Mantegna, crée fort bien l'illusion du ciel ouvert dans ses deux peintures de plafond, l'une pour l'église Saint-Jean-Evangéliste à Parme et l'autre pour la cathédrale de Parme¹¹²⁴. Dans un premier temps, le peintre réalise la *Vision de saint Jean l'Evangéliste à Patmos* [Fig. 136] (1520-1522), décoration à fresque de la coupole de Saint-Jean-Evangéliste¹¹²⁵. La concavité de la coupole — le véritable espace matériel (la tridimensionnalité) remplace le plan pictural — lui permet de mieux développer l'espace en spirales, en soulignant également le passage chromatique de l'obscurité des nuages à l'éclairage doré du fond céleste : la figure du Christ plane sur le ciel, organisé de façon concentrique, tandis que les figures des Apôtres sont assises sur les nuages disposés le long du cadre circulaire. Tout cela est une véritable transposition poétique de la vision « théo-cosmologique » de saint Jean (*Apocalypse*, I, 7)¹¹²⁶, placé plus bas et peu visible du sol. Pour l'apôtre, ce lieu « replié » privilège sa contemplation extatique. De la même manière, le Christ, censé être vu *da sotto in sù* (de dessous en dessus), change de son apparence selon qu'un observateur (ou un moine¹¹²⁷) se meut en entrant dans la surface cubique du chœur au-dessous de la coupole. Quant à ce subjectivisme optique, l'importance accordée tant à la Révélation divine que la « Présence »

¹¹²² *Ibid.*, p. 82-83.

¹¹²³ Corrège, Antonio Allegri, dit le (Correggio 1489-1534), exerce son activité artistique presque entièrement à Correggio, excepté un séjour prolongé à Parme. Sa formation, après une phase de simple apprentissage, va de sa première expérience déterminante dans le milieu mantouan, avec la perspective illusionniste de Mantegna et le gracieux classicisme de Costa, aux enrichissements successifs apportés par la découverte du *sfumato* de Léonard et du jeu sur les tonalités de Giorgione, et par l'étude de Raphaël (d'abord à partir de la Madone Sixtine à Plaisance, puis au cours d'un voyage certain, bien que non documenté, à Rome, probablement en 1518).

¹¹²⁴ Sur l'interprétation de ces deux coupoles peintes, voir la *Théorie du nuage* d'H. Damisch qui rapporte de façon pertinente la fortune critique d'Anton-Raphaël Mengs, *Réflexions sur la beauté et sur le goût dans la peinture*, in *Œuvres complètes*, trad. fr., Paris, 1786.

¹¹²⁵ Après le succès remporté par les fresques réalisées pour la Camera di San Paolo (1519), Corrège reçoit sa première commande d'une grande décoration pour l'ordre bénédictin, qui consiste à peindre à fresque l'ensemble de la nouvelle église San Giovanni Evangelista. Cf. Riccòmini, Eugenio, *Corrège*, trad. fr. Gérard-Julien Salvy, Paris, Gallimard, 2005 (Milan, 2005), p. 62.

¹¹²⁶ « Voici, il vient au milieu des nuées, et tout l'œil le verra, et ceux mêmes qui l'ont percé... »

¹¹²⁷ « Dans cette église appartenant aux "moines noirs", le point de vue principal n'était pas la nef mais le chœur, au point que de là seulement on peut apercevoir le saint Jean âgé sous le cercle des Apôtres. » *Tout l'œuvre peint de Corrège*, introduction par Henri Zerner, documentation par A. C. Quintavalle, Paris, Flammarion, 1977 (Milan, 1970), p. 105.

de l'observateur est peut-être un élément significatif dans le climat scientifique qui engendrera la révolution de Copernic. Bien sûr, il est très peu probable que celui-ci soit influencé par le Corrège lui-même ou par quelque chose de semblable, mais les deux, dont les schémas sur l'espace observé dépendent communément de la possibilité inhérente du système perspectif, tiennent compte certainement, comme l'explique M. Kemp, de la position plurielle de l'observateur¹¹²⁸.

Par ailleurs, cette image révèle une grande abondance lumineuse, pénétrant le ciel au point de visualiser l'infini dans la perspective théologique. Par son rapport au récit biblique, marqué par la présence du Christ, c'est, en fait, le principe générateur qui détermine la structure cosmologique de l'infini. Tel est un argument de plénitude qu'a énoncé Nicolas de Cues « entre l'infinité de Dieu pleine, mais non-spatiale et l'infinité spatiale de l'univers¹¹²⁹. » : si Dieu est infini, Il est en mesure de faire un monde infini ; le monde peut donc être infini. Si chez Mantegna, le ciel nuageux n'était là que pour envelopper la terre, il s'étend chez le Corrège à perte de vue : loin d'être relatif à l'œil divin, le regard du spectateur est ici unilatéralement conduit très loin dans le fond. Au sens épistémologique du terme, ces effets divergents pourraient être interprétés comme le véritable triomphe de l'espace de très grande dimension sur le lieu (ou le site)¹¹³⁰ à l'échelle humaine, ainsi que l'a éloquemment exposé A. Koyré dans le titre de son ouvrage : « du monde clos à l'univers infini ».

Dans l'*Assomption de la Vierge Marie* [Fig. 137] (1526-1530) de la cathédrale de Parme¹¹³¹, l'espace architectonique prend son élan plus extensif que celui de la *Vision de saint Jean l'Évangéliste à Patmos* [Fig. 136]. Représenter l'ascension sur un décor plafonnant favorise, semble-t-il, l'articulation entre l'espace divin et l'espace terrestre. Une fois assimilée au ciel, la totalité de la surface, englobant pratiquement le tambour octogonal, est élaborée comme un continuum ascendant. Loin de se détacher sur le ciel le plus haut, les masses de corps entrelacés gravitent, à première vue, autour d'une échappée de lumière : les fenêtres rondes qui rythment le tambour séparent les figures des apôtres deux par deux ou isolés, derrière lesquelles des éphèbes, agitant l'encensoir, se reposent sur le sommet du petit mur ; une rangée de nuages les distingue des anges musiciens accompagnant l'assomption de la Vierge. Le Christ descend dans l'éblouissante lumière venue d'en haut à la rencontre de sa

¹¹²⁸ Cf. M. Kemp, *Seen | Unseen, op. cit.*

¹¹²⁹ A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini, op. cit.* Cité par Casey, Edward.S., *The fate of place, op. cit.*, p. 120.

¹¹³⁰ Cf. Casey, Edward.S., « Espaces lisses et lieux bruts. L'histoire cachée du lieu », *art. cit.*, p. 472-473.

¹¹³¹ « Le 3 novembre 1522, au plein de son activité à San Giovanni Evangelista de Parme, Corrège s'engageait à peindre aussi, dans la cathédrale, la coupole, l'abside, les arcs et les pilier, le tout pour 1000 ducats d'or. » *Tout l'œuvre peint de Corrège, op. cit.*, p. 104.

mère qui monte au ciel, soutenue par ces premiers. Les personnages, délimités par les lignes nettes, s’emmêlent simultanément dans les cercles qui précèdent l’empyrée grâce à la « texture picturale » que le Corrège a apprise de la peinture vénitienne, en particulier de Titien¹¹³². L’intelligibilité des figures et leur confusion dans la lumière colorée alternent dans l’espace, au point que le déchiffrement iconographique de celles-là importe moins que l’effet dynamique. En effet, C. Ricci, que cite Damisch, disait que « Chez le Corrège, tout se meut »¹¹³³. C’est pourquoi on pourrait concéder que le peintre s’attache au pittoresque « proto-baroque »¹¹³⁴. Il est bien à mi-chemin du baroque sur lequel Wölfflin introduit ses recherches en le différenciant de l’art classique :

« L’ancien style pensait linéairement, son propos était le bel écoulement et la belle harmonie des lignes, le style pittoresque ne pense qu’en masses : ombre et lumière sont ses éléments [...] Le contour est détruit par principe, la paisible ligne continue cède la place à une zone terminale indéfinie, les masses ne peuvent pas être délimités par des lignes nettes, mais se perdent. [...] A l’opposition : ligne — masse correspond une autre opposition : plan — espace (matériel)¹¹³⁵. » Le passage de ce qui est linéaire à ce qui est pittoresque s’exprime plus puissamment, comme le rappelle Eugenio d’Ors avec réserve, par celui « des formes qui pèsent » aux « formes qui s’envolent »¹¹³⁶. Avec la dissolution des figures tourbillonnantes qui s’élèvent en cercles concentriques dans une gloire, il semble donc que le Corrège prépare déjà, en abolissant l’écran opaque du plafond, le mode « baroque » qui se fonde sur une optique dynamique, autrement dit sur « la transformation du “tactile” en “visuel”, de la substance en simple apparence¹¹³⁷. » Tout se passe comme si le mouvement ascendant de l’Infini divin et métaphysique s’inscrivait dans la coupole de la cathédrale qui est assimilée au ciel. Quant à cette dernière, elle s’élance et contacte, en un sens, avec le cosmos étiré à l’infini. Pour parler comme H. Damisch, bien que l’œuvre du Corrège ne peut « donner à voir

¹¹³² *Ibid.*, p. 105.

¹¹³³ Il s’agit plutôt du mouvement « métaphorique » que « réel ». Cf. Corrado Ricci, *Corrège*, trad. fr., Paris, 1930, p. 126. Cité par H. Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 32.

¹¹³⁴ « L’opposition fondamentale, établie par Wölfflin, entre l’art “classique” de la Renaissance et l’art baroque du XVII^e siècle, informe puissamment, bon gré mal gré, notre compréhension de ces époques. Corrège, lui, s’inscrit en porte-à-faux dans cette grande construction historique. On est surpris de voir que, dans ses célèbres *Principes fondamentaux de l’histoire de l’art*, Wölfflin ne reproduit aucune œuvre de Corrège et ne mentionne son nom que rarement. Il évite un peintre qui risque de le mettre dans l’embarras. Depuis, on accommode tant bien que mal les grandes œuvres de la maturité sous l’étiquette de proto-baroque, tandis que les œuvres de jeunesse, qui ont du mal à sortir d’un quattrocentisme attardé, seraient influencées par un art ferraro-bolonais que l’on qualifie de pseudo- ou de proto-maniériste. Décidément, Corrège refuse d’être de son temps. » *Tout l’œuvre peint de Corrège*, op. cit., p. 5.

¹¹³⁵ H. Wölfflin, *Renaissance et baroque*, op. cit., p. 50-51.

¹¹³⁶ Ors, Eugenio d’, *Du Baroque*, op. cit., p. 105.

¹¹³⁷ A. Hauser, *Histoire sociale de l’art et de la littérature*, op. cit., p. 156.

l'infini, elle peut le suggérer, le laisser pressentir l'infini, en fait naître le désir »¹¹³⁸. Notamment les nuages, confinés (envahis) dans une zone accessible aux hommes (apôtres), apparaissent comme l'un des signes qui remplissent « le désir mystique d'union avec Dieu¹¹³⁹. »

Les forces du cosmos dans la peinture de Véronèse

Chez le Corrège, comme on l'a vu à propos de ses coupoles peintes, l'implication de l'infini qui sert à une sorte d'« exutoire » n'est pas l'apanage de l'art baroque. Même à Venise au milieu du XVI^e siècle, Paolo Véronèse¹¹⁴⁰ (le prétendu maniériste¹¹⁴¹) annonce le baroque en faisant advenir l'« infini » à ses compositions décoratives non seulement par l'emploi de jeux perspectives, mais aussi celui d'une couleur vibrante et d'une luminosité éclatante. Le peintre vénitien, entouré du sentiment cosmique, semble transcender les conditions ordinaires de l'univers. Dans un certain nombre des images sacrées, Véronèse, tenant compte de la distinction spatiale ciel/terre, tend à perturber notre perception des limites plutôt qu'à provoquer la profondeur de l'émotion religieuse¹¹⁴². Pour lui, l'interpénétration entre l'espace humain et l'infini divin est la règle de telle sorte que les frontières doivent s'estomper et même disparaître. A la réflexion, avant qu'il soit admissible pour les scientifiques que le

¹¹³⁸ Voici comment G. Bruno (*De l'inf. universo*) explique l'absurdité de la visualisation de l'infini : « celui qui demande de connaître l'infini par la voie du sens est semblable à celui qui voudrait, par les yeux, voir la substance et l'essence. » *L'infini ne peut être l'objet du sens* : mais les sens peuvent servir à « exciter la raison. » Citation de Koyré (*Du monde clos à l'univers infini*, *op. cit.*, p. 48-49) rapportée par H. Damisch, *Théorie du nuage*, *op. cit.*, p. 245.

¹¹³⁹ H. Damisch, *Théorie du nuage*, *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁴⁰ VERONESE, Paolo Caliari dit (Vérone 1528 – Venise 1588). Les débuts de Véronèse sont marqués par l'influence du maniérisme romain et émilien, dérivé de l'étude des œuvres de Jules Romain à Mantoue ou du Parmesan et du Corrège à Parme. Véronèse demeure toutefois indifférent aux suggestions intellectuelles de cette peinture, s'intéressant plutôt à un langage chromatique plus libre et fastueux. La peinture de Véronèse est étudiée par Rubens et Tiepolo, mais aussi par une multitude de peintres européens du baroque. Cf. *Encyclopédie de l'art*, *op. cit.*

¹¹⁴¹ « En effet, Venise ne s'est jamais identifiée vraiment avec le Maniérisme. Titien, le Pordenone, le Tintoret, Véronèse utilisent certes le vocabulaire de la *Maniera* ; ils le font même parfois avec une virtuosité exceptionnelle ; mais c'est toujours en cherchant un effet direct, un « choc » sur le spectateur, pour assurer une large efficacité à des images où l'on n'oublie jamais que Venise est officiellement une République. » Cf. D. Arasse, *L'homme en jeu*, *op. cit.*, p. 298.

¹¹⁴² Il faudrait noter que la Vénétie, seule région d'Italie qui échappe aux ravages dus du Sac de Rome et le siège de Florence, est aussi moins touchée par la pesanteur inquisitoriale de la Contre-Réforme et les idées du Concile de Trente. Il en résulte la plus grande liberté créatrice de l'art vénitien au Cinquecento. Pour un aperçu sur le climat artistique de Venise, voir notamment Rosand, David, *Peindre à Venise au XVI^e siècle. Titien, Véronèse, Tintoret*, trad. fr. Fabienne Pasquet et Daniel Arasse, Paris, Flammarion, 1993 (Yale University Press, 1982), chap. 1 « Les conditions de la peinture à Venise à la Renaissance », p. 13-49.

monde soit infini, Véronèse en fait une image à la fois physique et « insaisissable » par le biais d'une grande ouverture sur le ciel dont les lois sont peu à peu subordonnées au principe « universel ». C'est une image du ciel palpable coupe du ciel invisible que l'on voit affleurer notamment dans le tondo qui personnifie *La musique, l'astronomie et la tromperie* [Fig. 138] (1556-1557), faisant partie de la décoration du plafond de la Libreria Marciana de la Piazza San Marco¹¹⁴³. Parmi les trois figures allégoriques, peintes avec un fort raccourci *da sotto in su*, celle de l'astronomie tourne le dos au spectateur et observe le firmament « décanté » comme si l'espace avait ses racines dans l'expérience. Le ciel dont la dimension était réservée jusqu'alors spécifiquement au transcendant cède, semble-t-il, sa place aux paramètres cosmologiques grâce à une solide surface tangible. La présence sensuelle et palpable des corps opulents, l'intensité chromatique et lumineuse et la proximité de l'espace résultant de l'effet de contre-plongée, tous ces moyens de l'art de Véronèse se résument dans cette toile.

Dès lors il est frappant d'aborder les deux grandes scènes de plafond toujours de Véronèse qui ont décoré jadis la voûte de l'église Santa Maria dell'Umiltà sur les Zattere, représentant l'*Annonciation* et l'*Assomption de la Vierge*, transférés depuis à la Basilique de « San Zanipaulo¹¹⁴⁴ ». La question est de savoir dans quelle mesure et avec quel moyen Véronèse tente de rapprocher le monde surnaturel (infini) du monde humain et quelle valeur accorde-t-il finalement à ce premier. De prime abord, l'*Annonciation* [Fig. 139] (1558), qui faisait pendant à l'*Adoration des bergers*, contredit l'iconographie habituelle proposée par les artistes toscans sur ce récit¹¹⁴⁵ : au lieu de se situer en face de la Vierge Marie de façon symétrique et centrée, l'archange Gabriel vole très haut dans les airs, voire « voltige » au-dessus de celle-ci qui lève les yeux vers lui, troublée par son arrivée. Le rayon de lumière — qui provient de l'émanation divine de l'Esprit saint sous forme de colombe — éclaire la Vierge qui se « subordonne » aussitôt à la volonté de Dieu. Représentés de manière dynamique, ils s'inscrivent chacun dans des niveaux d'espace différents, l'un « dans la trouée rectangulaire ouverte sur l'infini » et l'autre « dans la courbe de l'arc en plein cintre »¹¹⁴⁶. A cet égard, il semble que ces deux éléments architectoniques, vus en contre-plongée, jouent le

¹¹⁴³ L'architecte florentin Jacopo Sansovino (Florence 1486 – Venise 1570) édifie le bâtiment abritant la Libreria Marciana (bibliothèque de Saint-Marc), dont la construction dure de 1537 à 1554 au cœur de Venise sur la piazzetta, face au palais des Doges et proche de la basilique Saint-Marc. Cf. *Titian, Tintoret, Véronèse. Rivalités à Venise*, (cat. exp. Paris, musée du Louvre, du 17 sept. 2009 au janv. 2010), sous la dir. de Vincent Delivin et Jean Habert, assistés d'Arturo Galansino, Paris, Hazan, 2009, p. 59.

¹¹⁴⁴ Le dialecte vénitien des « Santi Giovanni e Paolo »

¹¹⁴⁵ En comparaison, voir en l'occurrence l'*Annonciation* [Fig. 101] de Piero della Francesca ou celle de Domenico Veneziano [Fig. 102].

¹¹⁴⁶ Cf. D. Rosand, *Véronèse*, trad. fr. Odile Menegaux et Renaud Temperini, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, p. 108.

rôle de frontière à la demeure mariale, spacieuse et élevée, au-delà de laquelle se situe un monde spirituel (infini).

En outre, les représentations des nuages dorés mêlent l'aspect matériel et cosmologique à l'effet lumineux de l'illumination divine. L'architecture majestueuse de Marie penche hardiment vers le ciel, « poussée vers le haut »¹¹⁴⁷, de telle sorte que le sol pavé, qui s'ouvrait fréquemment sur la perspective « théologisée » au Quattrocento, disparaît. Il s'agit plutôt de la « perspective théâtralisée »¹¹⁴⁸ qui constitue la « relativisation »¹¹⁴⁹ optique de l'espace, selon laquelle la Vierge se rapproche, sans rupture, de Dieu au sein de l'univers dont la limite n'est qu'une illusion. Les colonnes torsées contribuent à renforcer l'impression du mouvement perpétuel de l'irruption divine. Tout se passe comme si Véronèse faisait sans cesse entrer le monde divin dans le monde humain et celui-ci dans celui-là. Dans le contexte cosmique, il n'y aura pas un monde terrestre distinct d'un monde céleste, mais un univers unique en tout ininterrompu. C'est par l'intermédiaire du discours visuel de la « théologie » que Véronèse expose, semble-t-il, l'évolution d'un système « cosmologique » de l'univers infini, même avant la publication du *De l'infinito universo e mundi* (1584) de G. Bruno.

Dans l'*Annonciation*, si l'inclinaison de l'architecture trouble la perception du spectateur (d'aujourd'hui)¹¹⁵⁰, il en va de même pour l'*Assomption* [Fig. 140] (1558). Cette fois, le format du tableau étiré verticalement semble favoriser l'illusion de l'infini spatial par absence de limite architectonique du registre supérieur. C'est ainsi que Véronèse cherche à joindre le grand espace au-delà du « matériel » en opposant l'air lumineux aux masses compactes. Cela se renforce par une soudaine réduction de dimensions des éléments architecturaux — l'escalier conduit au tombeau vide, les rampes et les piédestaux —, orientés de bas en haut selon des forts raccourcis perspectifs. Les apôtres du premier plan encore immergés dans l'obscurité de la terre contrastent avec ceux qui sont près du plein ciel.

¹¹⁴⁷ Cf. H. Wölfflin, *Renaissance et baroque*, op. cit., p. 76.

¹¹⁴⁸ Cf. D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, op. cit., p. 332 sq. Sur la relation qui existe entre la peinture de Véronèse et l'espace théâtral de Palladio, voir aussi D. Rosand, *Peindre à Venise au XVI^e siècle*, op. cit., p. 131-161.

¹¹⁴⁹ Ce concept de « relatif » se rattache, semble-t-il, à la tendance théâtrale, voire « cinématographique » du baroque ainsi que le relève A. Hauser chez Wölfflin (*Renaissance et baroque*, op. cit.) : « [...] Tout ce qui est solide et stable dans ces représentations paraît osciller. La stabilité exprimée par les horizontales et verticales, l'idée d'équilibre et de symétrie, les principes de remplissage de la surface et l'ajustement du tableau à la ligne du cadre sont altérés ; d'un côté de la composition est toujours plus accentué que l'autre. On présente toujours aux spectateurs ce qui est apparemment *accidentel, improvisé et éphémère* au lieu du profil et aspects "purs du visage". "En conclusion", déclare Wölfflin, "la tendance consiste à rendre le tableau non pas sous la forme d'une réalité indépendante, mais sous celle d'une représentation fugace à laquelle le spectateur a la chance de participer pendant un court instant... Toute l'intention est de faire paraître la totalité de la toile non intentionnelle". » (Nous soulignons.) A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, op. cit., p. 157-158.

¹¹⁵⁰ Peut-être le peintre serait-il contraint d'adapter, dans ses peintures du plafond, ce point de vue incliné pour donner l'illusion de la réalité à son spectateur contemporain.

Imprégnés ainsi par la luminosité divine, ces derniers animent par leurs gestes et par leurs regards l'espace céleste — dont le bleu est absent comme dans l'*Annonciation* [Fig. 139] et dans les deux fresques du Corrège aux coupoles de Parme [Fig. 136, 137] — avec quelques anges qui soutiennent l'envol de la Vierge pour qu'elle entre à travers les nuages dans « la gloire dorée du paradis »¹¹⁵¹, c'est-à-dire dans l'espace infini et universel.

Jetant un regard « incommensurable » sur le ciel illuminé, Véronèse subordonne le monde humain à celui-ci qui paraît, quant à lui, amplifié grâce au tournoiement des corps flottants autour du « giron virginal ». Or cette structure hiérarchique poserait quelque problème à Bruno qui postule un monde non hiérarchisé. Mais si l'on considère, à l'instar de Bruno, le « haut » et le « bas » comme la totalité unifiée parmi des mondes innombrables et infinis, les mouvements n'auraient aucune différence de dessus, dessous à l'égard de ce « vaste giron éthéré »¹¹⁵².

De la laïcisation de l'espace divin à la transcendance de l'espace humain

Arrêtons-nous sur un dernier exemple dont l'espace est conçu également pour une vision oblique depuis le sol. Il s'intitule *Le Triomphe de Venise* ou *Apothéose de Venise* [Fig. 141] (1580-1585) de Véronèse sur le plafond de la Salle du Grand Conseil dans le Palais ducal qui fait partie des grandes commandes de la dernière décennie de l'artiste. Il s'agit ici de démontrer la célébrité de Venise en transcrivant le thème du couronnement de la Vierge en un langage « laïc »¹¹⁵³. La scène se distingue de l'œuvre précédente par sa clarté spatiale, ainsi que l'architecture divise horizontalement la composition de format ovale en trois lieux depuis le pied du bâtiment jusqu'au ciel : les peuples subalternes tels que des envoyés s'intègrent dans la partie inférieure ; sur le balcon, les nobles vénitiens comme les dames somptueusement vêtues et les prélats rendent hommage au Sérénissime couronné par un génie ailé flottant dans les airs. La figure majestueuse de Venise, flanquée des corniches et

¹¹⁵¹ D. Rosand, *Véronèse, op. cit.*, p. 108.

¹¹⁵² G. Bruno, *L'infini, l'univers et les mondes, op. cit.*, p. 128.

¹¹⁵³ Il est à noter que « le Sérénissime République était une église laïque qui rivalisait avec le Saint-Siège de Rome, et leurs relations étaient parfois tendues à cause de l'autonomie religieuse de la Sérénissime, caractérisée par la tutelle de l'Etat sur le clergé et par certains prérogatives comme la nomination des évêques, l'élection du patriarche (équivalent vénitien de l'archevêque) et celle des curés. A l'instar de Marie, Venise était « reine de l'univers » et son ordre social immuable, calqué sur la hiérarchie céleste, garantissait son indépendance inviolable. » *Titien, Tintoret, Véronèse. Rivalités à Venise*, (cat. exp. Paris, musée du Louvre, du 17 sept. 2009 au janv. 2010), sous la dir. de Vincent Delivon et Jean Habert, assistés d'Arturo Galansino, Paris, Hazan, 2009, p. 72-73.

des terrasses soutenues par de remarquables colonnes torsées, trône ainsi sur des nuages, entourée par des divinités protectrices et des femmes opulentes.

Sur le fond de ciel, le bleu d'azur atteint à son maximum de limpidité, comme on l'aperçoit à travers deux trous d'une grande clarté, l'un, l'ouverture surbaissée et l'autre, au sommet de la composition. Nous avons l'impression que ces « éclats » de l'espace céleste, dont le doré est aboli, entrent en résonance avec l'immensité de l'Univers. Si le peintre trouve le fondement « plastique » dans l'espace fini, il semble réfléchir à la transcendance à partir du contexte cosmique lui-même, mais sans une véritable implication « mystique » comme c'était le cas chez le Corrège. Or loin d'être régressive au plan scientifique, cette solution plastique de Véronèse suggère le concept d'infini « astronomique »¹¹⁵⁴ à la suite de la pensée brunienne. Selon la perspective esthétique proprement dite, il y aura, à l'époque baroque, une voie vers l'inépuisable imagination du ciel. Les influences vénitiennes apparaissent surtout dans l'art de Rome¹¹⁵⁵ dont les principaux représentants sont Pierre de Cortone (1596-1669) au palais Barberini, Baciccio (1639-1709) dans la décoration des voûtes du Gesù et Andrea Pozzo (1642-1709) à Saint-Ignace.

En effet, vers la fin du XVII^e siècle, le père Pozzo réalise la grande composition illustrant *La gloire de saint Ignace* [Fig. 142] (1691-1694) qui occupe toute la voûte de Saint-Ignace. Ici il peint avec l'extrême finesse réaliste l'architecture de l'église qui s'élève selon des perspectives multiples¹¹⁵⁶. L'ensemble des colonnes et des arcades qui tendent en hauteur se prolonge ainsi par un habile trompe-l'œil et s'ouvre sur une perspective céleste¹¹⁵⁷ : là où les anges et les saints en plein vol sont accueillis d'une manière à la fois logique et émancipée. Même si les nuées grises dissimulent l'espace céleste en ne laissant que quelques segments bleus, elles renforcent la construction plus qu'elles ne la brouillent¹¹⁵⁸. En conséquence, on peut justement souligner la multitude des cieux amplifiés qui ne cessent de s'approfondir de manière architectonique et anéantissent d'ailleurs ce que P. Schneider

¹¹⁵⁴ « Antérieurement à la découverte d'autres mondes, tant par les navigateurs que par les astronomes, la considération sur l'infini a été le fait de philosophes et de mystiques chrétiens. Ils ont puisé dans la tradition néoplatonicienne pour récuser la vision aristotélicienne du monde qui a dominé au Moyen Âge. » M. Bouazaoui, J. P. Delahaye, G. Wlodarczak, *L'infini dans les sciences, l'art et la philosophie*, op. cit., p. 169-170.

¹¹⁵⁵ C'est sous Urbain VIII, le pape Barberini (1623-1644) que Rome devient la cité du baroque. Dès lors, l'art romain commence à se répandre dans l'ensemble de l'Europe occidentale. Cf. A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, op. cit., p. 166. Sur l'arrière-plan politico-religieux du baroque et la forme générale de son expression artistique, voir aussi Y. Bottineau, *L'Art baroque*, Paris, Mazenod, 1986.

¹¹⁵⁶ Retenons qu'Andrea Pozzo (Trente 1642 – Vienne 1709), peintre et réalisateur de décors italien, résume ses inclinaisons personnelles et leurs implications culturelles et scientifiques dans un traité théorique (*Perspectiva pictorum et architectorum*, 1693-1702) qui va avoir une grande influence sur les décorateurs du XVIII^e siècle. Cf. H. Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 247.

¹¹⁵⁷ V. L. Tapié, *Le baroque*, op. cit., p. 59.

¹¹⁵⁸ H. Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 248.

appelle *Grund* (le fond solide ou l'espace plan) — qui n'a plus rien derrière lui — au bénéfice de l'*Abgrund* (le fond abyssal en profondeur illimitée)¹¹⁵⁹. Le petit trou « sonore¹¹⁶⁰ » et intelligible — selon le terme des néo-platoniciens — que Raphaël a entrouvert en écartant des nuées du monde astral dans la pala de *Sainte Cécile* [Fig. 143] (1514) sera complètement déchiré, où environ deux siècles plus tard. Dès lors, le ciel, qui n'est ni restreint ni séparé du visible, guide le rapprochement de l'homme avec le transcendant. Alors même que la totalité du monde devient « accessible » à l'homme du baroque, elle n'est pas du tout humanisée, mais elle est l'indice inéluctable de l'infini et de Dieu. L'espace imposant en tant que nouveau réceptacle cosmique et spirituel¹¹⁶¹ explique en définitive l'accord impossible à l'antithèse « intérieur/extérieur », « centre/circonférence », « bas/haut » voire « apparence/réalité », ce qui semble bien compatible avec les propres du monde infini.

¹¹⁵⁹ P. Schneider, *Petite histoire de l'infini en peinture*, op. cit., p. 14 et 405.

¹¹⁶⁰ Cf. H. Davenson, *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1942, p. 50.

¹¹⁶¹ H. Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 248 : « Loin de censurer plus longtemps l'apport des sciences nouvelles, la foi va s'employer à y répondre et à interroger l'infini, à le faire servir à ses fins. » Notons dans la perspective physique que Newton voit encore dans l'immensité de l'espace absolu « une sorte de *sensorium Dei*, d'organe sensoriel par lequel Dieu imprime le mouvement à la matière. » Cf. *Encyclopédie de la philosophie*, Garzanti, 2002. Sur la notion d'« espace absolu », voir, par ailleurs, D. Nys, *La notion d'espace*, op. cit.

B. L'infini dans le monde humain

Pour finir cette troisième et dernière partie de notre recherche, il semble pertinent et significatif de constituer le corpus autonome de la peinture flamande qui propose des exemples remarquables sur l'appréhension de l'espace, au lieu de le « soumettre » entièrement à l'essence de la peinture italienne. Dès lors, il nous appartient de concentrer notre attention sur l'ensemble des qualités formelles et spéculatives de la nouvelle spatialisation de l'univers dans l'œuvre picturale des trois peintres représentants, à savoir de Bosch à Bruegel en passant par Patinir. Nous proposons ce petit détour dans le but d'établir la possibilité de l'infini dans le cadre terrestre de la vie quotidienne et de réinterpréter la relation de l'univers avec l'individu.

Pour les artistes italiens, la volonté de dilater l'espace et de produire l'impression d'infini correspondait à leur émancipation des frontières qui séparent le réel et l'imaginaire. A la différence du cadrage spatial strictement délimité de la Renaissance, le monde du baroque allait conduire la conscience artistique et intellectuelle vers de nouvelles expériences spatiales, et déjà la maîtrise de plusieurs techniques picturales comme la perspective, le coloris et l'éclairage permettait aux artistes du XVI^e siècle de représenter l'univers jusque dans ses immensités sidérales. Sous nos yeux, une surface picturale (des coupoles jésuites en particulier) se transforme d'une manière spectaculaire en « machine céleste », en une gigantesque illusion d'optique qui dépasse les limites de l'existence et de l'entendement humains. Cependant il en va tout autrement dans la peinture de la Renaissance nordique, où il devient de plus en plus difficile de faire coïncider le ciel cosmique avec le ciel divin.

Assurément, l'art et ses théories de la Renaissance italienne deviennent la référence de toute invention artistique spécifique en Europe au XVI^e siècle¹¹⁶². Cependant, ce qu'il nous faudrait tirer de cette supériorité humaniste italienne, c'est que « ni pour l'art de la Renaissance florentine ou romaine, ni pour celui du baroque romain, l'exemple de l'Italie n'a été accepté docilement par les diverses nations européennes¹¹⁶³. » Telle est une réception délibérée de l'art italien que portent les Flamands du XVI^e siècle¹¹⁶⁴ du goût de la vie

¹¹⁶² « Bien plus qu'avant, le XVI^e siècle est l'époque où l'art italien influence l'Europe ; non seulement les Italiens sont appelés à l'étranger, mais les étrangers font aussi le « voyage d'Italie ». Il s'agit, désormais, bien plus souvent d'un périple culturel ou artistique que d'un pèlerinage religieux. » D. Arasse, *L'Homme en jeu, op. cit.*, p. 25.

¹¹⁶³ V. L. Tapié, *Le baroque, op. cit.*, p. 23.

¹¹⁶⁴ « Longtemps l'art italien s'était nourri de la science de l'anatomie et de celle de la perspective ; il s'était fortifié de la connaissance des proportions monumentales de l'Antiquité. Celui de Flandre vivait de la contemplation apprise des prédécesseurs et de l'observation attentive des aspects de la réalité [...] Ce que les

quotidienne, — bien avant qu'elle soit propagée surtout par les Hollandais du XVII^e siècle —, qui se substitue à l'idéal de l'humanisme italien. Il est vrai que l'Italie influence la Flandre par son humanisme et son retour à l'Antiquité, mais si la Flandre accepte des sujets, elle refuse d'y perdre son caractère. Les peintres flamands (humanistes non métaphysiciens) de la Renaissance comme Bosch, Patinir et Bruegel expriment en effet « ce qui préoccupait l'esprit et le cœur de leurs contemporains et compatriotes¹¹⁶⁵. » Ils tentent de dégager l'existence éphémère et périphérique de l'être humain en intégrant celui-ci dans la Nature qui se présente comme réelle, imaginaire ou fantastique. Plus significatif est « le nouveau sentiment de l'espace »¹¹⁶⁶ que les trois peintres révèlent dans la représentation du paysage par le biais de leurs propres moyens empiriques, loin de la clarté mathématique de l'esprit florentin.

L'esprit humaniste dans la peinture flamande

En règle générale, le développement de l'humanisme religieux en Italie et en Europe du Nord s'accomplit selon deux branches, l'un appelé par les humanistes de l'Italie souci de « théologie éloquente » et l'autre « religion intérieure » par les humanistes du nord¹¹⁶⁷. De même, les deux interprétations de l'humanisme — l'humanisme raffiné et idéalisé des Italiens et l'humanisme simple et spontané des nord-Européens — reflètent, dans les deux aires géographiques, les importants progrès de la création artistique. Désire Erasme (v. 1469-1536), reconnu comme le plus grand humaniste au nord des Alpes, n'est ni un métaphysicien, ni un mystique comme on le disait de Marsile Ficin au sud des Alpes, mais « un homme pieux convaincu que c'était travailler pour la vraie piété que de restaurer les études¹¹⁶⁸. » En témoigne sa traduction biblique en langue vulgaire (1516), par l'intermédiaire de laquelle Erasme vise non seulement à une connaissance exacte et raisonnée du texte biblique, mais

Flamands eurent le plus de peine à assimiler, c'est la conception italienne d'un vaste espace, dans lequel évoluent à l'aise hommes et choses. Sous ce rapport, n'est-il pas symptomatique que les anciens Pays-Bas n'aient connu aucun théoricien de l'espace, alors que l'Italie eut ses Léon-Baptiste Alberti, Pierre della Francesca, Léonard de Vinci, Bramantino ? » Puyvelde, Leo van, *La Renaissance Flamande de Bosch à Bruegel*, Bruxelles, Meddens, 1971, p. 212.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁶⁶ Kenneth Clark, *L'Art du paysage*, trad. fr. André Ferrier et Françoise Falcou, Paris, Rene Julliard, 1962, p. 23 : « Le nouveau sentiment de l'espace qui, nous l'avons dit, était la condition de la naissance du paysage, apparaît en même temps dans l'art flamand et l'art italien ; mais s'il conduit à des résultats identiques, il est dans les deux cas fort différent, aussi bien en intention que par les moyens qui l'expriment. »

¹¹⁶⁷ L. Puyvelde, *La Renaissance Flamande de Bosch à Bruegel*, *op. cit.*, p. 66.

¹¹⁶⁸ M. Delcourt, « Humanisme et humanistes » in *L'Europe humaniste*, *op. cit.*, p. 16.

aussi à la vulgarisation du message religieux en vue de guider le fidèle dans la vie quotidienne. En tant qu'« apologiste d'un christianisme simplifié, purifié, épuré, d'un Evangile sans dogme sinon sans morale »¹¹⁶⁹, l'humaniste pieux s'efforce donc de débarrasser de toutes les « dévotions formelles¹¹⁷⁰ ». En effet, son fameux *Eloge de la folie* (1509), écrit en latin, qui se révèle comme une « philosophie burlesque »¹¹⁷¹, contrarie d'une manière ironique la sagesse traditionnelle et des discours officiels et rigoureux. Mais il n'en reste moins vrai qu'Erasme fait valoir la dignité humaniste en recourant au thème du fou.

Dans cette perspective populaire et contradictoire, il faudrait comprendre la structure iconographique de la peinture flamande au XVI^e siècle, en postulant que les idées « humanistes » de la Renaissance nordique ont une répercussion importante sur les sensibilités des Flamands. Par exemple, Jérôme Bosch, faisant partie du cercle des amis d'Erasme à Anvers comme G. David, Q. Metsys et Patinir, était un esprit pieux et moralisateur, intéressé par la lecture de l'*Eloge de la folie*. En réalité, le thème de la folie et celui du vice étaient récurrents chez Bosch¹¹⁷². Or une iconographie humaniste proprement nordique d'inspiration érasmiennne naît avec Pieter Bruegel l'Ancien (1528/1530-1569) vers les années 1550¹¹⁷³. En effet, de retour à Anvers après le voyage en Italie, il collabore avec J. Cock au recueil de gravures des *Grands Paysages* (publié en 1555) et fournit des dessins de compositions satiriques, que l'on peut souvent rapprocher des motifs de Bosch, de Cock et d'autres graveurs. Par exemple, *La Tempérance (Temperantia)* [Fig. 144] (1560)¹¹⁷⁴, celle qui fait partie des *Sept vertus*, rappelle l'importance que les humanistes accordent à l'éducation¹¹⁷⁵. Le peintre illustre ici les activités pratiquées au sein de la culture humaniste — lecture, écriture, calcul, géométrie, chant, rhétorique, astronomie et géographie — en les répartissant sur la totalité de la composition. A l'arrière-plan, il semble significatif de voir en détail les deux figures qui mesurent respectivement la taille de la terre et la distance entre les

¹¹⁶⁹ Voldère, Florence de, *La peinture flamande du XVI^e au XVIII^e siècle. Un relais d'idées d'Erasme à Diderot*, préface d'Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris, Flammarion, 2001, p. 268.

¹¹⁷⁰ « [...] la lutte infatigable des humanistes pieux du nord contre les dévotions formelles, contre l'esprit « judaïque » (nous dirions : magique) des abstinences, pèlerinages, récitation de rosaires, adorations des reliques, achats d'indulgence, etc. » A. Chastel et R. Klein, *L'Humanisme, op. cit.*, p. 60.

¹¹⁷¹ « Publié la veille du Carnaval, le livre s'ouvre sur cette remarque liminaire de la folie : « Ecoutez-moi non comme un prédicateur sacré, mais avec l'oreille que vous prêtez d'ordinaire aux charlatans, aux pitres de foire et aux bouffons. ». Le ton est donné et l'adversaire – la pensée sérieuse – d'emblée désigné [...] » F. Voldère, *La peinture flamande du XVI^e au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 277.

¹¹⁷² Voici quelques œuvres de Bosch qui sont censées avoir le rapport avec l'*Eloge de la folie* d'Erasme : la *Nef des fous* du Louvre à Paris (1490-1500), la *Mort de l'avare* de la National Gallery of Art à Washington (1490-1500), le *Chariot de foin* du Prado à Madrid (1500-1502).

¹¹⁷³ F. Voldère, *La peinture flamande du XVI^e au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 273.

¹¹⁷⁴ Gravure sur cuivre, 32,3 x 42, 9 cm. Bruxelles, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Royale Albert I^{er}.

¹¹⁷⁵ En effet, on trouve la plus grande exaltation des facultés humaines dans la célèbre maxime d'Erasme : « L'homme ne naît pas homme, il le devient. » Cf. F. Voldère, *La peinture flamande du XVI^e au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 277.

étoiles. Dans cette image qui rappelle dans une certaine mesure celle l'*Ecole d'Athènes* [Fig. 1] (1509) de Raphaël, il semble que le peintre nordique choisit de les représenter dans leur sentiment d'un espace pleinement conquis, comme s'il tenait compte de la potentialité intellectuelle de l'homme, ou tout simplement de l'« homme possible »

Sur le plan pictural, l'espace conçu par les Flamands en tant que paysagistes est certes d'un autre caractère que celui des Italiens en tant que « géomètres » : dans la peinture italienne, on a l'habitude d'entendre par l'espace une section géométrique préétablie avec des « certezze » selon l'expression de Luca Pacioli rapportée par K. Clark, tandis que dans la peinture flamande, l'espace renvoie à des « opinioni »¹¹⁷⁶ et se caractérise à partir de la perception « intuitive » du réel. Rappelons que la fenêtre perspective est déjà largement ouverte par Alberti lorsque Joachim Patinir (1480-1524) laisse aller son regard « naturaliste » sur le monde. Son « paysage-monde »¹¹⁷⁷ est bien proche de l'évocation de l'infini, alors que chaque élément paysager est représenté plus ou moins tel qu'il apparaît dans la réalité. Devant la création divine comme les hautes montagnes et la mer immense, les hommes se rapetissent. Autrement dit, en réduisant la scène religieuse ou profane à un prétexte destiné à justifier de larges panoramas, Patinir se remet à l'humble place de l'homme face à l'infinité de l'univers. L'espace apparaît comme une entité atmosphérique qui transcende le monde matériel. Il semble très vite que l'idéalisation de la réalité physique et concrète ne suffit pas aux yeux de Bruegel l'Ancien qui voit, en 1552-1553, l'Italie, les Apennins, le Tibre à Rome, peut-être Naples et de détroit de Messine¹¹⁷⁸. En raison de son premier contact émerveillé avec le paysage réel, le peintre est évidemment moins attiré que ses contemporains par les modèles de l'Antiquité classique ou par la culture figurative de la Renaissance comme les œuvres de Michel-Ange, de Raphaël. En revanche, Bruegel fixe son attention sur le spectacles naturel des Alpes qui le pousse à renouveler la grande tradition de la peinture

¹¹⁷⁶ K. Clark, *L'Art du paysage, op. cit.*, p. 24.

¹¹⁷⁷ Restituant en couleurs saturées toute la diversité terrestre, les paysages de Patinir sont considérés comme l'archétype du « World Landscape », expression créée par l'historien de l'art américain Walter S. Gibson (1989) « pour désigner le genre pictural qui caractérise la peinture flamande du paysage chez Patinir, Herri Bles, Lucas Gassel, Quentin et Cornelis Massys ou encore Pierre Bruegel l'Ancien. » Cf. Bernard Debarbieux, « Figures combinées de la ville et de la montagne. Réflexion sur la catégorie de la connaissance géographique », *Revue de géographie alpine*, vol. 87, n° 87-1, 1999, p. 39.

¹¹⁷⁸ Cf. Paul Fierens, « La conquête de la nature » in *L'Europe humaniste, op. cit.*, p. 37.

nordique des paysages¹¹⁷⁹. C'est ainsi que l'Italie lui ouvre des horizons larges et lui offre le sens de l'universel.

En somme, la naissance du paysage¹¹⁸⁰, comme l'intérêt poétique pour l'histoire de l'art marque la fin de la vision strictement anthropomorphique du Moyen âge et de la Renaissance italiens et la prise de conscience de la réalité de l'univers¹¹⁸¹. Les Flamands participent de l'esprit humaniste d'une manière comparable avec les Italiens. Pour ces premiers qui créent la vision de la nature comme un véritable « Macrocosme » et non pas comme son reflet, une cosmogonie plus vaste s'engendre dans leur désir d'agrandir pleinement l'espace. En l'occurrence, les montagnes jouent le rôle de coulisses similaire à celui que remplissait l'architecture dans l'art italien. En effet, on a tendance à dire que le paysage flamand du XVI^e siècle est tout à la fois caractérisé comme imitatif et intuitif et que le paysage italien de la même époque — réduit à un prétexte à la narration —, comme évocateur et idéal. Or aux yeux d'Hegel (1770-1831), le paysage flamand apparaît comme un reflet subjectif — qui marque « la suprématie de l'esprit » sur l'objet — dans la mesure où il résulte de « l'extériorisation de l'intérieur. »¹¹⁸² C'est la raison pour laquelle nous nous intéresserons ici essentiellement au paysage de la Renaissance nordique et donc à celui qui nous ouvre mieux à une réflexion « métaphysique » sur l'espace naturel.

1. L'exploration de l'espace terrestre chez les Flamands

Lorsque les Italiens du XVI^e siècle ont évoqué des thèmes historiques – sacrés ou profanes –, la figure humaine a dominé le centre de la scène, tandis que les Flamands de la même période

¹¹⁷⁹ En témoigne Karel van Mander (1548-1606) dans *Le livre des peintres*, paru en 1604. Ce peintre et écrivain d'art hollandais, rapporte le bouleversement que produit chez Bruegel sa rencontre avec le monde alpestre lors de son voyage en Italie : « Il alla à Cologne et gagna l'Italie, où il s'est fait un grand nom comme peintre de paysages et d'autres sujets d'un très petit format, en quoi il excelle. » Cf. Van Mander, Karel, *Le livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne (Het Schilderboek, 1604)*, introd. et notes par Véronique Gérard-Powell, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 191.

¹¹⁸⁰ Au sens strict du terme, la peinture de paysage « fut la principale création artistique du dix-neuvième siècle », ainsi que le précise Kenneth Clark dans l'introduction du *Landscape into Art*, Pelican Books, Harmondsworth, 1956, p. 15. Citation de B. Lamblin dans *Peinture et temps, op. cit.*, p. 347. Selon ce dernier, cette introduction n'a pas été reprise dans la traduction française, *L'Art du paysage, op. cit.* Cela signifie aussi que même le paysage flamand est encore loin de conquérir totalement l'« autonomie » par rapport à l'*historia*.

¹¹⁸¹ En fait, les Italiens sont les premiers à individualiser les décors de paysage en exerçant l'influence sur les peintres du Nord, lesquels finissent par constituer la peinture de paysage en un genre indépendant. A ce propos, voir O. Pächt, *Le paysage dans l'art italien, op. cit.*, p. 68 sq.

¹¹⁸² G. Bras, *Hegel et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 28.

la situent souvent dans un espace plus vaste, pour la déloger de sa position centrale. L'aspect sacré et classique¹¹⁸³ de ce qui était représenté chez les premiers, est relégué à l'arrière-plan par ces derniers dont le choix marque l'ancrage d'une expérience de l'espace qui s'opère désormais dans un contexte terrestre et quotidien. Cette différence dans le goût thématique des peintres correspond vraisemblablement à une différence dans « les circonstances historiques particulières de la Flandre et les Pays-Bas (Réforme, ascension d'une bourgeoisie éprise de la réalité terrestre) »¹¹⁸⁴. Cela apparaît d'autant plus évident quand il s'agit d'introduire la nature.

Dans l'art italien de la Renaissance « anthropocentrique », le paysage en tant que support narratif demeure bel et bien dans la combinatoire relative à la figure humaine. Rappelons, par exemple, le *Triomphe de Vénus* (détail du Mois d'Avril) [Fig. 145] (1476-1484) du palais Schifanoia de Ferrare, faisant partie des fresques de Francesco del Cossa qui illustrent des allégories des mois d'après des modèles astrologiques¹¹⁸⁵. Il s'agit de la partie supérieure de la paroi divisée en trois bandes, qui montre la figure de Vénus dans un char tiré par des cygnes blancs. En face de celle-ci, Mars est figuré en chevalier médiéval sous son aspect bénéfique de planète soumise à l'harmonie vénusienne. Autour de ces puissantes divinités, des étendues de rivière et de plaine alternent avec deux groupes compacts de personnages, soit les « enfants de Vénus », soit les dieux olympiens¹¹⁸⁶. Mais à la différence de ces derniers qui constituent eux-mêmes l'*historia*, l'espace paysager semble n'avoir qu'une valeur intermédiaire¹¹⁸⁷ pour assurer le lien privilégié de la Terre au Ciel. Tout se passe comme si la puissance inégalable de la figure symbolique freinait l'épanouissement du paysage¹¹⁸⁸.

¹¹⁸³ On se rappelle que les artistes humanistes italiens qui héritent de l'antiquité ont le parti pris selon lequel « la représentation de la figure humaine constituait la tâche essentielle de l'activité artistique. » B. Lamblin, *Peinture et temps*, op. cit., p. 348.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 349.

¹¹⁸⁵ Pour l'ensemble de l'iconographie des fresques, le peintre ferrarais recourt aux figures allégoriques imprégnées des références à l'astrologie orientale. Cf. « Art italien et astrologie internationale » dans A. Warburg, *Essais florentins*, op. cit. p. 199-220.

¹¹⁸⁶ M. Battistini, *Astrologie, magie et alchimie*, op. cit., p. 78-79.

¹¹⁸⁷ Selon l'expression de D. Arasse, le paysage serait composé « historiquement » comme chez Mantegna ou Raphaël. Cf. D. Arasse, *L'homme en jeu*, op. cit., p. 184.

¹¹⁸⁸ Bien que pratiquée dans l'Europe nordique, la peinture de paysage a sa justification esthétique en Italie et acquit la faveur du public averti. Dans ce sens, B. Lamblin mentionne « la vérité de la thèse apparemment paradoxale de Gombrich selon laquelle « la peinture de paysage telle que nous connaissons aurait pu ne jamais se développer sans les théories artistiques de la Renaissance italienne ». A condition d'entendre par là, non que les peintres italiens de la Renaissance aient cherché à émanciper le paysage de la figuration historique, mais que la culture classique joue un rôle décisif dans la reconnaissance de celui-ci comme « genre » pictural particulier. » Cf. Gombrich, « The Renaissance Theory of Art and the rise of Landscape », in *Norm and Form*, Londres, 1966, p. 107-121; cit. p. 107. Cité par B. Lamblin, *Peinture et temps*, op. cit., p. 348.

Citons, en comparaison de cette œuvre ferraraise, le *Saint Jean-Evangéliste à Patmos* [Fig. 146] (1504-1505), petit tableau de Bosch¹¹⁸⁹ qui se trouve dans les Staatliche Museen de Berlin-Dahlem. Bien que la figure du saint Jean occupe le centre de la composition, on remarque ici plus d'espace et de paysage. Au-delà du monticule s'étend en effet le vaste paysage, noyé dans une tonalité bleuâtre transparente. Si celle-ci fait écho au coloris d'un ange qui apparaît près du saint Jean, le paysage, s'imposant comme un espace indépendant, s'élargit en vision fantasmagorique en raison de la ligne d'horizon très élevée. Bosch est un homme du XV^e siècle, mais sa conception du paysage annonce, malgré son allure imaginaire, la peinture des premiers paysagistes flamands comme Patinir et Bruegel¹¹⁹⁰. Le sens cosmique devient l'élément prédominant dans le paysage de ceux-ci en tant qu'évocateur des nouvelles dimensions de la Terre.

Le « paysage-monde » de Joachim Patinir

Dans la majorité de ses tableaux, Patinir¹¹⁹¹ exprime la diversité des formes géographiques qui composent le « paysage-monde » où la narration d'un épisode particulier devient très souvent un simple prétexte. Pour exprimer l'unité du cosmos, et exalter l'harmonie de la nature, le peintre flamand accorde le maximum de la place à la représentation du paysage, en ayant recours à des motifs récurrents : montagne, rochers, champs, fleuve, village, cité, désert... Or dans son *Baptême du Christ* [Fig. 147] (v. 1515) du Kunsthistorisches Museum à Vienne, Patinir maintient encore la figure sacrée du Christ comme le sujet principal de la composition, en requérant un observateur tout proche. Dieu, apparaissant dans la trouée du ciel nuageux, donne la bénédiction au Christ « incarné et rigide » qui fait écho au rocher « érigé et abrupt » derrière lui, le point terrestre le plus proche de lui. En contrepoint de cette image christologique au premier plan, ce qui attire notre

¹¹⁸⁹ JEROME, JEOREN ANTHONISZON VAN AEKEN dit (s'Hertogenbosch, Bois-le Duc en français v. 1450-1516). Son activité se déroule dans sa ville natale, en dehors des plus grands centres artistiques des Pays-Bas. Mais il est certes en contact permanent avec la culture, et pas seulement figurative, de son époque.

¹¹⁹⁰ *Tout l'œuvre peint de Jérôme Bosch*, introduction par Max J. Friedländer, documentation par Mia Cinotti, Paris, Flammarion, 1966 (Milan, 1970), p. 8.

¹¹⁹¹ PATINIR, JOACHIM (Bouvignes v. 1485 - Anvers 1524). Il est probable que le peintre flamand est formé à Anvers (mais un séjour à Bruges n'est pas exclu, à cause de certaines références dans ses tableaux à des œuvres de Gérard David) et inscrit à partir de 1515 à la corporation de la ville, où il est un peintre renommé ainsi que l'ami et le collaborateur de Q. Metsys, de Joos Van Cleve et d'Adriaen Isenbrant.

attention dans le lointain de la scène, c'est donc le rocher anthropomorphe¹¹⁹², au-delà duquel se détache la vue panoramique bleuté. On a l'impression que celle-ci, se fondant dans le ciel visible, est un reflet du ciel invisible comme une réelle présence corporelle de Jésus en l'humanité.

Dans les tableaux postérieurs de Patinir¹¹⁹³, le motif du rocher est omniprésent lorsqu'il évoque les premiers ermites pénitents tels que saint Jérôme ou sainte Marie-Madeleine dans le désert. Dans son *Paysage avec l'extase de Marie-Madeleine* [Fig. 149] (v. 1515-1519) du Kunsthaus de Zurich¹¹⁹⁴, il réduit la figure de sainte Marie-Madeleine à une tache blanche « dérisoire¹¹⁹⁵ », comme s'il tentait d'offrir, avant tout, à l'observateur le spectacle de la nature. Ainsi s'opère un renversement entre la sainte « fugitive » et le rocher démesuré. L'accès à ce dernier se fait en suivant les pèlerins par l'itinéraire ascensionnel en méandres, ceux que l'on retrouve en écho dans le fleuve paisible de l'arrière-plan. Autrement dit, la montagne, entraînant simultanément « montée et descente »¹¹⁹⁶, est la voie « initiatique » unissant le Ciel à la Terre, celle qui existe tant matériellement (humainement) que spirituellement. Notons aussi que les saints ont conformé, de façon exemplaire, leur manière de vivre à celle du Christ, la mise en pratique de cet idéal se centrait sur une ascèse rigoureuse, insistant sur la souffrance considérée comme une manifestation de soumission à la volonté divine. Dans ce contexte authentique, on pourrait admettre que cette montagne dénudée comme un espace fortement sacralisé fait allusion au grandiose pouvoir divin devant lequel des êtres humains minuscules s'humilient. Sans négliger les implications intrinsèques du contenu, Patinir parvient, semble-t-il, à créer une unité synthétique des parties naturelles

¹¹⁹² Pour mesurer une certaine évolution du paysage dans l'*historia*, il est intéressant de comparer, de point de vue purement plastique, ce rocher représenté par ce peintre flamand d'après son observation plus ou moins réaliste à une série de rochers monotones, peinte par Masaccio avec l'extrême simplification dans *Le Baptême des néophytes* [Fig. 148] (1426-1427), une des fresques de la chapelle Brancacci à Florence. Chez Patinir, il semble que l'existence indépendante du rocher sert à ouvrir « infiniment » la toile de fond, tandis que l'un des premiers peintres humanistes de l'Italie la ferme fort par le moyen de la superposition des rochers sous une forme conique. En réorganisant chaque élément du paysage, autrement dit en refaisant sur nature, Patinir abandonne en effet « délibérément et nécessairement » de tenir compte des rapports de l'échelle naturelle. Cf. Koch, Robert A., *Joachim Patinir*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1968, p. 68. (Nous soulignons.)

¹¹⁹³ En ce qui concerne l'ensemble des œuvres attribuées à Patinir et sa biographie, voir surtout Paul Dupouey, *Le temps chez Patinir. Le paradoxe du paysage classique*, thèse de Doctorat préparée sous la direction de Frank Muller, Université de Nancy II, 2007-2008.

¹¹⁹⁴ Selon Koch, il s'agirait de la copie de l'atelier de la composition originale perdue. Cf. R. Koch, *Joachim Patinir, op. cit.*

¹¹⁹⁵ P. Dupouey, *Le temps chez Patinir, op. cit.*, p. 250.

¹¹⁹⁶ « La montagne est montée ou descente, pente riche en « rêverie de la volonté » ascensionnelle mais aussi inséparable du « repos » vers le bas. » G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948. Cité dans *Montagnes imaginées, montagnes représentées. Nouveaux discours sur la montagne de l'Europe au Japon*, sous la direction d'André Siganos et Simone Vierne, Grenoble, Ellug, 2000, p. 64.

(l'une spirituelle, montagneuse et austère à gauche et l'autre presque virgilienne¹¹⁹⁷ et maritime à droite¹¹⁹⁸) en imaginant l'espace pictural en tant que détail extrait d'un panorama infini¹¹⁹⁹.

R. Koch attribue à Patinir cinq tableaux qui dépeignent la vie de saint Jérôme¹²⁰⁰. Parmi ceux-là, le *Saint Jérôme dans le désert* [Fig. 150] (v. 1520) du Louvre montre le pic rocheux qui « s'enfoncé » sur la terre. Dans une hutte exiguë, saint Jérôme pénitent, abandonnant la vie ici, médite le crucifix qui signifie comme image de trépas le sacrifice mortel sur terre. Il va de soi que Jérôme est face à face avec le Christ pour l'imiter. Par-delà de ce rocher, on aperçoit de part et d'autre le petit village et l'église¹²⁰¹, ce qui souligne le détachement de l'anachorète vis-à-vis de cette cité terrestre. Par son refus des gloires éphémères, Jérôme préfère, en réalité, dénoncer la vie mondaine des prélats, et retourner dans le désert, à l'ascèse, comme à la source : à sa solitude avec Dieu¹²⁰². De la grotte de l'« état brut », jusqu'aux étendues cultivées du fond, ce contraste semble s'effacer dans le panorama spacieux du *Saint Jérôme dans un paysage rocheux* [Fig. 151] (v. 1520) de la National Gallery à Londres. Cette fois, le paysage enveloppe le rocher déchiqueté et sombre où Jérôme s'installe. Vu à vol d'oiseau, il s'étend jusqu'à l'horizon, situé très élevé sur la surface du tableau, avec plusieurs plans scandés en profondeur. Restituant en gamme de verts et de bleus toute la diversité terrestre, le paysage de Patinir donne l'impression cosmique et totalisante de l'univers. C'est un espace de la coïncidence des contraires — profane et sacré, fécond et désertique —, où toutes les distinctions spatiales que les Italiens ont établies hiérarchiquement¹²⁰³ s'abolissent dans une splendeur verdoyante de la Terre « infinie ».

¹¹⁹⁷ Notons que le paysage du poète latin, Virgile (70-19 av. J.-C.), inspire les artistes de la Renaissance aussi bien par « de délicates évocations de nature » que par celles du « mythe de la vue rustique, idéale » dans ses œuvres telles que l'*Enéide*. Voici comment K. Clark définit sur le paysage virgilien : il est « une évocation du monde antique avec sa plénitude de vie, sa confiance dans le corps, mais aussi avec certaines allusions nostalgiques. » Cf. K. Clark, *L'Art du paysage*, op. cit., p. 63-64.

¹¹⁹⁸ P. Dupouey, *Le temps chez Patinir*, op. cit., p. 250.

¹¹⁹⁹ B. Lamblin, *Peinture et temps*, op. cit., p. 351 : « Parler de l'infinité et de l'illimitation du paysage naturel, c'est encore souligner ses liens avec le temps. Le paysage est d'abord illimité en ce sens que tout paysage ne peut être qu'une vue prélevée sur un monde qui le déborde de tous côtés : vue toujours partielle dont l'incomplétude même fait allusion à l'infinité des autres. »

¹²⁰⁰ R. Koch, *Joachim Patinir*, op. cit., p. 23. Cité par B. Lamblin, *Peinture et temps*, op. cit., p. 354.

¹²⁰¹ Pour le peintre, il s'agirait aussi du rappel de « la mainmise de l'homme sur la nature ». Cf. B. Lamblin, *Peinture et temps*, op. cit., p. 355.

¹²⁰² J. Paris, *Saint Jérôme*, Paris, Editions du Regard, 1999, p. 58.

¹²⁰³ En comparaison avec l'œuvre de Patinir, rappelons par exemple la *Madone de l'Humilité* [Fig. 31] (v. 1442) de Giovanni di Paolo, où les champs lointains qui se détachent de la zone sacrée du premier plan sont évoqués de façon abstraite par la simple mise en carreaux arbitraire, autrement dire la parcellisation et l'éclatement formels du paysage.

Vers l'«infinité» du paysage : la vision totalisante et synthétique de l'univers visible et invisible

Le Passage du Styx [Fig. 152] (v. 1521) du Prado, une des dernières œuvres de Patinir, nous intéresse particulièrement, car le « vaste¹²⁰⁴ » paysage fait l'objet d'une dimension fondamentale de l'imaginaire de Patinir. Le peintre répartit de part et d'autre d'un fleuve deux territoires opposés « tant spatialement que symboliquement¹²⁰⁵ » : à gauche le fleuve mystérieux entre les prairies et les bosquets fait allusion au Paradis terrestre¹²⁰⁶ ; à droite l'orage qui se lève à l'horizon s'allie aux foyers d'incendie du monde souterrain représenté comme l'Enfer¹²⁰⁷. Le fleuve immense d'un bleu profond s'étire en droite ligne et s'étend à perte de vue vers la profondeur du tableau et jusqu'à l'horizon, à travers duquel la barque de Charon fait passer le Styx au défunt. Or d'un point de vue purement optique, ce fleuve, prenant place au milieu de ces deux mondes, semble évoquer la sphéricité de la terre dans la mesure où on a l'impression que l'horizon, qui s'estompe progressivement à l'éloignement extrême, amorce aussitôt son reflux notamment grâce au clair-obscur. Pour cette représentation de l'au-delà, s'il importe au peintre de créer un espace aussi vaste que possible, il n'en reste pas moins que le peintre « dénombre minutieusement ce qu'il distingue

¹²⁰⁴ En résonance avec une dimension poétique de l'immensité (ou l'infini) que relève Patinir dans le paysage, voyons comment le philosophe G. Bachelard s'approprie le mot « vaste » défini par Baudelaire : « A notre avis, pour Baudelaire, le mot *vaste* est une valeur vocale. C'est un mot *prononcé*, jamais seulement lu, jamais seulement vu dans les objets auxquels on l'attache [...] C'est une « puissance de la parole ». Dès que nous lisons le mot chez Baudelaire, dans la mesure du vers ou dans l'ampleur des périodes des poèmes en prose, il semble que le poète nous oblige à le prononcer. Le mot *vaste* est alors un vocable de la respiration. Il se place sur notre souffle. Il demande que le souffle soit lent et calme [...] Il traduit une conviction vitale, une conviction intime. Il nous apporte l'écho des chambres secrètes de notre être. C'est un mot grave, ennemi des turbulences, hostile aux excès de voix de la déclamation [...] Si j'étais psychiatre, au malade qui souffre d'angoisse, je conseillerais, dès l'apparition de la crise, de lire le poème de Baudelaire de dire bien doucement le mot baudelairien dominateur, ce mot *vaste* qui donne calme et unité, ce mot qui ouvre un espace, qui ouvre l'espace illimité. Il nous apprend, ce mot, à respirer avec l'air qui repose sur l'horizon, loin des murs des prisons chimériques qui nous angoissent. » G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 179.

¹²⁰⁵ P. Dupouey, *Le temps chez Patinir*, op. cit., p. 290.

¹²⁰⁶ « Le paradis terrestre, l'Eden (d'*edinu*, nom d'origine sumérienne qui signifie « campagne »), appelé aussi « le jardin de Dieu » dans certains passages de la Bible, est le lieu où le créateur établit Adam et Eve pour qu'ils le gardent et le cultivent, y accomplissent un travail entendu non pas comme un labeur pénible, mais comme une collaboration avec Dieu pour porter la création à sa perfection et vivre en familiarité avec le Seigneur. L'homme peut ainsi exercer sa domination sur le monde que Dieu lui a donné. » A ce propos, voir J.-J. Terrin, *Le monde souterrain*, Paris, Hazan, 2008, p. 14.

¹²⁰⁷ K. Clark, *L'Art du paysage*, op. cit., p. 49. L'auteur remarque que le motif de feu chez Patinir trouve son origine dans les tableaux de Bosch qui, conservés à l'Académie à Venise et à l'Escorial, représentent l'Enfer : « Ces rouges et ces oranges qui apparaissent de façon inattendue au milieu de larges taches obscures ont une efficacité esthétique qui contribua à la popularité de ces œuvres ; et les flammes de Bosch s'allumèrent dans presque tous les paysages des trente années suivantes. En particulier les tableaux de Patinir et qui sont les premiers paysages purs, doivent aux incendies de Bosch de s'élever au-dessus de leur caractère un peu prosaïque. »

sur chaque plan » à la différence de Bosch qui « conçoit en visionnaire », comme l'a souligné Puyvelde¹²⁰⁸.

En effet, une vingtaine d'années plus tôt, Bosch accorde au Paradis le caractère incorporel et atmosphérique à mesure qu'il s'éloigne de la terre. En témoignent les deux panneaux du Paradis, conservés au Palais des Doges à Venise, représentant respectivement *Les Bienheureux au Paradis terrestre* et *l'Ascension des bienheureux vers l'Empyrée* [Fig. 153] (1500-1503)¹²⁰⁹. Cette première image rappelle davantage la zone paradisiaque chez Patinir, étant donné que les élus, accompagnés par les anges, parcourent au travers des collines et des arbres vers la fontaine de la vie¹²¹⁰. C'est le paradis terrestre, lieu de séjour provisoire de ceux qui ont été rachetés de leurs péchés, et purifiés de leur dernières fautes avant d'être admis dans la présence de Dieu.

Dans la seconde image, cette poésie dantesque¹²¹¹ apparaît d'autant plus évidente que Bosch évoque ici le Paradis céleste en tant qu'espace à pénétrer (non à parcourir et à contempler) et le représente sous la forme d'un cylindre à bandes concentriques¹²¹², dont la profondeur est rendue très soutenue grâce à la gradation de la lumière et aux rayons qui émanent du fond. Au seuil de l'entrée au Paradis, les élus « lévitent » en état d'extase dans les ténèbres. La véritable communion des élus avec le divin se manifeste donc dans le ciel spirituel qui « défie » toute description naturelle. En revanche, Patinir rassemble l'iconographie chrétienne et celle de la mythologie antique en une mise en scène simultanée. Les trois univers étagés de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis que Bosch a dissociés dans les quatre tableaux sont traités dans *Le Passage du Styx* [Fig. 152] comme les deux pôles

¹²⁰⁸ L. Puyvelde, *La Renaissance Flamande de Bosch à Bruegel*, op. cit., p. 16.

¹²⁰⁹ « Les quatre panneaux (Venise, Palais ducal) devaient constituer à l'origine ou les volets de deux petits triptyques représentant le *Jugement dernier* et la *Résurrection de la chair* [Ludwig von Baldass, *Jheronimus Bosch*, Wien, A. Schroll, 1959], encadrée par *l'Ascension vers l'Empyrée* et *l'Enfer*, le *Paradis terrestre* et la *Chute des damnés*. » Cf. *Tout l'œuvre peint de Jérôme Bosch*, op. cit., p. 98. En effet, diverses hypothèses ont été émises à propos de l'agencement originnaire de ces panneaux.

¹²¹⁰ Loin d'être un simple épisode mythologique, *Le Passage du Styx* requiert, selon Hans Devisscher (son article consacré à cette œuvre dans *La peinture flamande au Prado* (Arnout Balis, Museo de Prado, Fonds Mercator, 1989, p. 71), une interprétation chrétienne en raison de l'ange qui « monte avec insistance que la voie entourée de rochers menant au Paradis pour difficile qu'elle soit, est la voie à prendre. Le glaïeul, le nénuphar jaune et les coraux rouges sur les rives de cet affluent [le Styx avant sa rencontre avec la Tarare] se réfèrent à la passion et à la mort du Christ sur la croix. » Cité par P. Dupouey, *Le temps chez Patinir*, op. cit., p. 290.

¹²¹¹ Bien que nous ignorions les sources des concepts théologiques de Bosch, le paysage montueux du Purgatoire et le mysticisme de la lumière du Paradis rappellent ceux de *La Divine Comédie* de Dante (*Paradis*, chants XXVIII-XXXIII). En réalité, les écrits d'un mystique néerlandais du XV^e siècle nommé Jan Van Ruysbroek (par exemple *l'Ornement des Noces spirituelles*) étaient encore lus couramment à l'époque de Bosch. Ils se rapportent à l'union avec la splendeur de la divinité, tendant à « ne faire plus qu'un avec la lumière du soleil ». Cf. Silver, Larry, *Bosch*, trad. fr. Sylvie Barjansky, Jeanne Bouniort, Genevière Lambert et Odile Menegaux, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006, p. 350-352.

¹²¹² D'un point de vue formel, ce schéma conique est rapproché, selon plusieurs historiens, à celui dans « Dieu et les sphères célestes » [Fig. 19] (v. 1455) de Simon Marmion. *Ibid.*, p. 352.

radicalement différents — l'Enfer et le Paradis terrestre —. Comme Patinir intègre symboliquement ces deux mondes antithétiques dans son « paysage-monde », la vision fantasmatique de tout l'univers se produit dans un environnement tout à fait terrestre, voire cosmiquement respirable¹²¹³ non sans suggérer « la possibilité d'une exploration sans fin de la nature¹²¹⁴. »

¹²¹³ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 180 : « Avec le mot *vaste*, l'illimité entre dans notre poitrine. Par lui, nous respirons cosmiquement, loin des angoisses humaines. »

¹²¹⁴ B. Lamblin, *Peinture et temps*, *op. cit.*, p. 360. « En homme de la Renaissance, Patinir fait en effet du paysage l'essentiel de son œuvre à une époque où on passionne pour les découvertes de terres lointaines et la conquête de nouveaux marchés. » Cf. *Le Larousse des grands peintres*, sous la dir. Michel Laclotten Paris, Librairie Larousse, 1976, p. 298.

La chute de l'homme « orgueilleux » dans le panorama terraqué de Bruegel

Avec Patinir, le paysage domine la scène, et le sujet, bien qu'il soit sacré, perd toute son importance¹²¹⁵. Mais chez Bruegel l'Ancien¹²¹⁶, il n'en va pas ainsi, excepté ses premières peintures de paysage (souvent bibliques)¹²¹⁷ les plus proches du sens de l'espace élargi de Patinir. A la différence des paysages de son prédécesseur, la peinture de Bruegel place l'homme sur le devant de la scène, dans une position surplombante¹²¹⁸. A partir de là, le paysage semble être composé délibérément. A dire vrai, Bruegel apprend grâce à son voyage en Italie, à voir les hommes, la nature et la tragi-comédie de la vie, non à la lumière des normes générales mais tels qu'ils se reflètent dans sa propre imagination¹²¹⁹. Par ailleurs, il s'enrichit de l'esprit de la satire de Bosch, pour s'en écarter aussitôt au profit de « l'observation et la description des manifestations de la vie »¹²²⁰. C'est en ce sens que l'historien d'art flamand D. Lampsonius (Bruges 1532 – Liège 1599) semble faire l'éloge de Bruegel en lui adressant les vers suivants : « Est-ce un autre Jérôme Bosch, Qui nous retrace les vives conceptions de son maître, Qui, d'un pinceau adroit, fidèlement nous rend son style, Et même, en le faisant, encore le surpasse ? Tu t'élèves, Pierre, lorsque par son art fécond, A la manière de ton vieux maître tu traces les choses plaisantes, Bien faites pout faire rire ; avec lui tu mérites, D'être loué à l'égal des plus grands artistes. »¹²²¹

¹²¹⁵ Chez Patinir, on pourrait dire, suivant l'expression de K. Clark, que « l'esthétique précède l'iconographie. » Cf. K. Clark, *L'Art du paysage, op. cit.*, p. 49.

¹²¹⁶ BRUEGEL, PETER, dit l'Ancien (Breda ? 1528/1530 – Bruxelles 1569). Sur la formation de ce peintre flamand, on a très peu de renseignements et l'on ignore quand il aurait quitté sa région d'origine – le Brabant septentrional – pour l'Anvers, où il fait son apprentissage et où il inscrit, en 1551, dans les registres de la guilde de Saint-Luc. L'année suivante, il est déjà en route pour l'Italie, allant jusqu'à Naples et jusqu'en Sicile, avec un séjour à Rome en 1553, documenté par des gravures réalisées à partir de ses dessins. En effet, son activité de peintre ne commence qu'en 1557.

¹²¹⁷ On peut citer par exemple *La Fuite en Egypte* (1563) du Courtauld Gallery à Londres, dont le panorama grandiose évoque le caractère cosmologique des œuvres patiniennes.

¹²¹⁸ F. Voldère, *La peinture flamande du XVI^e au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 283.

¹²¹⁹ M. Dvorak, *Pierre Bruegel l'Ancien*, trad. fr. Ernest Klaruill, Brionne, Paris, Gérard Monfort, 1992, p. 17.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹²²¹ Van Mander, Karel, *Le livre des peintres, op. cit.*, p. 192.

Dans les tableaux de Bruegel, le paysage et la figure humaine participent tous deux d'une seule genèse de l'espace cosmique qui combine des premiers plans familiers avec des lointains infinis. C'est de ce point de vue que l'on examine de prime abord *Les Chasseurs dans la neige* [Fig. 154] (1565)¹²²², panneau hivernal du cycle des Mois, conservé au Kunsthistorisches Museum à Vienne. Bruegel parvient à embrasser l'ampleur du paysage de neige depuis la colline jusqu'aux rochers escarpés en ordonnant sa composition à partir d'un point de vue situé plus haut que le premier plan. La spatialité naît justement du vide du paysage central, plus exactement celui de l'étang gelé. C'est ainsi que l'espace s'organise à partir du sol, et non de la ligne d'horizon¹²²³ comme le faisaient les Italiens en général. Le peintre prend soin d'éviter la frontalité par la multiplication des plans et des effets de plongée. C'est la diagonale de la colline au premier plan qui oriente la lecture du tableau sur la droite, vers l'étendue du paysage, en permettant à l'observateur de mieux appréhender les distances infinies. Cette division entre plan rapproché et arrière-plan est d'autant plus remarquable que le noir des silhouettes des chasseurs contraste avec le blanc de la neige duquel est revêtu le paysage alpin. En ce qui concerne cette démarcation de l'homme sur la nature, ce qui importe au peintre humaniste, ce n'est nullement la fierté démesurée de l'« individu » émise par les Italiens, mais plutôt une vie collective que les hommes ordinaires adoptent devant la Création naturelle¹²²⁴. C'est ce qu'expliquent les chasseurs vus de dos, comme ils continuent leur vie en retournant dans l'espace terraqué.

La confiance en l'homme ancré dans l'environnement terrestre s'exprime d'une façon allusive dans *La Chute d'Icare* [Fig. 155] (1565) des musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles. Il s'agit du seul tableau de Bruegel à sujet mythologique qui se rapporte au texte du huitième livre des *Métamorphoses* d'Ovide¹²²⁵. Comme dans l'œuvre précédente, Bruegel scinde la composition en deux par la diagonale qui suit la rive. Il n'en reste pas moins que la

¹²²² Ce tableau fait partie de la série des Mois, cinq grandes scènes consacrées à deux mois de l'année. Il pourrait s'agir, selon Tolnay, des mois de Décembre et de Janvier. Cf. *Tout l'œuvre peint de Bruegel l'Ancien*, introduction par Charles de Tolnay, documentation par P. Bianconi, Paris, Flammarion, 1968, p. 5 et p. 102.

¹²²³ Cf. E. Escoubas, *Imago Mundi*, op. cit., p. 145.

¹²²⁴ P. Francastel, *Bruegel*, préface de Jean-Louis Ferrier, Paris, Hazan, 1995, p. 58 : « Le monde n'est pas une mosaïque d'éléments existant dans le réel indépendamment de nos perceptions du moment et possédant leur existence en dehors de l'activité de notre esprit. Nous ne saisissons pas les lois de l'univers en tant que telles, mais seulement les réactions possibles de l'homme – et, dans le particulier de Bruegel, de l'homme individuel – devant le spectacle toujours fuyant et mobile de l'univers évalué à travers les savoirs et les modes de pensée d'une époque et d'un milieu précis. »

¹²²⁵ Bruegel suit mot à mot l'histoire de Dédale et d'Icare, au point de montrer que au premier plan les témoins cités succinctement par le texte : « Un pêcheur occupé à tendre des pièges aux poissons au bout de son roseau tremblant, un berger appuyé sur son bâton, un laboureur sur le manche de sa charrue les ont aperçus et sont restés saisis ; à la vue de ces hommes capables de traverser les airs, ils les ont pris pour des dieux. Déjà sur leur gauche était Samos, chérie de Junon ; ils avaient dépassé Délos et Paros [...] Lorsque l'enfant, tout entier au plaisir de son vol audacieux, abandonna son guide ; cédant à l'attrait du ciel, il se dirigea vers des régions plus élevées. » Cf. C. Vöhringer, *Pieter Bruegel l'Ancien*, trad. fr. Jean-Léon Müller, h.f.ullmann, 2007, p. 107.

penne est orientée de façon à offrir une vue directe sur l'espace en contrebas. Là où on aperçoit, contrairement à ce qu'annonce le titre, une représentation fort réduite d'Icare — on ne discerne qu'une de ses jambes émergeant des eaux — qui se noie après qu'il tombe des cieux. Or indifférents à la chute de cet imprudent héros, les trois autres personnages du premier plan — un laboureur, un berger et un pêcheur — se concentrent sur leur travail dans le champ à dominante brune. Par delà lequel, le paysage marin semble évoquer le monde mythique et infini comme le montrent « la surrection inaccessible d'une montagne et la verticalité aérienne qui est le milieu des essors et des chutes¹²²⁶. » En bref, on pourrait considérer ce majestueux panorama sur le lointain comme un « mirage¹²²⁷ » sans fond où rien ne peut arrêter la chute, sans pour autant troubler l'espace « vécu » par l'homme, donc le monde concret et fini.

A ce titre, il est intéressant de comparer cette image d'Icare avec celle d'Hendrick Goltzius (Mühlbrecht 1558 – Haarlem 1617)¹²²⁸. Dans cette gravure représentant *La chute d'Icare* [Fig. 156] (1588), d'après la série des *Quatre Disgraciés* (*Tantale, Icare, Phaéon, Ixion*) de Cornelis Cornelisz van Haarlem¹²²⁹, l'artiste maniériste hollandais offre au fils de Dédale la beauté sculpturale du corps « italianisant¹²³⁰ » au moyen d'un rendu anatomique de la musculature outrée. Dépourvue de ses ailes, la figure d'Icare est mise en perspective dans un cadre circulaire très resserré autour d'elle-même, et non dans l'espace périphérique comme le faisait Bruegel en mettant l'évidence la sagesse rustique du laboureur et du pêcheur. En effet, Cornelisz van Haarlem saisit l'instant imminent de sa chute du ciel. Mais situé encore au-delà de l'horizon marin, ce personnage douteux et audacieux, qui désobéit à la providence divine, semble dominer le gigantesque espace terraqué comme l'indique notamment sa main droite parmi les diverses parties du corps tordu et désarticulé. L'expérience à la fois tragique et cosmique d'Icare résulte donc autant de sa finitude que sa

¹²²⁶ N. Mouloud, *La peinture et l'espace, op. cit.*, p. 95.

¹²²⁷ P. Francastel, *Bruegel, op. cit.*, p. 98 : « Peut-on, dans une vie d'homme, aborder aux rivages lointains ? Leur réalité reste incertaine. Bruegel les identifie avec les pays de montagnes merveilleuses qu'il a trouvées aussi bien dans la nature que dans les toiles des maîtres. Mais ne sont-elles pas qu'un mirage vite disparu ? »

¹²²⁸ Sur sa biographie, voir notamment Van Mander, Karel, *Le livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne (Het Schilderboek, 1604)*, introd. et notes par Véronique Gérard-Powell, Tome II, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 145-164.

¹²²⁹ Cornelis Cornelisz van Haarlem (Haarlem 1562 – 1638), élève de Pieter Pietersz, travaille à Anvers, en France (1579) et surtout à Haarlem où il fonde avec Karel van Mander et Hendrick Goltzius, l'Académie de Haarlem (1587), académie italianisante.

¹²³⁰ Cette figure est particulièrement comparable à l'imposante figure de *Jonas* [Fig. 157] (1511) représentée par Michel-Ange dans la voûte de la chapelle Sixtine. Ici le prophète apparaît au-dessus de l'autel tel une préfiguration du Christ. L'expression du doute et de la rébellion contre l'ordre divin est mise en œuvre au moyen de la rotation du personnage.

grandeur résumée dans le Macrocosme. C'est là le legs de l'anthropocentrisme maintenant dépassé.

La rotation « piétinante » de l'homme autour de l'espace utopique

D'une manière fort différente, Bruegel développe en effet une conception personnelle de l'humanisme dans les peintures de sa dernière période. Comme le souligne M. Dvorak, « il lui importe peu de montrer les hommes tels qu'ils devraient être. Au contraire il les dépeint violemment et humoristiquement, tels qu'ils sont en réalité, avec leurs défauts, leurs passions et leurs travers, laissant au spectateur le soin d'en tirer la morale¹²³¹. » Une leçon de sagesse et de modération apparaît, par exemple, dans la scène du *Pays de Cocagne*¹²³² [Fig. 158] (1567) qui se trouve à l'Alte Pinakothek de Munich. Sur une colline surélevée, Bruegel expose ici trois solides hommes allongés en proie au sommeil ou incapables de se mouvoir au pied d'une table. Il s'agit d'un paysan, d'un soldat et d'un érudit qui sont vêtus d'habits marquant leur appartenance à différentes classes sociales. Loin d'être idéalisés, ces trois hommes replets font l'objet de l'observation brute du « Créateur » : à droite, l'érudit, reconnaissable au livre et au papier, repose sur le dos, les yeux ouverts en attendant les dernières gouttes d'une cruche de vin renversé ; à sa gauche, le paysan est allongé sur son fléau tournant le dos au spectateur ; quant au soldat, il est représenté en fort raccourci en culotte rouge rayée de noir.

Au même titre que l'orgueil de l'homme mythique de la *Chute d'Icare* [Fig. 155] qui « croyait sortir glorieusement de l'anonymat en échappant aux limites de la condition humaine¹²³³ », le peintre semble dévoiler ici, dérisoirement la témérité des hommes de toute condition au moyen de la surexposition de leurs corps dont les morphologies sont ridiculement arrondies. Sa « vision utopique et critique de l'oisiveté et de la prodigalité »¹²³⁴ se révèle donc par l'intermédiaire des personnages qui rêvent du pays de cocagne. Ceux-ci sont presque rivés à la terre dont la dimension spatiale, bien que réduite à l'échelle humaine, semble s'agrandir grâce un effet rotatoire qui résulte de leur disposition autour de la table

¹²³¹ M. Dvorak, *Pierre Bruegel l'Ancien, op. cit.*, p. 18.

¹²³² Notons que le modèle littéraire de ce tableau est *Le pays de cocagne*, ouvrage bouffon de Hans Sachs paru en 1530. En effet, le tableau fait partie de la série des allégories où Bruegel critique la folie et la démesure du monde.

¹²³³ B. Lamblin, *Peinture et temps, op. cit.*, p. 367.

¹²³⁴ C. Vöhringer, *Pieter Bruegel l'Ancien, op. cit.*, p. 127.

comme les rayons d'une roue. Les trois hommes s'éloignent, du même coup d'une manière illimitée du ciel. Si Bruegel adopte le point de vue situé très haut, presque « céleste » — de la même manière que celui de Dieu —, et s'il focalise son attention aussi bien sur les êtres humains qui s'adonnent uniquement aux plaisirs de la chair que sur la terre, à savoir le monde clos, c'est peut-être pour qu'il montre que l'espace utopique n'est ni objet d'habitation, ni celui de possession, mais celui de contemplation imaginaire. Or le lac à l'arrière-plan auquel mène la pente abrupte ne leur laisse-t-il pas tout de même l'espoir d'un ultime accès au monde idéal ?

2. L'« autogenèse » de l'infini spatial dans l'espace d'un tableau par une multitude de figures humaines

Puisque la notion d'infini est « de l'ordre de ce qui ne *peut pas*, par essence, être représenté¹²³⁵ », elle échappe à une telle concrétisation matérielle sur les tableaux. S'il est impossible aux peintres de figurer l'infini, ils en font le « simulacre ». En effet, le « non-fini », voire l'« infini »¹²³⁶ pouvaient être représentés d'abord par les Italiens au moyen du pavement perspectif qui conduit d'une façon illusoire le regard du spectateur vers un *supra* (plus exactement à nulle part). Cette impression était également inhérente dans les représentations de paysages des Flamands, car « le paysage est d'abord illimité en ce sens que tout paysage ne peut être qu'une vue prélevée sur un monde qui le déborde de tous côtés : vue toujours partielle dont l'incomplétude même fait allusion à l'infinité des autres. Le statut profondément phénoménal du paysage lui confère la nature d'un tout qui ne peut jamais réussir à posséder une véritable unité¹²³⁷. » Certes la peinture de paysage est un fragment de l'espace infini comme tous les genres picturaux bien que censée être illimitée. En effet, elle nous impressionne, paradoxalement, plus par sa finitude que son infinitude, dans la mesure

¹²³⁵ J.-L. Claret, « Les Miroirs et leurs jeux infinis » dans *L'infini*, *op. cit.*, p.110.

¹²³⁶ Le mot « infini » implique une certaine évolution du sens du mot « non fini », ainsi que le rappelle J. M. Maldamé dans sa contribution Science et Mystique : « L'infini fut à l'origine un qualificatif réservé aux objets ou actions imparfaits (non finis ou infinis). Il prend un tout autre sens plus tard dans l'histoire lors de l'émergence des religions monothéistes. L'infini représente alors la transcendance de Dieu, par opposition au caractère fini des objets du monde. » Cf. M. Bouazaoui, J.-P. Delahaye, G. Wlodarczak, *L'infini dans les sciences, l'art et la philosophie*, *op. cit.*, p. 20.

¹²³⁷ B. Lamblin, *Peinture et temps*, *op. cit.*, p. 351. A cet égard, on pourrait légitimement admettre le propos de Gombrich, selon lequel « en principe, comme l'avait compris Nietzsche, toute tentative de copier la nature doit conduire nécessairement à une représentation de l'infini. » E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion*, *op. cit.*, p. 182. Cité par J.-L. Claret, « Les Miroirs et leurs jeux infinis » dans *L'infini*, *op. cit.*, p.115.

où le ciel et la terre s'ajustent d'une manière complémentaire et parfaite dans le « paysage-monde » comme chez Patinir. S'il en est ainsi, c'est de façon plus indéniable que nous pourrions évoquer l'infini en particulier dans les tableaux de Bruegel — scènes de vie ou scènes bibliques — à multiples personnages, où l'espace apparemment non-préconçu, c'est-à-dire non-albertien, joint l'idée d'infini par le système de la fragmentation. A mesure que les êtres humains minuscules s'y multiplient interminablement, l'espace initialement vide semble se diviser à l'infini. Mais, une fois pris dans son ensemble, tous les protagonistes apparaissent subordonnés à une sorte de gigantesque réceptacle de réseaux sidéraux.

L'ancrage de l'infini dans le monde terrestre

Dans les deux *Tour de Babel* [Fig. 159, 160], conservées respectivement au Kunsthistorisches Museum de Vienne et au Musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam, Bruegel conçoit ses tableaux comme un symbole de l'orgueil humain et de l'échec de l'entreprise sacrilège, en cherchant à expliquer le sens profond de l'épisode biblique¹²³⁸. De ce point de vue, examinons d'abord *La Tour de Babel* [Fig. 159] (1563) de Vienne. Au premier plan, le roi Nemrod et ses maîtres d'ouvrage, qui transgressent la volonté de Dieu, participent au chantier de la construction de la tour de Babel. Les hommes du chantier sont, quant à eux, quasi effacés derrière celle-ci qui bien qu'inachevée, se dresse de façon imposante et brusque en remplissant l'espace du tableau. En dépit de l'absence de l'« Homme prométhéen »¹²³⁹ dans la composition, l'œuvre humaine se dresse, prométhéen, face à cette force divine. C'est ainsi qu'il ne s'agit nullement d'une attitude humiliée dans la dignité des hommes, bien au contraire, c'est une virtualité qui s'impose à ceux-ci, lorsqu'ils tentent de collaborer en solidarité en matière de différents métiers. C'est pourquoi il semble bien que « de la traditionnelle construction de l'orgueil puni, *La Tour de Babel* devient symbole de ce que l'homme peut faire de grand [...] La pyramide cesse de représenter une vision hiérarchisée de la société pour figurer un bien commun. Les anciens rapports féodaux représentés sur l'avant-scène semblent voués à disparaître. L'homme courbé aux pieds du roi Nemrod va bientôt se redresser pour s'accomplir et s'élever par l'œuvre¹²⁴⁰. »

¹²³⁸ Genèse 11, 6-8 : « Ils forment un seul peuple et ont tous une même langue. Descendons et confondons leur langage [...] Et l'Éternel les dispersa sur toute la surface de la Terre. »

¹²³⁹ F. Voldère, *La peinture flamande du XVI^e au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 287. Quant au mot « prométhéen », il s'agit de l'adjectif qui est « caractérisé par le goût de l'action, la foi en l'homme. » Cf. *Le petit Robert*.

¹²⁴⁰ *Ibid.*

Par ailleurs, tandis que la morphologie de la construction rappelle celle des arènes romaines comme le Colisée (bien connue de Bruegel), l'arrière-plan découvre un paysage bien actuel : il s'agirait de l'environnement anversois, que ce soit le port, symbole de la puissance économique, financière et technique d'Anvers, au pied de l'édifice, ou la ville qui s'étend jusqu'aux lointains¹²⁴¹. Malgré son état brut comme en témoigne la présence simultanée de roches et d'échafaudages, la tour d'une dimension colossale et disparate écrase non seulement le paysage, mais perturbe aussi la voûte du ciel. Les différentes étapes de l'élévation selon les sept étages cylindriques sont embrassées en un panorama unique, ce qui semble suggérer métaphoriquement une instantanéité de la Création du monde en sept cercles planétaires. Cependant, si l'observateur est impressionné à première vue par la solennité de la tour et son apparente robustesse, il remarque aussitôt l'absurdité de sa structure et l'impossibilité de son existence : des galeries voûtées en berceau sans correspondance logique avec l'extérieur conduisent au centre de l'édifice, où se dresse un bâtiment cylindrique qui touche déjà les nuages. Cela est d'autant plus bouleversant qu'aucun étage de la tour n'est mis à l'horizontale.

Par rapport à l'état de « piétinement » de cette édification dans la version de Vienne [Fig. 159], c'est dans *La Tour de Babel*, dite *La Petite Tour de Babel* [Fig. 160] (1563) de Rotterdam que la tour apparaît encore plus achevée. Ses dimensions ascendantes et dynamiques sont également accentuées par l'horizon abaissé et de sombres nuages s'amoncelant aux derniers étages. Cette fois, dépourvue d'avant-scène et de présence humaine, la tour, destinée à pénétrer le ciel et à accéder à une place réservée à Dieu, apporte, semble-t-il, le sens de l'infini et de l'acte de bâtir illimité. Si Bruegel donne moins à voir l'échec de l'entreprise — comme il n'y a aucune connotation biblique — que la fascination suscitée par un bâtiment si gigantesque et inhabituel¹²⁴², la tour — inscrite au sein du paysage « géographique » —, peut être de forme « archétypale ». Elle semble faire éclater la petite dimension du tableau par sa monumentalité en provoquant l'effet de rotation. Au sens plus large du terme, cette « mainmise » de la tour sur le monde terraque anticipe moins l'écroulement du monde fini et hiérarchique — induit par « la punition divine pour péché d'arrogance »¹²⁴³ — que l'avènement du « monde infini et homogène¹²⁴⁴ ». A juste titre, la substitution d'« un paysage sinistre sous un ciel sombre et menaçant » au « paysage serein sur lequel régnait un ciel bleu »¹²⁴⁵ renforce ce nouveau présage cosmologique. En considérant la

¹²⁴¹ J. P. Verdet, *Voir et Rêver le Monde*, op. cit., p. 132.

¹²⁴² C. Vöhringer, *Pieter Bruegel l'Ancien*, op. cit., p. 75.

¹²⁴³ J. P. Verdet, op. cit., p. 134.

¹²⁴⁴ Cf. A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, op. cit.

¹²⁴⁵ J. P. Verdet, op. cit., p. 134.

tour de Babel comme un reflet de l'ordre cosmique aménagé par l'homme, le peintre cherche-t-il l'ancrage de l'infini dans le monde terrestre ?

Les individus « disséminés » à l'infini sur le sol en tant qu'aire de déploiement du mouvement humain

Dans les *Jeux d'enfants* [Fig. 161] (1560), œuvre exposée au Kunsthistorisches Museum de Vienne, Bruegel montre les détails des activités traditionnelles de l'enfance. Or contrairement à ce qu'indique le titre, des adultes prennent aussi plaisir aux occupations des enfants et ces derniers ne pratiquent pas uniquement leurs propres jeux¹²⁴⁶. Dans une place de village vue du dessus, les figures isolées alternent avec des groupes. Si le rassemblement de ces figures innombrables en un espace réduit est comparable à celui du célèbre *Jardin des délices* (ou *Royaume millénaire*) [Fig. 162] (1503-1504) de Bosch¹²⁴⁷, la manière de traiter l'ensemble du tableau est bien divergente. Chez Bosch, on remarque que la surface de la terre est construite par étages superposés : la plaine alterne avec l'étang qui rejoint au fond au labyrinthe de la volupté. Au sein de cet amoncèlement organique des formes spatiales, de multiples nus des deux sexes réunis par couples ou par groupes entre de curieuses cloisons végétales ou minérales¹²⁴⁸ s'adonnent aux plaisirs de l'amour en ayant l'air comme enchaînés.

Quant à Bruegel, à première vue il éparpille ses personnages à l'intérieur de la place villageoise dont le sol sablonneux est assombri seulement par l'ombre portée de quelques bâtiments. La ligne d'horizon est placée si proche du bord supérieur du tableau que le ciel se réduit à une mince bande. Si cet apparent aspect statique de l'espace nous empêche dans une certaine mesure la réflexion sur l'infini, avec une observation plus attentive, on découvre en haut sur la droite le débouché de la large rue en diagonale qui s'ouvre vers le dehors, tandis qu'elle est vite fermée au loin par une tour de l'église. Le côté gauche de la composition est consacré à un paysage campagnard où on aperçoit au-delà de l'alignement des arbres celui des maisons. Selon J.-L. Claret, « la vision extatique » de ce paysage censé être « non-fini »

¹²⁴⁶ Sur les détails d'environ soixante-quinze jeux d'enfants, voir C. Vöhringer, *Pieter Bruegel l'Ancien, op. cit.*, p. 52.

¹²⁴⁷ Conservé au musée de Prado à Madrid, ce panneau central du Triptyque du *Jardin des délices* dépeint « La procession triomphale autour du Bassin de vie ». Cette image est censée montrer l'humanité se tournant complètement vers les plaisirs des sens. En ce qui concerne le décryptage de son contenu, voir notamment W. Fraenger, *Le royaume millénaire de Jérôme Bosch*, trad. fr et présenté par Roger Lewinter, Paris, IVREA, 1993.

¹²⁴⁸ *Tout l'œuvre peint de Jérôme Bosch, op. cit.*, p. 100.

s'oppose à l'échappée illusoire de la rue qui semble évoquer l'« infini »¹²⁴⁹. En ce qui nous concerne, peu importe de distinguer l'infini et le non-fini dans l'espace situé à l'arrière-plan qui semble s'ouvrir, de toute façon, presque à l'infini. Notre réflexion porte moins sur « la mise en perspective d'un décor monumental » que sur « l'exploitation d'une surface plastique »¹²⁵⁰ qui sert de support aux figures. Observons donc chez Bruegel comment se fait le morcellement de la surface terrestre et sa réunification dans l'espace à l'échelle humaine qui se caractérise quant à lui à partir des corps qui l'occupent.

Au premier abord, le peintre remplit le vide, c'est-à-dire l'espace pictural non narratif, par les personnages qui s'adonnent à des jeux divers. Or quand on regarde la scène de plus près, on remarque que ceux-ci s'y succèdent à intervalles quasi réguliers en laissant à ceux-là leur propre aire. Les parties a priori dissoutes sont en effet les éléments isolés et indépendants de la surface condensée. Nous pourrions, suivant P. Francastel, faire valoir que ces fragments non unifiables possèdent une échelle infiniment supérieure à celle qu'ils paraissent avoir dans l'ensemble¹²⁵¹ : « ils ont chacun une sorte de monumentalité. Ils ne sont pas issus de la partition de la surface ; ce sont des corps et leur situation dans l'ensemble. » En faisant entrer une foule d'enfants dans une sorte de tableau synoptique et vivant, autrement dit dans le vide nanti désormais d'une vie intrinsèque, Bruegel tisse une sorte de constellation en cherchant à exprimer l'accord du « microcosme » avec les lois du Macrocosme. En d'autres termes, dans cette imagination cosmologique qui est prise dans une pluralité de mondes, les hommes, disséminés comme des étoiles sur terre, sont mis en rapport avec l'Univers qui consiste en une réitération infinie d'un tel système local. Aussi semble-t-il que cet épisode anecdotique nous offre le reflet d'une dimension sidérante de l'Univers sans limites. S'il en est ainsi, loin d'être identifié avec le lieu, l'espace, pris par une multitude d'individus — dont aucun n'est privilégié —, est une condition naturelle de leur existence cosmique. Cette zone vide de l'espace pictural, remplie de ceux-là, rappelle de façon extrapolable l'univers infini de G. Bruno [Fig. 163], dont l'illustration est proposée par Kepler en 1618¹²⁵² : le Soleil n'est qu'une étoile M comme les autres, perdu au milieu des étoiles dispersées à l'infini.

¹²⁴⁹ J.-L. Claret, « Les Miroirs et leurs jeux infinis » dans *L'infini*, *op. cit.*, p.119 : « Un infini à construire, à inventer, est mis en parallèle avec un monde éthéré que la ligne des arbres rend inaccessible. »

¹²⁵⁰ P. Francastel, *Bruegel*, *op. cit.*, p. 125.

¹²⁵¹ *Ibid.*, p. 129.

¹²⁵² « Le cosmos de Giordano Bruno » Cf. Johannes Kepler, *Epitome astronomiae copernicanae usitata forma quaestionum et responsionum conscripta*, Linz, J. Planck, 1618. In-8°, Paris, bibliothèque de l'Observatoire, 20310 (2), p. 39. Cité dans *Figure du ciel*, *op. cit.*, p. 42.

Telle est la vision cosmique que Bruegel projette sans hiérarchie dans ses tableaux pour appréhender, de façon simultanée mais significative, les corps et l'espace qui tiennent ensemble. Effectivement, cela réapparaît d'une manière plus dynamique et plus dense dans *La danse de la mariée en pleine air* [Fig. 164] (1566) de Détroit. Si le groupe des personnages sont ici vus à la proximité du spectateur, le peintre ne figure aucune vue sur un ciel (autant réduit à une mince bande que découpé par une série des troncs d'arbre), mais se limite à la seule place du village, où il multiplie les attitudes des paysans dansant : « presque tout le monde agite les jambes, lance ses bras en l'air ou se déhanche¹²⁵³. » Toute l'attention se porte sur les mouvements des figures, lesquelles se remuent d'une façon fort cadencée, jusqu'à s'entremêler avec les plans¹²⁵⁴. Pendant que ces figures débridées, voire tourbillonnantes engendrent elles-mêmes une structure organique, cet espace de nature corporelle s'accroît, quant à lui, d'une manière « auto-génétique » non sans entrer en résonance avec l'Univers où règne le multiple mouvement sidéral. Il semble que celui-ci a été intelligible à l'homme de cette période qui pouvait y conformer donc sa conduite. Malgré son iconographie triviale, Bruegel, en adoptant mieux que ses contemporains flamands — ceux qui regardent les personnages comme des objets —, l'essence de l'art italien, crée « l'image entière du monde qui deviendrait, suivant Charles de Tolnay¹²⁵⁵, un organisme animé. » Mais au lieu d'être mise en œuvre dans l'espace préconçu, c'est dans les corps humains que se produit la troisième dimension.

La Terre dans la mouvance d'une puissance cosmique

En effet, d'innombrables figures humaines (profanes et sacrés) s'intègrent également dans les scènes bibliques de Bruegel. Mais tout en restant dans la façon de la passion pour la terre et d'un recentrage humaniste face à la folie meurtrière de son temps¹²⁵⁶, ce dernier rend

¹²⁵³ C. Vöhringer, *Pieter Bruegel l'Ancien, op. cit.*, p. 113.

¹²⁵⁴ De ce point de vue optique, cette scène n'a rien à voir avec la représentation du peintre italien, par exemple le *Virginie devant Appius Claudius* [Fig. 30] (v. 1520-1525) du Siennois Domenico Beccafumi, où les corps, évoluant dans l'espace architectonique, se disposent les uns derrière les autres dans une structure vide au même titre que les architectures dont la disposition est bien pondérée jusqu'à l'horizon.

¹²⁵⁵ C. Tolnay, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1935. Cité par P. Francastel dans *Bruegel, op. cit.*, p. 17.

¹²⁵⁶ Comme les peintres européens du XVI^e siècle ont réellement vécu les horreurs que provoquent la Guerre des Paysans et les Guerres de Religion, « ils savaient que l'esprit humain était tortueux, emporté et plein de ténèbres, et la nature qu'ils représentèrent exprimait ces noirs remplis de l'âme humaine, tout comme les paysages de Piero della Francesca exprimaient la clarté de l'intelligence. » A cet égard, voir K. Clark, *L'Art du paysage, op. cit.*, p. 43 sq.

un « cosmos », un tout ordonné, constamment présent dans la vision d'ensemble. A ce titre, examinons d'abord *Le Portement de Croix* [Fig. 165] (1564) de Vienne qui inclut plus de cinq cents figures dans une composition ample et spacieuse. Là où le monde entier est contenu, Bruegel accorde une attention particulière au groupe du tout premier plan formé par la Vierge, saint Jean et les saintes femmes, d'une expression poignante, placés sur la plateforme surélevée. Du même coup, le personnage principal, le Christ, succombant sous la croix recule au second plan, alors même qu'il est placé au centre de la composition. Il se mêle à la foule bigarrée — des cavaliers, des soldats, des bourgeois et des piétons — qui envahit peu à peu le champ destiné au supplice. Les deux thèmes, d'une part du portement de la croix et, de l'autre une anticipation de la déploration du crucifié, sont, en fait, noyés dans un vaste espace qui s'étend de la ville située à l'arrière-plan dans la partie gauche, en passant par un moulin (symbole de résistance et identité flamande¹²⁵⁷) perché sur un éperon rocheux, jusqu'au mont Golgotha dans la partie supérieure à droite pour se perdre ensuite dans le lointain.

Le parcours du cortège trouve ainsi son but à Golgotha dont la force centripète est visuellement soulignée par le cercle de la foule assemblée pour l'exécution¹²⁵⁸. En ce qui concerne le grouillement des personnages, ce qui apparaît d'abord comme un « chaos » est, en effet, une composition conçue en « ordre », ce qui semble évoque, étymologiquement et métaphoriquement parlant, le processus cosmologique du monde. Comme le note P. Francastel, tandis que la composition bloquée des *Jeux d'enfants* [Fig. 161] ne laisse « découvrir l'animation qu'à la réflexion », le mouvement fonctionne ici « comme moyen principal d'ordonnement »¹²⁵⁹, semblable à celui dans la scène de *La danse de la mariée en pleine air* [Fig. 164]. En ce sens, la dominante du *Portement de Croix* [Fig. 165] n'est ni l'événement religieux, ni la somme de plusieurs actions d'individus dans le monde dévasté. C'est bien au contraire le mouvement humain qui s'impose sur Terre. L'infirmité (ou la finitude) de chaque être dans le détail rejoint, pour ainsi dire, l'aboutissement (ou l'infinité) de l'Univers dans son ensemble.

A cet égard, la scène du *Suicide de Saül* [Fig. 166] (1562) de Vienne apparaît d'autant plus étonnante que Bruegel intègre des milliers de soldats dans le panorama tellurique. Ce qui apparaît d'abord comme un paysage autonome, marqué par les contours des

¹²⁵⁷ F. de Voldère, *La peinture flamande du XVI^e au XVIII^e siècle*, op. cit. « Les ailes du moulin parallèles à la Croix du Christ renvoient à l'idée de la Flandre crucifiée. »

¹²⁵⁸ Examinons de plus près, au premier plan en bordure de la composition, une potence couronnée d'une roue ainsi qu'un crâne de cheval. En effet, ils préfigurent d'autant plus la crucifixion que le cercle de la roue fait écho à celui de la foule assemblée. « Bruegel joue continuellement de telles correspondances entre forme et contenu. » Cf. C. Vöhringer, *Pieter Bruegel l'Ancien*, op. cit., p. 70.

¹²⁵⁹ P. Francastel, *Bruegel*, op. cit., p. 140.

reliefs escarpés, est, à y regarder de près, une représentation de la scène biblique¹²⁶⁰ qui relate, comme l'indique le titre, que Saül, roi d'Israël défait par les Philistins, décide de se donner la mort. Malgré son tout petit format (33,5 x 55 cm), le tableau nous impressionne autant par l'immensité du paysage en croissant que par la petitesse des êtres humains irréductibles, comme le protagoniste de la scène est quasiment inaperçu au milieu des cohortes de soldats. Par ailleurs, comme dans *Les Chasseurs dans la neige* [Fig. 154] ou dans la *Chute d'Icare* [Fig. 155], la composition s'ordonne en diagonale le long des reliefs. Cela témoigne de l'imbrication de deux univers¹²⁶¹, en offrant, soit une vue directe sur l'espace peuplé en contrebas, soit le paysage largement ouvert sur l'arrière-plan. Mais il semble bien que l'opposition de l'unité du panorama à la multiplicité de ses personnages s'efface à travers une perspective cosmique, c'est-à-dire une appréhension intégrale de la nature d'un angle très élevé. Plus remarquable encore est la multiplication des lances des guerriers qui renforce ici l'impression de mouvement éternel, loin de celle du mouvement temporel, tel que nous avons vu, par exemple, dans les trois panneaux d'Uccello illustrant la *Bataille de San Romano* [Fig. 89, 90, 91].

En effet, *Le Suicide de Saül* [Fig. 166] rappelle plutôt le combat peint par Albrecht Altdorfer¹²⁶², dont la cruauté rejoint de façon incomparable le souvenir visuel farouche des Alpes¹²⁶³. Le peintre de ce que l'on appelle « l'École du Danube » — envers lequel Bruegel a certaines dettes — nous a déjà fait ressentir le « tumulte » du cosmos par rapport à celui des êtres minuscules et éphémères avec sa vision fort démesurée. C'est dans *La Bataille d'Alexandre*¹²⁶⁴ [Fig. 167] (1529) de l'Alte Pinakothek de Munich que le peintre allemand

¹²⁶⁰ Cf. Samuel, 31, 1-6.

¹²⁶¹ P. Francastel, *Bruegel, op. cit.*, p. 118.

¹²⁶² ALTDORFER (ALBRECHT (? v. 1480 – Ratisbonne 1538) est peintre, graveur et architecte allemand. « Fils de l'enlumineur Ulrich, A., il obtient en 1505 la qualité de citoyen de Ratisbonne, où il vit dans l'aisance, appelé à plusieurs reprises à remplir des fonctions publiques importantes. Ses premières œuvres présentent déjà des liens avec la culture figurative de la région alpine et du Danube, et des dessins de paysage nous renseignent sur un de ses voyages le long du Danube, en 1511. Le paysage pur, conçu comme représentation d'une nature sauvage et mystérieuse, devient le protagoniste absolu des peintures de petites dimensions comme le *Saint Georges* et la *Vue du Danube près de Ratisbonne* de l'Alte Pinakothek de Munich ou le *Paysage avec pont* de la National Gallery de Londres. » Cf. *Encyclopédie de l'art, op. cit.*

¹²⁶³ Paul Warzée, *La grande histoire de la peinture. L'humanisme en Flandre et en Allemagne*, Paris, Skira, 1976, p. 74.

¹²⁶⁴ Si Altdorfer refuse la fonction de bourgmestre de Ratisbonne, proposée par ses concitoyens en 1528, c'est en raison de la représentation de *La Bataille d'Alexandre*, monogrammée et datée en 1529 qui est la commande du duc de Bavière Guillaume IV, « celui qui avait rétabli le catholicisme dans ses états, et qui pourtant protégeait les peintres, notamment Barthold Beham, connu comme protestant protestataire [...] Hostile à la Réforme, il voulait réintroduire les jésuites en Bavière, mais n'y parvenait pas. C'est alors qu'il demande à une dizaine de peintres, dans les jardins de sa résidence à Munich, de réaliser un cycle de tableaux, de peintures des scènes de courage, de combats héroïques et de batailles historiques. Pour sa propre bataille, Altdorfer avait choisi Alexandre de Macédoine. » A ce propos, voir Rossi, Paul Louis, *Vies d'Albrecht Altdorfer. Peintre mystérieux du Danube*, Montrouge, Bayard, 2009, p. 161-168.

invente un espace dans lequel tous les aspects divers de la nature et de l'humain — des chaînes de montagnes, des lacs, des fleuves, des mers, des îles, des villages, des châteaux — sont ramenés et constitués comme un résumé de l'univers créé¹²⁶⁵. Il semble qu'Altdorfer construit la terre (la moitié inférieure du tableau, dans les tons bruns-rouge) à l'égal du ciel (la moitié supérieure du tableau, dans les tons bleus), en voyant d'innombrables petites silhouettes de combattants en relation directe avec ce dernier qui est immense et livide. Autrement dit, le peintre cherche à communiquer le caractère mouvant de la terre par l'intermédiaire de l'atmosphère tempétueuse du ciel, parcouru de nuages, qui semblent « transformer l'événement historique en un conflit entre les forces de la nature¹²⁶⁶. » La liaison entre ces deux mondes est d'autant plus rehaussée par la modulation chromatique comme on remarque « les reflets bleus sur les armures des soldats dans la zone terrestre, les teintes brunes et rouges du soleil et de l'immense pancarte ornée de rubans dans la région céleste¹²⁶⁷. »

Par ailleurs, « le rythme éternel du temps cosmique¹²⁶⁸ » se révèle par la présence simultanée d'un croissant de lune bleuté monté en haut à gauche et d'un soleil jaune-orangé couchant derrière les pics glacés à droite. Dans cette optique, il semble légitime que le combat historique qui a lieu sur Terre apparaît dans la mouvance des forces astrales¹²⁶⁹. Si la « peinture d'histoire » d'Altdorfer, si proche pourtant du « paysage-monde » ou du panorama fantastique¹²⁷⁰, reflète l'état intrinsèque de son esprit actuel¹²⁷¹, s'agit-il d'annoncer le changement du centre de l'Univers au moment de son expansion ?

¹²⁶⁵ Selon Otto Benesch, « son imagination visualisait dans ses œuvres les forces créatrices de la nature qui travaillent sur la surface. Ses paysages ne donnent pas qu'un simple exposé des faits visuels ; ils *expriment* quelque chose. » Cf. Otto Benesch, *The Art of the Renaissance in Northern Europe*, édition révisée, Londres, 1965, p. 54. Cité par B. Lamblin, *Peinture et temps*, *op. cit.*, p. 360.

¹²⁶⁶ *Encyclopédie de l'art*, *op. cit.*

¹²⁶⁷ N. Laneyrie-Dagen, *Lire la peinture*, *op. cit.*, p. 196.

¹²⁶⁸ B. Lamblin, *Peinture et temps*, *op. cit.*, p. 363.

¹²⁶⁹ *Ibid.* Comme le relève B. Lamblin chez O. Benesch (*The Art of the Renaissance in Northern Europe*, *op. cit.*) la vision cosmique de la peinture d'Altdorfer renvoie dans une certaine mesure aux idées de Paracelse.

¹²⁷⁰ K. Clark, *L'Art du paysage*, *op. cit.*, p. 48 : « Cette lumière qui crépite, brouillonne et se convulse est un élément caractéristique du paysage fantastique, surtout là où elle donne au ciel un éclat surnaturel. »

¹²⁷¹ Selon O. Benesch, l'héliocentrisme de Copernic était sensible à Altdorfer qui a représenté dans ses peintures datant de cette période un monde convexe où le centre de l'Univers n'est plus la Terre, mais le Soleil. Cf. O. Benesch (*The Art of the Renaissance in Northern Europe*), *op. cit.*

Dans une œuvre tardive, *La Conversion de saint Paul* [Fig. 168] (1567) de Vienne, Bruegel choisit le contact immédiat avec des à-pics rocheux, plutôt qu'un point de vue surélevé. C'est à proximité du spectateur que sont ramenées et présentée les voies pour le parcours de la masse de soldats. Les actes tourbillonnants de ceux-ci tels que nous avons vus dans le champ de bataille du *Suicide de Saül* [Fig. 166] sont aussi disparus. Bruegel utilise le motif de rocher — qui ne pouvait être contemplé que de loin dans la peinture du paysage en général — comme le support d'un déplacement des personnages. Partant du bas du paysage, l'escorte de saint Paul gravit, d'une manière cadencée, la montagne de la gauche vers la droite. Dans ce décor à la fois restreint et grandiose, on remarque à peine que Paul vient de tomber de cheval et gît à terre entouré de membres de sa suite. Une fois éloignés de la terre, les protagonistes, s'accrochant d'un flanc de rocher, commencent à se rapprocher du ciel qui est abaissé jusqu'eux. Ils continuent d'évoluer donc vers les lointains dont l'espace ne cesse d'être vécu *in situ*.

En revanche, certaines figures, devenues « microscopiques » le long du chemin descendant, se mesurent presque à l'infini. Cela indique non seulement la profondeur abyssale des reliefs, mais aussi le point de vue extrêmement lointain vis-à-vis de la terre qui s'enfonce, semble-t-il, dans le flou de l'environnement naturel, au même titre que le ciel mystérieux où s'amoncellent de ténébreux nuages d'orage. Aussi pourrait-on admettre que le paysage sobre avec des rochers est le lieu de la coïncidence entre la terre et le ciel, où toutes les distinctions s'abolissent dans l'imagination d'un monde infini : si le ciel et la terre demeurent des champs pénétrables, le premier n'est pas « derrière » comme la seconde n'est pas « devant ». En fin de compte, l'infini ne sera indiqué que dans la mesure où il est actualisé aussi bien par l'œil spéculatif de l'homme qui entre dans l'espace tangible que par l'œil du peintre qui domine l'espace d'un tableau.

Conclusion

Nul n'ignore aujourd'hui que le paysage « géologique » de Léonard et l'héliocentrisme de Copernic allaient changer le monde. Compatibles avec la foi chrétienne en l'Être suprême, leurs conceptions physiques suggèrent le surgissement irréprouvable du nouveau monde. Comme ce début du XVI^e siècle est marqué par un épanouissement intellectuel, riche en découvertes sur l'homme et les phénomènes naturels, la curiosité moderne, ayant ses racines dans le milieu concret, s'achève dans l'« abysse » abstrait. A cet égard, il en va de même pour la représentation picturale dans la mesure où l'espace d'un tableau, devenu son leitmotiv¹²⁷², survit l'évolution appropriée à l'esprit humain (*cosa mentale*), telle que nous avons examinée depuis l'éclosion de l'humanisme jusqu'à la Réforme. Bien que l'espace soit toujours présent dans la réalité, l'esprit humain ne peut ni l'observer lui-même, ni le représenter littéralement, mais seulement il voit des corps dans l'espace, immobiles ou en mouvement. Alors même que l'espace lui-même demeure vierge, voire « table rase », il a son ancrage dans l'entité corporelle. Aussi revient-il à l'homme comme un cadre (profane ou sacré) animé d'un dynamisme pour l'action humaine.

La notion d'espace est exploitée dans de nombreux contextes historiques, bien que la question reste posée jusqu'à nos jours. En effet, les idées de la philosophie, de la théologie et de la science de l'époque sont susceptibles d'être tangibles dans la conception de l'espace pictural. C'est pourquoi nous nous sommes efforcés d'observer l'évolution de l'espace pictural à partir de la pensée de la spatialisation, non sans discerner les propriétés spatiales également par les moyens qui sont ceux de l'art figuratif. Quoi que la confrontation du peintre avec l'espace prenne l'immédiateté sensible, il doit passer par une sorte d'« intériorisation¹²⁷³ » pour transcrire cette perception spatiale non seulement par sa connaissance acquise, mais aussi par son imagination artistique dans les tableaux. Conformément à ce raisonnement hégélien, les images ne sont nullement dans le

¹²⁷² « L'art, qu'il soit peinture, architecture ou sculpture, ou même poésie et musique, installe un espace, une scène [...] Tout art est art de l'espace, tout art est espacement : *Geraumigkeit*. » E. Escoubas, *Imago Mundi. Topologie de l'art*, op. cit., p. 91.

¹²⁷³ G. W. F. Hegel énonce dans les *Leçons sur l'Esthétique* que le tableau est, aux yeux du spectateur, « le résultat d'une intériorisation au terme de laquelle l'esprit du peintre s'est mis d'accord avec lui-même » et non « un spectacle qui nous serait totalement extérieur. » Citation de G. Bras dans *Hegel et l'art*, op. cit., p. 30.

prolongement physique du monde extérieur, mais ils s'intègrent dans l'esprit spéculatif du peintre.

De Giotto à Bruegel — depuis une tranche minimale d'espace jusqu'à son étendue maximale en passant par une section géométrique chez Piero —, les peintres de la Renaissance ont compris que toutes les formes spatiales, inscrites sur le monde représenté, font l'objet de l'« essartage¹²⁷⁴ ». D'après J. White, les artistes de la Renaissance, ayant le désir de représenter l'espace dans lequel ils vivent, ont toujours le sentiment de travailler sur une surface essentiellement plane en vue de la détruire aussitôt¹²⁷⁵. S'il en est ainsi, la représentation de l'architecture ou celle du paysage leur conduisent essentiellement à définir l'espace d'un tableau, et plus exactement le décor. Les avoir pour toile de fond pourrait cependant contredire l'ordre logique de la réalité, car ils ne demeurent en réalité qu'en vertu de l'interaction avec les corps humains. L'idéal qu'auraient proposé au fur et à mesure les peintres dans le monde « bâti » n'est pas de réduire l'architecture ou le paysage à un simple support de l'*historia*, mais d'en déployer toute la cohérence en fonction de ceux-ci qui quant à eux, donnent l'impression d'y évoluer aisément. En ce sens propre, l'espace « parcouru » n'est pas donné comme objet mais constitué selon une combinaison d'éléments formels.

Si le creusement de la surface durant la période de l'invention de la perspective correspond à la désacralisation de l'espace, c'est parce que ce procédé rationnel recourt à l'attention de la réalité dont la dimension a rapetissé au Moyen Âge, au bénéfice de son implication symbolique. Or, bien plus caractéristique que la perspective, sur laquelle insistent tant de manuels d'histoire de l'art, l'élargissement du champ visuel produit la nature de l'espace extrêmement riche présente dans toutes les idées cosmologiques. En effet, l'histoire de celles-ci fait apparaître depuis la dignité de l'homme comme perfection universelle jusqu'à la conscience de sa petitesse au regard de l'immensité cosmique¹²⁷⁶. Assurément, ce cheminement cognitif a laissé quelque trace sur le traitement de l'espace dans la peinture de cette période humaniste. Dès lors que l'imagination du peintre se délivre de ses illusions anthropomorphiques et anthropocentriques, sa vision¹²⁷⁷, rapportée au monde extérieur,

¹²⁷⁴ La notion d'espace est prise chez Heidegger (1889-1976) en un sens concessif, en donnant lieu d'« *essarter, dégager*, donner du champ-libre, de l'ouverture. Etant donné que l'espace espace, il libère le champ-libre et avec celui-ci offre la possibilité des alentours, du proche et du lointain, des directions et des frontières, la possibilité des distances et des grands. » Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace*, trad. fr. Didier Franck, Paris, Payot & Rivages, 2009, p. 24.

¹²⁷⁵ J. White, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, op. cit., p. 233.

¹²⁷⁶ *Cosmos. Du Romantisme à l'Avant-garde*, op. cit., p. 44.

¹²⁷⁷ Quant au spectateur, il lui est impossible d'estimer pour soi la vision du peintre. Selon la formule d'Helmholtz (1821-1894), le grand physicien allemand, la vision n'est pas assimilable à la sensation visuelle. Au contraire, il y a une certaine différence entre le « simple enregistrement des stimuli » — ce que l'on nommait la « sensation » — et l'acte mental de la perception qui s'appuie, sur une « déduction inconsciente ». Cf. Helmholtz, Hermann Ludwig von, *L'optique et la peinture*, trad. fr., Roberto Casati, Paris, Ecole Nationale

dévoile un espace éphémère et limité. En d'autres termes, c'est par delà l'espace environnant que le peintre « individuel » cherche le bon point de vue et la bonne distance pour faire pénétrer son aspiration à l'« englobant total »¹²⁷⁸ dans son œuvre. Une fois constitué par la perception oculaire du peintre — avec son imagination « métaphysique¹²⁷⁹ » de la grandeur du monde —, l'espace universel de l'œuvre, qui se déploie selon l'illusion du relief et de la profondeur, donne lieu de sentir ce qui ne peut pas être articulé par le discours. A la lumière de ces étapes expérimentales du peintre — dont l'esprit est rationnel et perçant —, l'aboutissement de la construction spatiale dans la peinture « plate » se révèle, semble-t-il, comme l'éveil du fond incommensurable sur la scène représentée.

L'esprit humaniste, qui a commencé à s'interroger sur l'au-delà (rappelons que l'humanisme ne rompt pas avec le transcendant), traduit décidément la vie terrestre comme l'espace de possibilités internes, non sans retenir que la terre va avec le ciel et avec les divins. Il s'agit d'un champ ouvert dans lequel le peintre décrit un lieu de « théâtre » pour y positionne des objets même au-delà de l'horizon. Ensuite, il y met en ordre un processus créatif et des vitalités entre ceux-ci. Nous en revenons progressivement à la nécessité de l'espace libre, désarticulé et expansif, puisque celui-ci constitue l'essentiel de l'organisme qui dépasse le champ de l'ordre naturel et de notre observation. C'est en liaison avec cette constellation invisible que l'espace de la Renaissance évoque, nous semble-t-il, la vision du monde qui n'est point étrangère à l'esprit de l'époque. En bref, ayant vécu de spéculation perceptive et métaphysique, l'espace lui-même comprend tout ce qui a existé sur le passé et tout ce qui aura lieu sur l'avenir. Là où continue de se conforter la « subjectivité » combinant le regard et la vision.

Supérieure des Beaux-Arts, 1994.

¹²⁷⁸ *Cosmos. Du Romantisme à l'Avant-garde, op. cit.*, p. 44 : « L'Univers, objet de la cosmologie, est donc l'un des objets les plus surprenants qu'une discipline puisse se proposer. C'est l'Unique, puisqu'il est l'*englobant total*, le contenant suprême, celui qui détermine la totalité de l'espace et du temps, l'ensemble de l'espace-temps. » (Nous soulignons.)

¹²⁷⁹ Nous utilisons le mot « métaphysique » — *meta physis*, c'est-à-dire au-delà de la *physis* (la Nature), au-delà des phénomènes — dans la mesure où il comprend un sens qui transcende notre existence de fait.

Glossaire

Lors de notre recherche, il est apparu que l'analyse descriptive des compositions picturales en fonction de la forme spatiale requiert particulièrement la connaissance des langages géométriques, philosophiques et plastiques. L'espace pictural ne peut se manifester que par l'activité d'une configuration des « instruments » de sa construction. C'est pourquoi nous avons constitué ci-dessous le petit glossaire qui permet de mieux comprendre l'organisation spatiale des milieux naturels et imaginaires dans certaines représentations figuratives de la Renaissance.

Vocabulaire

Centre

La notion de centre est essentielle pour comprendre la centralité de la Renaissance et son anthropocentrisme. Si le centre du monde correspond à l'Homme, le centre des centres ne peut être que Dieu. Selon Nicolas de Cues, le centre auquel rejoignent les opposés, est considéré comme le lieu de l'énergie la plus concentrée. C'est ainsi que le centre demeure dynamique, et non statique. Sans centre, ni circonférence ni cercle ne sont concevables : « Il est le lieu de condensation et de coexistence des forces opposées, le lieu de l'énergie la plus concentrée¹²⁸⁰ » A prendre le terme au sens plastique, le centre comme « moyeu » engendre le pouvoir de l'image. En effet, dans son livre *The Power of the Center*, Rudolf Arnheim¹²⁸¹ étudie le rapport entre l'image plastique et la perception visuelle à l'intérieur du tableau. Selon lui, le centre constitue le véhicule de l'intelligibilité de la structure équilibrée. Tous les éléments figuratifs s'organisent autour du « centre de gravité », lequel est censé irradier

¹²⁸⁰ Nicolas de Cues, *La docte ignorance*, op. cit.

¹²⁸¹ R. Arnheim, *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*, London, University of California Press, 2009 (1988).

l'énergie dynamique vers le champ circonférentiel — qui se porte par un système de forces — ou la concentrer sur lui-même. A l'évidence, il y a dans le tableau plusieurs centres de diverses natures, c'est-à-dire plusieurs unités qui se rassemblent perceptivement par l'observateur. La tension dynamique de la composition provient de la position excentrique des objets qui constituent tous le centre dynamique. Le pouvoir du centre, au sein de l'espace réellement anisotrope, correspond au sens de l'ordre et de l'équilibre, même s'il dévie pleinement du sens géométrique.

Cercle

Géométriquement, le cercle est une courbe plane fermée dont tous les points sont situés à l'égale distance d'un point nommé centre. Depuis l'Antiquité, le cercle est le symbole géométrique le plus important et le plus répandu, dont la forme parfaite rappelle celle du Soleil et de la Lune. D'après les philosophes platoniciens et néo-platoniciens, la perfection du cercle explique la correspondance entre l'homme et le monde, le microcosme et le macrocosme et la perfection de l'homme et le principe de la Création. Cette conception de l'homme comme abrégé de l'univers s'explique particulièrement par Proclus dans son commentaire du *Timée* de Platon : « L'homme est un microcosme et tout ce qui est dans le cosmos, sous forme divine et totale, se trouve partiellement dans l'homme. »¹²⁸² Une fois transmise par le Moyen Age à la Renaissance, l'iconographie chrétienne représente le plus souvent le ciel cosmique sous la forme d'un cercle. En témoigne notamment *La Divine Comédie* de Dante où le monde supérieur est figuré en diagramme, à savoir en cercles concentriques qui déterminent le « centre de gravité » du tableau. En utilisant le motif du cercle et ses dérivés comme l'ovale, les artistes de la Renaissance veulent transformer probablement une série de cercles concentriques, géométriquement assemblés, en mouvement circulaire, infini et parfait du Cosmos pour donner le sentiment de celui-ci dans la surface plane, où l'homme occupe désormais la place centrale.

¹²⁸² Proclus, *Commentaire du Timée*, prologue, Paris, Vrin, 1966, p. 28-29. Cité par J. Delumeau, *Que reste-t-il du paradis ?*, op. cit., p. 260.

Diaphane

Aristote prononce dans *De l'âme (Peri psychês)* que le « diaphane » est inapparaissant et invisible [*Peri psychês* – 418 ab] : « Par diaphane, j'entends ce qui est visible sans être visible par soi absolument, mais grâce à une couleur d'emprunt (*alla di'allotrion chrôma*). Tels sont l'air, l'eau et un grand nombre de corps solides... La lumière en est l'acte, je veux dire du diaphane en tant que diaphane (*phôs de estin ê toutou energeia, toû diaphanoûs*)... L'incolore c'est le diaphane (*achroun d'esti to diaphanes*), l'invisible (*kai to aboraton*) ou ce qu'on voit à peine (*ê to molis orômenon*), comme paraît l'être obscur (*to skoteinon*). Ce dernier caractère appartient au diaphane, non pas lorsqu'il est diaphane en entéléchie, mais quand il l'est en puissance : c'est en effet la même nature qui est tantôt obscurité, tantôt lumière (*ote men skotos ote de phôs*). »¹²⁸³ Comme la lumière et l'ombre, le diaphane est aussi ce qui est donné à voir et à imaginer. A ce titre, il semble bien que le diaphane renvoie à l'espace lui-même qui est également quelque chose d'insaisissable et d'invisible. A l'égal du diaphane, l'espace, laissant passer (ou demeurer) les objets à travers soi, prend figure dans le tableau, à condition de ne pas perdre tant la réceptivité que la neutralité.

Étendue

Selon le sens courant du terme, l'étendue est la dimension en superficie et une portion d'espace occupé par un corps. De même, la façon, dont les peintres de la Renaissance conçoivent l'étendue, sert à représenter l'espace comme réceptacle de corps. Toutes les étendues finies — pénétrables, divisibles et figurées — renvoient à l'espace à l'état dépouillé des corps de toutes leurs propriétés sensibles. Autrement dit, l'étendue est la condition de toute perception des corps. Cependant, Descartes (1596-1650), faisant de l'étendue l'essence de la substance matérielle, ne différencie pas l'espace de l'étendue en longueur, largeur et profondeur. Le philosophe de l'âge moderne renonce ainsi à la distinction scolastique entre le *locus internus* (« lieu ou espace occupé par un corps ») et le *locus externus* (« surface externe contenant le corps »)¹²⁸⁴. Le corps (la matière) est donc la même extension que l'espace ou le

¹²⁸³ Voir Aristote, *De l'âme (Peri psychês)*, texte établi par A. Jannone ; trad. et notes de E. Barbotin, Paris, Les Belles Lettres, 1989. Cité par Escoubas, Eliane, *Imago Mundi. Topologie de l'art*, Paris, Galilée, 1986, p. 167-168.

¹²⁸⁴ R. Descartes, *Principes de la philosophie* (II, 4, 10), in *Œuvres* (t. IX) publiées par Adam et Tanney en 11 tomes, Paris, 1897-1909, rééd. en 11 tomes par Vrin – CNR, Paris, 1964-1974, 1996. Cité dans *Grand dictionnaire de la philosophie*, sous la dir. Michel Blay, Paris, Larousse, 2003.

lieu intérieur. Si bien que, pour Descartes, l'unité spatiale dépend de l'extension et de la continuité des parties corporelles et non pas de l'englobement de celles-ci. Bien que contredite à la notion d'étendue de la Renaissance, cette identification du corps et de l'étendue semble justifier progressivement l'infinité de l'espace pictural dans son ensemble, dans la mesure où Descartes suggère non seulement l'espace d'une réalité substantielle et autonome, mais aussi par la pensée imaginaire, l'espace au-delà de ce que nous savons et que nous percevons¹²⁸⁵.

Géométrie

Depuis la Renaissance italienne, la géométrie (*ars geometrica*) en peinture domine avec la perspective le mode de représentation de l'espace purement quantitatif. La géométrie des Grecs a visé aux figures et au corps, tandis que chez Alberti (1404-1472), l'espace devient objet de la géométrie¹²⁸⁶. Si celle-ci est l'humanisme en peinture, c'est parce que la connaissance de la géométrie et sa maîtrise habile supposent l'emplacement de l'homme rationnel dans l'espace centré. C'est ainsi qu'Alberti dans le *De pictura*, écrit en 1435, recommande vivement l'instruction de la géométrie aux artistes : « Je souhaiterais qu'un peintre soit instruit, autant que possible, dans les arts libéraux, même je désire surtout qu'il possède bien la géométrie. Je suis même de l'avis du très ancien et très fameux peintre Pamphile qui enseignait les premiers éléments de peinture aux jeunes gens nobles. Selon sa formule, nul ne pourrait devenir un bon peintre s'il ignore la géométrie¹²⁸⁷ » Certes, la peinture de la Renaissance est liée aux conditions de la géométrie. En réalité, les historiens de l'art font naître la perspective géométrique avec le *De pictura* d'Alberti, inspiré par son maître Filippo Brunelleschi. Le *Trattato della pittura*, traduit par Alberti en langue vulgaire (en italien) en 1436, exprime la volonté de vulgariser les pratiques géométriques jusqu'alors souvent trop abstraites et secrètes¹²⁸⁸. Celles-ci d'une dimension intellectuelle, désormais théorisées et simplifiées, expriment toute la puissance de la mathématique en liaison avec la perspective.

¹²⁸⁵ H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, op. cit., p. 12 : « C'est ainsi qu'on veut qu'une notion nouvelle de l'espace se soit imposée avec Alberti, — celle-là même, toute mathématique et idéale, dont Descartes devait produire le concept, deux siècles plus tard, sous le titre de l'*étendue*, conçue comme homogène, continue et infinie. »

¹²⁸⁶ *Ibid.*

¹²⁸⁷ L. B. Alberti, *De la peinture, De pictura*, op. cit., p. 211.

¹²⁸⁸ Roger Laurent, « Espace, espace pictural, perspective » in M. Blay, R. Halleux, *La science classique XVI^e-XVIII^e siècle. Dictionnaire critique*, Paris, Flammarion, 1998, p. 483-501.

Au terme de l'opération, la géométrie repose sur l'essentiel de la règle, de l'ordre, de l'équilibre et de la mesure, abandonnant quelque chose de complexe et de confuse. En ce sens, il semble que la base théorique de l'espace géométrique euclidien trouve son parallèle dans le système de l'espace du Quattrocento — homogène, isotrope, continu, illimité — qui vise, en général, aux mêmes principes rigoureux. La mise en ordre géométrique est, en substance, la « rationalisation » de l'espace réel et perceptif. C'est dire que l'immensité (ou l'infinité) de l'espace au sens strict du terme, n'appartient pas à l'espace mesurable.

Horizon

Le mot d'horizon vient du grec de *horizein*, et signifie limite, borne ou point d'évanouissant. Au sens courant, l'horizon désigne la ligne entre ciel et terre ou ciel et mer. Or dans le domaine de l'art de la Renaissance, la perspective faire valoir l'horizon en tant que plan géométrique : Alberti situe dans son *De pictura* (1435) un point de fuite sur le plan horizontal plus ou moins haut, en assurant la concordance de plusieurs points de vue. Au sens métaphorique, la ligne d'horizon évoque la mise à distance du céleste et du terrestre. C'est l'aspect d'un tracé qui sépare deux espaces de même nature ou de nature différente. Entre ce double registre, elle sert donc non seulement à distinguer l'espace terrestre d'avec l'espace céleste, mais aussi à lier les deux comme un *continuum* spatial. L'horizon, que les peintres flamands et hollandais portent le plus souvent à l'éloignement extrême dans la peinture de paysage des XVI^e et XVII^e siècles, traduit la dilatation maximale de l'espace au-delà des limites visibles et tangibles.

Lieu

Platon, dans son *Timée*, fait la distinction entre le *chôra* et le *topos*. Le premier, traduit par « contrée », « aire » ou espace, est considéré comme le lieu vide et préalable, et le second désigne un espace qui trouve son origine dans la chose même. Aristote abandonne cette distinction lorsqu'il commente Platon au livre IV de sa *Physique*. Pour Aristote, *topos* (lieu et *chôra* (espace) sont identiques. En effet, ce lieu absolu, ultime dans lequel toute chose se place, et dans lequel tout mouvement s'exécute, préfigure ce qui deviendra notre espace

géométrique¹²⁸⁹. Alors qu'Aristote cherche à réduire l'espace au lieu, les Modernes veulent dissoudre le lieu dans l'espace. C'est un rapport analogue à celui qui sépare les peintres du Trecento (Giotto, Duccio) de ceux du Quattrocento (Piero, Léonard). Il va de soi que le lieu est progressivement réduit à partir de la Renaissance. Voici le passage du lieu à l'espace en histoire de l'art : le lieu fait partie de l'espace qui est considéré comme la somme totale des lieux occupés par des corps, voire comme extension infini. Bien que les Trecentistes italiens comme Duccio et Giotto « conquièrent » la troisième dimension, ils n'arrivent pas à unifier systématiquement les lieux : chez eux, les figures — qui se succèdent plutôt que se complètent — ne semblent pas trouver leur place à l'intérieur du lieu, mais à son extérieur¹²⁹⁰). Le véritable espace d'un tableau naît avec les Quattrocentistes italiens (Masaccio et Piero della Francesca) qui commencent à s'interroger sur l'espace monumental et « humainement » et géométriquement mesurable : dans la composition picturale, la description d'un lieu coïncide désormais avec celle d'un espace.

Ligne

Entendue comme un trait continu allongé, sans épaisseur (*Le Robert*), la ligne a plusieurs dérivés, soit selon son inclinaison comme droite, courbe, cintré et cercle, soit selon ses directions comme horizontal, vertical, diagonale. La ligne permet au peintre de limiter la forme et de diviser la composition en deux (la partie supérieure et inférieure, le côté gauche et droit). La ligne qui sous-tend le dessin est la façon de tenir les objets et de poser une scène. Dans le cadre pictural qui est en général rectangulaire, le chemin visuel qui traverse les objets en diagonale augmente perceptiblement la tension de la scène, tandis que celui en horizontal ou vertical rend stable celle-ci¹²⁹¹. Un faisceau de lignes droites constitue « les coordonnées » de la mise en image du dallage et du plafond dans la représentation perspective. Il s'agit du fondement de la construction géométrique qui entraîne l'espace préconçu : la ligne d'horizon et les lignes de fuite structurent intégralement l'espace d'un tableau. Néanmoins, le champ visuel embrassé par l'œil du spectateur affecte une forme *sphéroïde*. C'est un espace engendré par la courbe, et non par la droite comme l'ont cru les théoriciens de la Renaissance

¹²⁸⁹ F. Makowski, « Négligence du lieu, émergence de l'espace dans la Physique d'Aristote », dans *L'espace lui-même*, Numéro coordonné par Renaud Barbaras, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1994, p. 80.

¹²⁹⁰ Par là, les peintres du Trecento semblent suivre encore la définition aristotélicienne du lieu : « le lieu » ne peut être « ni la forme, ni la matière, ni un certain intervalle toujours présent à part de celui de la chose qui change de lieu », mais il est « limite immobile immédiate de l'enveloppe », Aristote, *Physique*, IV, 4, 212 a 20.

¹²⁹¹ Cf. R. Arnheim, *The Power of the Center*, *op. cit.*

tels Piero della Francesca, Filarete et Bramantino¹²⁹². En effet, Léonard de Vinci contredit la conviction de ceux-ci en insistant sur « l'interactivité de l'œil convexe » qui a pour tâche tant de distribuer que de recevoir¹²⁹³.

Lumière

La lumière, par laquelle tout l'univers est éclairé, est essentiellement invisible et immatérielle. Or la substantialité du support pictural permet au peintre de fixer la lumière, non sans la laisser transparente. En effet, c'est à travers la maîtrise de la lumière que les peintres renaissants sont en mesure de créer l'espace dit tridimensionnel avec plusieurs paramètres picturaux tels que le relief, les volumes, la profondeur, les nuances et même d'estomper les couleurs. Les effets de lumières et d'ombres (clair-obscur et grisaille) entraînent de divers niveaux de profondeur qui s'articulent et s'éloignent par la subtile dégradation des tons et des couleurs. En témoigne notamment Léonard qui porte une attention à l'atmosphère au moyen de la technique du sfumato et celle de la perspective atmosphérique. Dans la plupart de ses œuvres, la lumière remplace la ligne avec laquelle ses prédécesseurs comme Uccello et Piero ont donné principalement l'illusion de la distance avec la rigueur constructive. C'est la raison pour laquelle ces derniers sont d'ailleurs prisés par A. Lhote (1885-1962), peintre français, dans son traité qui s'intitule *Les invariants plastiques* (1967) : « Certes Uccello et Piero « deux anges de la peinture » pourtant, avaient bien commencé à introduire un peu la profondeur, mais dans le dessin seulement, pas dans la couleur, qu'ils continuent d'étendre en aplats, selon des règles d'opposition traditionnelles fixant le rythme chromatique de la surface à peindre. Auparavant il n'y avait eu que des « allusions malicieuses » à la profondeur, « comme on peut parler du *diable* sans en célébrer les *prestiges* ». « La perspective fut créée par pur *désir de changement*, par *jeu de l'esprit*. » Et c'est Léonard qui portera le jeu de ce désir à son comble. Jusqu'à lui il n'y avait encore que « *tentation un brin perverse, besoin quasi puéril de donner aux objets plus d'épaisseur et une chaleur un peu plus charnelle* ». Mais lui, ce sont les « formes tournantes », « l'espace » (entendez : tridimensionnel), « la lumière », qui vont obséder sa passion, devenir son objet pictural par excellence, donner aux peintres prétexte à exercices, à « records » (alors que la

¹²⁹² L. Brion-Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, op. cit., p. 25.

¹²⁹³ *Ibid.*, p. 227 : « [...] l'interactivité de l'œil qui regarde et de l'objet vu : l'œil émet et reçoit, « cible et aimant », dit Léonard (Man. A. fol. 27r). »

peinture exige surtout le « sacrifice »), bref, disons le mot, lui offrir le prétexte de manifester son « orgueil spirituel » et son « besoin de se mesurer avec Dieu¹²⁹⁴. » »

A la lecture de ce passage, il ressort clairement que la lumière, entendue par Léonard comme un des moyens figuratifs, suggère dans la peinture l'émanation directe de Dieu et la substance immatérielle qui coexiste avec la matière éphémère comme des couleurs et des valeurs. Le caractère immatériel de la lumière et sa centralité renforce le lien avec l'influx de la puissance céleste. Selon le langage de la philosophie métaphysique, plus on s'élève plus haut, plus la lumière apparaît en tant qu'illumination divine. En effet, dans le chapitre de *La hiérarchie céleste*, le pseudo-Denys¹²⁹⁵ énonce que la lumière en tant que guide de Dieu rassemble le divers et que le soleil est une unité qui se multiple, pour tout éclairer en rayons lumineux. A sa suite, les néoplatoniciens de la Renaissance comme Marsile Ficin maintiennent la nature métaphysique de la lumière : le soleil, assimilé à la lumière, est le milieu de la chaîne de l'être tendue depuis le Ciel jusqu'à la Terre, une primauté absolue dans l'ordre des planètes. Cette alliance néo-platonicienne du soleil et de la lumière ne peut pas laisser la peinture de cette période indifférente. Introduire de la lumière dans la peinture est éveiller non seulement l'immanence de Dieu, mais aussi la vitalité de l'espace « cosmique ».

Mur

Au sens usuel, le mur désigne, soit une limite qui « enferme, abrite, recouvre »¹²⁹⁶, soit celle qui sépare deux terrains contigus. Sur le plan géométrique, le mur, devenu le motif abstrait, sert de support à la construction architectonique. De même, dans la composition figurative, le mur se dresse en fonction des principes de la perspective. C'est ainsi que le mur comme repère permet de préétablir l'espace intérieure d'un tableau. Si les pans des murs clôturent, le plus souvent, la toile de fond comme un écran, la perspective monofocale du Quattrocento parvient, au cours du siècle, à la « trouser », autrement dit à « éclater » l'espace clos en vue de l'espace « infini ». Du reste, les peintres de la Renaissance s'efforcent d'abattre le mur « virtuel » qui est barré entre l'espace du spectateur et celui de l'œuvre d'art.

¹²⁹⁴ A. Lhote, *Les invariants plastiques*, op. cit., p.127-128. (Souligné par Lyotard.) J. F. Lyotard, *Discours, figure*, op. cit., p. 223.

¹²⁹⁵ Pseudo-Denys L'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, op. cit.

¹²⁹⁶ R. Arnheim, *La pensée visuelle*, op. cit., p. 287.

Œil (regard)

Lorsqu'Alberti introduit « la fenêtre ouverte » dans le *De pictura* (1435), il présuppose la présence de l'œil du spectateur. L'œil n'est pas ici le simple trou réceptif ainsi que le prononce Platon dans sa *République* (353c, 507d). Il souligne l'insuffisance des yeux et dénie le rôle cognitif de la vision : « il faut leur ajouter la vue pour qu'ils voient ! Une chose, au moins, est claire : qu'il soit un organe ou un simple trou, l'œil ne peut pas être une instance qui constate : 'je vois'. "Finalement, la théorie de la vision renverra à l'âme" »¹²⁹⁷. En effet, la vue est considérée, par les Platoniciens, comme le plus noble des sens, prise comme la plus intelligente entre toutes les perceptions. Dans la philosophie platonicienne, nous arrivons à comprendre le fait que le monde figuré par les artistes n'est pas celui qui s'imprime simplement sur leur rétine. Ils voient le monde dans l'esprit et conçoivent l'image du monde d'après leur vue qui s'explique par la pensée.

A la Renaissance, Alberti renouvèle le terme platonicien de l'éloge de l'œil en lui attribuant le rôle privilégié parmi les organes corporels : « rien n'est plus puissant que l'œil, rien n'est plus vélocé, rien n'est plus digne... Il est le premier de nos sens, il en est le roi et comme le dieu¹²⁹⁸ ». Et écrit-il dans le *Dialogue des anneaux*, et le *De re aedificatoria* énoncera encore : « l'œil est par nature l'organe le plus spécialement amoureux du beau ¹²⁹⁹ ». C'est que les pouvoirs de la vue sont les pouvoirs supérieurs de l'esprit, et d'ailleurs, « les anciens figurent Dieu comme un œil regardant l'univers, et observant tous les objets ». Dans le concept anthropologique d'Alberti, l'œil humain, remplaçant l'œil divin, appréhende tout l'univers élargi à l'infini. L'œil humain est donc le regard intense qui irradie des rayons vers le monde extérieur. L'espace perçu par celui-là est transposé en espace mathématique. La combinaison de l'œil (la perception réelle par la vue) avec la vision (la perception visuelle en esprit) constitue le tableau d'une façon d'être lié à l'univers. Le tableau d'un artiste, reflet « d'une perception esthétique originale »¹³⁰⁰, repose, en dernière instance, sur la spécificité de son point de vue et sa contingence.

Sur le plan symbolique, l'œil, sous forme sphérique, ressemble au ciel, voire au divin. La sphéricité de l'œil divin renvoie donc à la configuration céleste. Ce regard omniprésent qui voit tout à tout moment reflète le monde humain, non sans assurer l'unité

¹²⁹⁷ C. Joubaud, *Le corps humain dans la philosophie platonicienne. Etude à partir du Timée*, Vrin, 1991. Cité par Maiatsky, Michail, *op. cit.*, p. 164-165.

¹²⁹⁸ P-H. Michel, *Un idéal humain au XV^e siècle. La pensée de L.B. Alberti (1404-1472)*, *op. cit.*, p. 181.

¹²⁹⁹ *De re aedificatoria*, IX, 8.

¹³⁰⁰ *Encyclopédie de la philosophie*, La Phocothèque, 2002 (1981), p. 1235.

entre le Ciel et la Terre. C'est pourquoi il n'est pas un hasard si le ciel est parfois représenté sous une forme d'œil omnivoquant — celui qui est une sorte de symbole de l'acte divin — dans la peinture religieuse de la Renaissance. On en trouve, par exemple, dans l'*Allégorie chrétienne. Le cosmos sous l'œil et dans la main de Dieu en présence de Christ-Juge et de l'Eglise* du Louvre, peinte par le peintre flamand Jan Provost [Fig. 21] (v. 1510-1515). Ici, l'espace céleste est figuré comme l'œil dans lequel le véritable de l'œil divin semble évoquer la « vigilance du Créateur¹³⁰¹ ».

Trou

Dans la peinture sacrée, certains artistes de la Renaissance italienne déploient l'espace céleste à travers un trou sous forme de cercle ou d'ovale. Si cette ouverture de lumière, circonscrite très souvent par les nuages, souligne l'aspect de l'irruption brutale du divin aux hommes, elle met aussi l'accent sur l'espace infini, indescriptible et inexprimable. Le trou dans le ciel est donc l'expression purement symbolique qui renvoie à la divinité, et qui ne renvoie à aucun lieu défini. C'est une sorte de regard divin embrassant le cosmos. Le trou est aussi une petite baie dans les rochers qui évoquent le lointain. Il donne une certaine profondeur à la scène, telle que l'on observe dans la *Vierge aux rochers* de Léonard [Fig. 80].

Veduta

« La veduta est le produit de l'arrachement au dédale des venelles médiévales, le fruit de la volonté de survoler et de dépasser sur la ville réelle, initiée à la Renaissance. En tant que telle, la veduta matérialise cette butte mentale à partir de laquelle s'opère la totalisation seconde de l'esprit par rapport à la totalisation première du regard, double mouvement que restitue sans faillir l'étymologie du grec théoria. La veduta mobilise un savoir optique¹³⁰² qui est un humanisme : arraisonné par la perspective, l'espace s'offre à la mission civilisatrice du regard¹³⁰³. » Ce propos nous permet de décrire la *veduta* comme un espace à la fois moderne

¹³⁰¹ Cf. *Encyclopédie des symboles*, édition française établie sous la direction de Michel Cazenave, La Pochothèque, 1996 (éd. Kraur, 1989), p. 468 : « [...] Alberti, le grand architecte humaniste du Quattrocento, à Florence, a pris comme sceau un « œil ailé » — *occhio alato* —, dont les ailes rappelaient à l'évidence le courant hermétiste auquel le néo-platonisme renaissant avait donné un nouvel essor dans la cité des Médicis. Cet œil dans le triangle, qui évoque aussi vigilance du Créateur, le « Grand Architecte de l'univers », capable de percer tous les secrets, est appelé parfois « œil de la Providence ». »

¹³⁰² Cf. M. de Certeau, *L'Invention du quotidien* (tome I), 1990, p. 140.

¹³⁰³ Marie-Joseph Bertini, « Art et Modernité » in *Spatialisation en art et sciences humaines*, op. cit., p. 66.

et utopique, tel qu'il apparaît dans les trois panneaux dits « des vues urbaines », conservés à Urbino, Baltimore et Berlin. Il s'agit « des exemples des villes représentées en elles-mêmes, des villes abstraites, vidées de toute présence visible appelées Cités idéales¹³⁰⁴. » En effet, la *veduta* (la vue en italien) désigne le paysage qui restitue avec exactitude un panorama naturel ou un paysage urbain. On lui oppose la « veduta idéale » qui est constituée par des paysages de fantaisie ou des vues de villes avec des bâtiments imaginaires¹³⁰⁵. Même si les peintres vénitiens et flamands de la Renaissance annoncent, en quelque mesure, la *veduta* à travers la représentation du paysage plus ou moins véridique au fond de la scène, la véritable émergence des *vedute* (les représentations de la ville saisies depuis un point précis situé généralement sur une hauteur¹³⁰⁶) se situe au XVIII^e siècle, où les peintres vont être plus soucieux du réalisme.

Vide

Voici une des idées d'Aristote sur le concept de vide dans son *Physique* (IV, 7, 214 b.) : « Mais le vulgaire entend par vide une extension où ne se trouve aucun corps sensible ; comme il pense que tout l'être est corporel, là où il n'y a rien c'est le vide. Il faut expliquer une fois de plus que le vide séparé des choses que prônent certaines théories n'existent pas¹³⁰⁷. » Pour Aristote, si le vide n'a ainsi aucune valeur matérielle, il devient, au cours des siècles, indissociable de l'espace en matière d'astronomie. Puisqu'il possède, par hypothèse et comme l'observateur le vérifie, les mêmes propriétés dans toutes les directions, autrement dit, dans l'isotropie de l'espace. Conformément à ce postulat selon lequel l'existence (le vide est quelque chose de particulière) prend le pas sur le néant (le vide n'est rien), le vide dans la peinture (ce que l'on appelle l'espace non narratif) paraît comprendre l'aspect matériel de même que la partie peuplée. Le vide qui comme milieu médiateur imperceptible, se tient entre les corps, permet de les distinguer et d'en concilier les oppositions¹³⁰⁸. Brossé en couleur comme le plein (les éléments figuratifs), le vide existe en tant que « révélateur¹³⁰⁹ ».

¹³⁰⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹³⁰⁵ *Ibid.*, p. 68-69 : « Appuyée sur une perspective rigoureuse, cette géométrisation de la ville s'inscrit dans un effort de rationalisation de l'espace urbain qui se prolonge étrangement en une sorte de *métaphysique de la ville*. Ces variations insolites auxquelles se livrera avec bonheur un Piero Della Francesca, auteur de traités de géométrie et de perspective, traduisent une quête de la ville idéale, de la ville-Idée modèle de tous ses possibles. »

¹³⁰⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹³⁰⁷ Aristote, *Physique* (IV, 7, 214 b.)

¹³⁰⁸ Simon Diner, « Sémiotique du vide » in *Spatialisation en art et sciences humaines, op. cit.*, p.122.

¹³⁰⁹ *Ibid.* : « Le vide, sous des noms divers, l'éther ou la quintessence, se manifeste toujours comme un médiateur. Conciliateur et intermédiaire. Révélateur sans doute. C'est le rôle que les alchimistes attribuaient à la

C'est pourquoi une vacuité (ou un intervalle) entre les entités corporelles est « plastiquement » digne de considération dans un lieu d'*historia*. Par ailleurs, Alberti¹³¹⁰ reproche aux peintres de présenter trop d'images extravagantes sans laisser d'espace entre elles, si bien que l'*historia* n'a pas l'air d'accomplir une action, mais de s'agiter en désordre. Selon lui, « celui qui cherche avant tout de la dignité dans l'histoire représentée devra absolument y maintenir de la solitude » en vue de permettre à chaque forme de ressortir avec vigueur et à l'image d'acquérir une véritable puissance communicative. Le vide devient alors un véritable fondement de l'espace pictural.

quintessence, dont ils faisaient dépendre les transformations chimiques entre les éléments. Transformer le mercure en or ne se fait pas sans intermédiaire. »

¹³¹⁰ L. B. Alberti, *De la peinture, De pictura, op. cit.*, p. 171-173.

Bibliographie

1. Sources et éditions de Sources

- Alberti, Leon Battista, *De pictura* (ms latin, 1435), 1^{ère} éd. Bâle, 1540, trad. fr. Jean-Louis Schefer : *De la peinture*, Macula, coll. « Dédale », Paris, 1992.
- Alberti, Leon Battista, *L'art d'édifier* (ms latin, 1485), texte traduit du latin (*De re aedificatoria*), présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004.
- Aristote, *Poétique*, trad. fr. J. Hardy, préface de Philippe Beck, Paris, Gallimard, 1996 (1990).
- Aristote, *Aristote. Physique et métaphysique*, textes choisis et traduits par Sonia et Maurice Dayan, Paris, Presses universitaires de France, 1966.
- Aristote, *Catégories*, présentation, traduction et commentaires de Frédérique Ildefonse et Jean Lallot, Paris, Seuil, 2002.
- Borghesi, S. et Banchi, L., *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Sienne, 1898.
- Bras, Gérard, *Hegel et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- Bruno, Giordano, *Cena de le cenari*, 1584, trad. fr. Yves Hersant : *Le Souper des cendres*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- Bruno, Giordano, *De l'infinito*, 1584, trad. fr. J.-P. Cavaillé, Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- Bruno, Giordano, *L'infini, l'univers et les mondes*, trad. fr. Bertrand Levergeois, Paris, Berg International Editeurs, 1987.
- Copernic, Nicolas, *Des Révolutions des orbés célestes*, trad. avec introd. et notes par Alexandre Koyré, Paris, A. Blanchard, 1970.
- Corneille-Agrippa, Henri (1486-1535), *La philosophie occulte ou la magie*, première traduction française complète, Paris, Editions Traditionnelles, 2000.
- Dante, Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction, préface, notes et commentaires par Henri Longnon, Paris, Classiques Garnier, 1996 (1989).
- Dante, Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction de Jacqueline Risset, édition bilingue en 3 volumes (*Enfer, Purgatoire, Paradis*), Flammarion, 1990.
- Dante, Alighieri, *La Divine Comédie. Illustrations Sandro Botticelli*, préface, traduction et notes à *La Divine Comédie* Jacqueline Risset, Présentation, postface et commentaires des

dessins de Botticelli Peter Dreyer, traduction des textes de Peter Dreyer, Arnaud Dupin de Beyssat, Paris, Diane de Selliers, 2008 (1^{ère} éd., 1996).

-Davis, Magaret Daly, *Piero della Francesca's Mathematical Treatises. The "Trattato d'abaco" and "Libellus de quinque corporibus regularibus"*, Ravenna, Longo, 1977.

-Ficin, Marsile, *Les trois livres de la vie (De vita libri tres)*, Paris, Fayard, 2000 (1^{ère} éd., 1489).

-Ficin, Marsile, *Les platonismes à la Renaissance*, sous la dir. Pierre Magnard, Virin, 2001.

-Ficin, Marsile, *Métaphysique de la lumière*, textes latins et français traduits et annotés par Julie Reynaud et Sébastien Galland, préface de Jean-Robert Armogathe, postface de Julie Reynaud, L'ACT MEM, 2008.

-Ficin, Marsile, *Quid sit lumen*, trad. du latin et suivi de *L'art de la lumière* par Bertrand Schefer, Paris, Allia, 1998.

-Filarete, Antonio Averlino, *Trattato d'architettura* (ms 1451-1465), Milan ; fac simile du manuscrit, trad. ang. avec introd. et notes par John R. Spencer : *Filarete's Treatise on Architecture*, Yale University Press, 1965.

-Gandillac, Maurice de, *La philosophie de Nicolas de Cues*, Paris, Aubier, 1941.

-Gautier-Dalché, Patrick, *La Géographie de Ptolémée en Occident (IVe-XVIe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2009.

-Godwin, Joscelyn, *Robert Fludd. Philosophe hermétique et Arpenteur de Deux Mondes*, trad. fr. Sylvain Matton, Paris, Un livre de la vue, proposé par Jean-Jacques Pauvert, 1980 (Londres, 1979).

-Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique, architecture, sculpture*, Paris, Aubier, 1964.

-Helmholtz, Hermann Ludwig von, *L'optique et la peinture*, trad. fr., Roberto Casati : *Optisches über Malerei* (1871-1873), Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1994.

-Hildegarde de Bingen, *Le Livre des œuvres divines (Visions)*, présenté et traduit par Bernard Gorceix, Paris, Albin Michel, 1982.

-Hildegarde de Bingen, *Scivias « Sache les voies » ou Livre des visions*, présentation et tradition par Pierre Monat, Paris, Cerf, 1996.

-Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Edition publiée sous la dir. de Ferdinand Alquié. Traduit de l'allemand par Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty à partir de la traduction de Jules Barni, Paris, Gallimard, 1980.

-Lanzi, Luigi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1795.

- Léonard de Vinci, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, trad. fr. Louise Servicen, Préface de Paul Valéry, 2 vol., Paris, Gallimard, 1942.
- Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André Chastel, Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par Christiane Lorgues, Ivry-sur-Seine, Calmann-Lévy, 2003 (Editions Berger-Levrault, 1987).
- Léonard de Vinci, *Traité de la perspective linéaire*, trad. fr. Gréby Vincent, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Lernould, Alain (éd.), *Etudes sur le Commentaire de Proclus au premier livre des Eléments d'Euclide*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- Le Timée de Platon. Contributions à l'histoire de sa réception*, Ada Neschke-Hentschke éd., Louvain-Paris, Peeters, 2000.
- Lomazzo, Gio. Paolo, *Trattato dell'arte della pittura scultura ed architettura*, 3 vol., Rome, Presso Saverio Del-Monte, 1844.
- Maiatsky, Michail, *Platon, penseur du visuel*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Marsile Ficin. Les Platonismes à la Renaissance*, sous la direction de Magnard, Pierre, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2001.
- Martini, Francesco di Giorgio, *Trattato d'architettura civile e militare*, v. 1481, éd. avec introd. et notes par C. et L. Maltese, Milan, Il Polifilo, 1967.
- Michel, Paul-Henri, *Un idéal humain au XV^e siècle. La pensée de L.B. Alberti (1404-1472)*, Paris, Les Belles Lettres, 1930.
- More, Thomas, *L'Utopie*, trad. fr. Marie Delcourt, Paris, Renaissance du Livre, 1936.
- Nicolas de Cues, *La docte ignorance*, intro., trad. et notes par Hervé Pasqua, Paris, Editions Payot & Rivages, 2008.
- Nicolas de Cues, *Le tableau ou la vision de Dieu (De visione Dei sive de icona)*, traduction, présentation, notes et glossaire d'Agnès Minazzoli, Paris, Cerf, 1986 (1453).
- Nicolas de Cues ou la métaphysique de la finitude*, Présentation, choix de textes, bibliographie par Giuseppe Bufo, Editions Seghers, 1964.
- Nicolas de Cues, penseur et artisan de l'unité. Conjectures, concorde, coïncidence des opposés*, sous la dir. David Larre, Lyon, ENS Editions, 2005.
- Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, traduction, commentaires et notes par Maurice de Gandillac, Paris, Aubier, 1943.
- O'Meara, Dominic J., *Structures hiérarchiques dans la pensée de Plotin. Etude historique et interprétative*, Leiden, E. J. Brill, 1975.

- Pacioli, Luca, *Divine proportion*, rep. en fac-similé de l'éd. originale de Venise, 1509, seconde éd. fr., Librairie du Compagnonnage, 1988.
- Pic de la Mirandole, Jean, *De la dignité de l'homme (Oratio de hominis dignitate)*, traduit du latin et préfacé par Yves Hersant, Editions de l'éclat, 1993.
- Piero della Francesca, *De la perspective en peinture* (ms Parmensis 1576), trad. fr. Jean-Pierre Le Goff, Paris, Medias Res, 1998.
- Platon, *La République*, introd., trad. et notes par Robert Baccou, Paris, Garnier Frères, 1966.
- Platon, *Le Banquet*, trad. inédite, introd. et notes par Luc Brisson, GF Flammarion, Paris, 1998.
- Platon, *Timée/Critias*, trad. inédite, introd. et notes par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1992.
- Pseudo-Denys L'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, éd. et trad. R. Roques, G. Heil, M. de Gandillac, Paris, Cerf, 1958.
- Pseudo-Denys L'Aréopagite, *La Hiérarchie ecclésiastique*, Migne P.G. t.III, col. 369 sq.
- Saint Augustin, *La Création du monde et le temps* suivi de *Le Ciel et la Terre*, textes extraits des Confessions, Livres XI et XII (Folio n° 2465), trad. du latin par Arnauld d'Andilly, établie par Odette Barenne, Paris, Gallimard, 1993.
- Saint Jean de la Croix, *Œuvres spirituelles*, trad. fr., R. P. Grégoire de Saint-Joseph, Paris, éd. du Seuil, cop. 1947, réimpr. 1954.
- Schelling, F.W.J., *Le Timée de Platon*, traduit et présenté par Alexandra Michalewski, Postface de Franck Fichbach, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.
- Trismégiste, Hermès, *La Table d'Emeraude et sa tradition alchimique*, préface de Didier Kahn, Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- Van Mander, Karel, *Le livre de peinture* (Harlem, 1604), Textes présentés et annotés par Robert Genaille, Paris, Hermann, 1965.
- Van Mander, Karel, *Le livre des peintres de Karel van Mander : vie des peintres flamands, hollandais et allemands* (1604), trad., notes et commentaires par Henri Hymans, 2 vol., Paris, J. Rouam, 1884-1885.
- Van Mander, Karel, *Le livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne (Het Schilderboek, 1604)*, introd. et notes par Véronique Gérard-Powell, Tome I-II, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Vasari, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (Florence, 1568), trad. fr. et éd. sous la dir. d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1987.

-Vitruve, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, seconde édition revue, corrigée et augmentée par M. Perrault, Paris, Pierre Mardaga éditeur, 1988.

-Walker, D.-P., *La magie spirituelle et angélique. De Ficin à Campanella*, trad. fr., Marc Rolland : *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Paris, Albin Michel, 1988 (Londres, 1958).

2. Catalogues d'exposition

-*Symbolisme cosmique et monuments religieux*, Paris, Editions des Musées nationaux, 1953.

-*L'Europe humaniste*, exposition organisée par le Ministère de l'instruction publique de Belgique sous les auspices du Conseil de l'Europe, Palais des Beaux-Arts de Belgique, (cat. exp. Bruxelles, du déc. 1954 au 28 fév. 1955), Bruxelles, Editions de la Connaissance, S. A., 1955.

-*Bruegel, le peintre et son monde*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1964.

-*Bauhaus 1919-1969*, rédaction du catalogue par Wulf Herzogenrath, (cat. exp. Paris, Musée nationale d'art moderne, Musée d'art moderne de la ville de Paris, du 2 avril au 22 juin 1969), Paris, Musée nationale d'art moderne, 1969.

-Van Lennep, Jacques, *Alchimie*, (cat. exp. Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1984-1985), Bruxelles, Crédit communal, 1984.

-Strehlke, Carl et Christiansen, Keith, *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, New-York, 1988.

-Rearick, William R, *The Art of Paolo Veronese. 1528-1588*, avec l'introd. Par Terisio Pignatti, (cat. exp. Washinton, National Gallery of Art, du 13 nov. 1988 au 20 fév. 1989), Washington, Cambridge University Press, 1988.

-*Dominico Beccafumi e il suo tempo*, (cat. exp. Sienne, du 16 juin au 4 nov. 1990), Milan, Electa, 1990.

-*Artemisia*, sous la dir. de Roberto Contino et Gianni Papi, avec une analyse de Luciano Berti, (cat. exp. Florence, Casa Buonarroti, du 16 juin au 4 nov. 1991), Rome, Leonardo~De Luca, 1991.

- Aubert, Ariane, *L'Image du monde en 1493. Histoire naturelle et surnaturelle dans la chronique de Nuremberg*, (cat. exp. Caen, Bibliothèque Municipale, du 18 sept. au 20 nov. 1993), Caen, Collection "(RE)DECOUVERTES" 1993.
- Figures du ciel*, par Marc Lachièze-Rey, Jean-Pierre Luminet, (l'exposition présentée dans les galeries d'exposition de Tolbiac, site François-Mitterrand de la Bibliothèque nationale de France, du 8 octobre 1998 au 10 janvier 1999).
- Cosmos. Du Romantisme à l'Avant-garde*, sous la direction de Jean Clair, (cat. exp. Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Pavillon Jean-Noël Desmarais, du 17 juin au 17 octobre 1999), Paris, Gallimard, 1999 (Montréal, 1999).
- Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, (cat. exp. Paris, musée du Louvre, du 5 mai au 14 juillet 2003), Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2003.
- Arasse, Daniel, *Botticelli. De Laurent le Magnifique à Savonarole*, l'exp. présentée par le Sénat de la République française au Musée Luxembourg, (cat. exp., Paris, Musée du Luxembourg, du 1^{er} oct. 2003 au 22 fév. 2004, Florence, Palazzo Strozzi, du 10 mars au 11 juillet 2004), Paris, Skira, 2003.
- Christiansen, Keith, *From Filippo Lippi to Piero della Francesca, Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master*, (cat. exp. Milan, Pinacothèque de Brera, du 13 oct. 2004 au 9 janv. 2005, New-York, The Metropolitan Museum of Art, du 1^{er} fév. au 1^{er} mai 2005), New-York, Olivares, 2005.
- Syson, Luke, *Renaissance Siena. Art for a city*, (cat. exp. Londres, National Gallery, du 24 oct. 2007 au janv. 2008), Londres, Yale University Press, 2007.
- Titien, Tintoret, Véronèse. Rivalités à Venise*, (cat. exp. Paris, musée du Louvre, du 17 sept. 2009 au janv. 2010), sous la dir. de Vincent Delivin et Jean Habert, assistés d'Arturo Galansino, Paris, Hazan, 2009.
- Fra Angelico et les maîtres de la lumière*, sous la dir. de Giovanna Damiani et Nicolas Sainte Fare Garnot, (cat. exp., Paris, Musée Jacquemart-André, du 23 sept. 2011 au 16 janv. 2012), Bruxelles, Culturespaces. Fonds Mercator, 2011.
- L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte. 1750-1950*, (cat. exp. Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg, du 8 oct. 2011 au 12 fév. 2012, puis au Zentrum Paul Klee de Berne du 31 mars au 15 juillet 2012), Strasbourg, Editions des Musées de Strasbourg, 2011.
- Fable du paysage flamand. Bosch, Bles, Bruegel, Bril*, sous la dir. d'Alain Tapié avec la collaboration de Michel Weemans, (cat. exp., Lille, Palais des Beaux-Arts, du 6 oct. 2012 au 14 janv. 2013), Paris, Somogy, 2012.

3. Monographies

- Acidini Luchinat, Christina, *Michel-Ange peintre*, trad. fr. Anne Guglielmetti avec la collaboration de Christine Piot, Actes Sud, 2007 (Milan 2007).
- Alexandrian, Sarane, *Bruegel*, Paris, Flammarion, 1969.
- Arasse, Daniel, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997.
- Arcais, Francesca d', *Giotto*, Paris, Citadelles/Mazenod, « Les Phares », 1996.
- Baccheschi, Edi, *Tout l'œuvre peint de Giotto*, introd. André Chastel, Paris, Flammarion, 1982 (Milan, 1966).
- Barbera, Gioacchino, *Antonello de Messine*, trad. fr. Françoise Liffra, Paris, Gallimard, 1998.
- Bastelaer, René van, et Hulin de Loo, Georges, *Peter Bruegel l'Ancien, son œuvre et son temps*. Etude historique, suivie des catalogues raisonnés de son œuvre dessiné et gravé par René van Bastelaer et d'un catalogue raisonné de son œuvre peint par Georges Hulin de Loo, Bruxelles, G. van Oest, 1907. Publication en cinq parties, 1905-1907.
- Batard, Yvonne, *Les dessins de Sandro Botticelli pour la Divine Comédie*, Paris, Olivier Perrin Editeur, 1952.
- Bianconi, Piero, *Tout l'œuvre peint de Bruegel l'Ancien*, introd. par Charles de Tolnay, éd. revue et mise à jour, Paris, Flammarion, 1988.
- Borsi, Franco, *Bramante*, Paris, Electa France, 1990 (Milan, 1989).
- Borsi, Francesco et Stefano, *Paolo Uccello*, trad. fr. Adriano Gubellini et Michel Luxembourg, Paris, Hazan, 1992.
- Brion-Guerry, Liliane, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, Albin Michel, 1966.
- Brock, Maurice, *Bronzino*, Paris, Editions du regard, 2002.
- Buisine, Alain, *Piero della Francesca par trois fois*, Villeneuve-d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion, 2001.
- Bussagli, Mario, *Bosch*, trad. fr. Dominique Fort, Paris, Flammarion, 1980.
- Cadogan, Jean K., *Domenico Ghirlandaio, artiste et artisan*, trad. fr. Lise-Eliane Pomier, Paris, Flammarion, 2002 (éd. Yale University Press, 2000)
- Carminati, Marco, *Piero della Francesca*, trad. fr. Del Campo, Margarita, Paris, Gallimard, 2003.
- Col Ahl, Diane, *Fra Angelico*, trad. fr., Philippe Mothe, Paris, Phaidon, 2008.

- Costamagna, Philippe, *Pontormo. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Gallimard-Electa, 1994.
- Creighton E. Gilbert, *Piero della Francesca et Giorgione. Problèmes d'interprétation*, trad. fr. Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, 1994.
- Dal Pozzolo, Enrico Maria, *Giorgione*, Arles, Actes Sud, 2009 (Milan, 2009).
- Darriulat, Jacques, *Uccello : Chasse et Perspective*, Paris, Editions Kimé, 1997.
- Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.
- Dubus, Pascale, *Domenico Beccafumi*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1999.
- Dvorak, Max, *Pierre Bruegel l'Ancien*, trad. fr. Ernest Klaruill, Brionne, Paris, Gérard Monfort, 1992.
- Ekserdjian, David, *Parmigianino*, New Haven and London, Yale University Press, 2006.
- Emiliani, Andrea, *Raphaël. La chambre de la Signature*, trad. fr. Margarita del Campo, Paris, Gallimard, 2002 (Milan, 2002).
- Focillon, Henri, *Piero della Francesca*, Paris, Armand Colin, 1952.
- Fraenger, Wilhelm, *Le royaume millénaire de Jérôme Bosch*, trad. fr et présenté par Roger Lewinter, Paris, IVREA, 1993.
- Francastel, Pierre, *Bruegel*, préface de Jean-Louis Ferrier, Paris, Hazan, 1995.
- Friedländer, Max J., *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenir*, trad. angl. Heinz Norden, commentaires et notes par Henri Pauwels aidé par Monique Gierts, vol. II, p. 82-152, p. 152-254 de pl., Leyden, A. W. Sijthoff, La Connaissance, Brussels, 1973 (1934).
- Ginzburg, Carlo, *Enquête sur Piero della Francesca. Le Baptême, le cycle d'Arezzo, la Flagellation d'Urbino*, trad. fr. Monique Aymard, Paris, Flammarion, 1983 (Turin, 1981).
- Glück, Gustav, *Pieter Bruegel le Vieux*, trad. fr. Jean Petithuguenin, Bruxelles, J.-E. Goosens-Paris, Editions Hypérion, 1937.
- Gould, Cécil, *Parmesan*, trad. fr. Xavier Carrière, Paris, Editions Abbeville, 1995.
- Guillaud, Jacqueline et Maurice, *Giotto. Architecte des couleurs et des formes*, Paris, Guillaud Editions, 1987.
- Kemp, Martin, *Leonardo da Vinci : The Marvellous Works of Nature and Man*, Londres, J.M.Dent & Sons Ltd, 1981.
- Koch, Robert A., *Joachim Patinir*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1968.
- Lightbown. Ronald, *Botticelli*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1990.
- Lightbown, Ronald, *Piero della Francesca*, trad. fr. Paul Alexandre, Jeanne Bouniort, Philippe Mikriammas, Paris, Citadelles et Mazenod, 1992.

- Longhi, Roberto, *Piero della Francesca*, trad. fr. Pierre L glise-Costa, Sansoni, Paris, Hazan, 1989.
- Lucco, Mauro, *Antonello de Messine*, trad. fr. Dominique Férault, Paris, Hazan, 2011.
- Lucco, Mauro, *Giorgione*, trad. fr. Odile Ménégaux, Paris, Gallimard, 1997 (Milan, 1996).
- Mandel, Gabriele, *Tout l'œuvre peint de Botticelli*, introd. par André Chastel, Paris, Flammarion, 1968 (Milan, Rizzoli Editore, 1967).
- Marani, Pietro, *Léonard de Vinci. Catalogue complet des peintures*, Paris, Bordas, coll. « Les Fleurons de l'art », 1991.
- Marijnissen, H. Roger avec la collaboration de Peter Ruyffelaere, *Jérôme Bosch. Tout l'œuvre peint et dessiné*, Bruxelles, Charles Moreau, 2007 (1987).
- Mengin, Urbain, *Les deux Lippi*, Paris, Librairie Plon, 1932.
- Michel-Ange, introduction d'Eugenio Battisti, sous la dir. de Claudio Gamba, Paris, Flammarion, 2005 (Florence, 2004).
- Nicholl, Charles, *Léonard de Vinci. Biographie*, trad. fr. Christine Piot, Actes Sud, 2006 (2004).
- Oberhuber, Konrad, *Raphaël*, trad. fr. Jean-François Allain, Paris, Regard, 1999.
- Paolucci, Antonio, *Piero della Francesca*, trad. fr., Denis-Armand Canal, Paris, Herscher, 1992 (1989, Cantoni Editore).
- Piero della Francesca*, introd. d'Oreste del Buono, Paris, Flammarion, 2006 ( d. it., 2003).
- Pisanello*, sous la dir. de Lionello Puppi, textes de Donata Battilotti, Elena Filippi, Tiziana Franco, Barbara Mazza, Monica Molteni, Lionello Puppi, Ruggero Rugolo, trad. fr. Odile Ménégaux et Daniel Arasse pour l'introd., Paris, Hazan, 1996.
- Ponente, Nello, *Qui  tait Raphaël ?*, Genève, Skira, 1967.
- Previtali, Giovanni, *Giotto e la sua bottega*, Milan, 1974 (1967).
- Reymond, Marcel, *Bramante et l'architecture italienne au XVI  siècle*, Paris, Henri Laurens, 1910.
- Ric mini, Eugenio, *Corrège*, trad. fr. Gérard-Julien Salvy, Paris, Gallimard, 2005 (Milan, 2005).
- Rosand, David, *Peindre   Venise au XVI  siècle. Titien, Véronèse, Tintoret*, trad. fr. Fabienne Pasquet et Daniel Arasse, Paris, Flammarion, 1993 (Yale University Press, 1982).
- Rosand, David, *Véronèse*, trad. fr. Odile Menegaux et Renaud Temperini, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012.
- Rossi, Paola, *L'opera completa del Parmigianino*, Milan, Rizzoli Editore, 1980.

- Rossi, Paul Louis, *Vies d'Albrecht Altdorfer. Peintre mystérieux du Danube*, Montrouge, Bayard, 2009.
- Roberts-Jones, Philippe et Françoise, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Paris, Flammarion, 1997.
- Salmazo, Alberta De Nicolo, *Mantegna*, trad. fr. Odile Ménégaux et Françoise Mathile Lantieri, Citadelles et Mazenod, 2004.
- Salmi, Mario, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Dominico Veneziano*, trad.fr. Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, 1939.
- Schefer, Jean Louis, *Paolo Uccello, le Déluge*, Paris, P.O.L éditeur, 1999.
- Schoute, Roger van et Verboomen, *Jérôme Bosch*, Paris, La Renaissance du Livre, 2003.
- Silver, Larry, *Bosch*, trad. fr. Sylvie Barjansky, Jeanne Bouniort, Genevière Lambert et Odile Menegaux, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.
- Skinner, Quentin, *L'artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, trad. fr., Rosine Christin, Paris, Editions RAISON D'AGIR, 2003.
- Spike, John T., *Fra Angelico*, trad. fr., Claude Bonnafort, Paris, Liana Levi, 1996 (Milan, 1996).
- Talvacchia, Bette, *Raphaël*, trad. fr., Pierre Brévignon, Paris, Phaidon, 2007.
- Toledano, Ralph, *Francesco di Giorgio Martini peintre et sculpteur : essai de catalogue raisonné*, Paris, 1984.
- Tout l'œuvre peint de Bruegel l'Ancien*, introduction par Charles de Tolnay, documentation par P. Bianconi, Paris, Flammarion, 1968.
- Tout l'œuvre peint de Corrège*, introduction par Henri Zerner, documentation par A. C. Quintavalle, Paris, Flammarion, 1977 (Milan, 1966).
- Tout l'œuvre peint de Giorgione*, introd. par Sylvie Beguin, documentation par Pietro Zampetti, nouvelle édition mise à jour par Maurice Brock, Paris, Flammarion, 1971, 1988 (Milan, 1968).
- Tout l'œuvre peint de Jérôme Bosch*, introduction par Max J. Friedländer, documentation par Mia Cinotti, Paris, Flammarion, 1966 (Milan, 1970).
- œuvre peint de Paolo Uccello*, introd. par Hubert Damisch, documentation par Tongiorgi Tomasi, Lucia, Paris, Flammarion, 1972.
- Tout l'œuvre peint de Piero della Francesca*, Focillon, Henri, De Vecchi, Pierluigi (dir.), trad. fr. Ada Carella, Paris, Flammarion, 1968.
- Tout l'œuvre peint de Raphaël*, introd. par Henri Zerner, documentation par Pierluigi de Vecchi, Paris, Flammarion, 1969 (Milan, 1966).

- Vezzosi, Alessandro, *Léonard de Vinci. Art et science de l'univers*, trad. fr. Françoise Lifran, Paris, Découvertes Gallimard, 1996.
- Vöhringer, Christian, *Pieter Bruegel l'Ancien*, trad. fr. Jean-Léon Müller, h.f.ullmann, 2007.
- Walter S. Gibson, *Jérôme Bosch*, trad. fr. Sophie Léchaugette, Paris, Thames & Hudson, 1995 (Londres, 1973).
- Westfall, Richard, *Newton. 1642-1727*, trad. fr. Marie-Anne Lescourret, Paris, Flammarion, 1994 (Cambridge University Press, 1980).

4. Ouvrages généraux

- Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Actes du colloque international de Tours (4-7 décembre 1991), réunis sous la direction de Jean-Claude Margolin et Sylvain Matton, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 1993.
- Alvegny, Marie-Thérèse d', *Etudes sur le symbolisme de la Sagesse et sur l'iconographie*, Grande Bretagne, Variorum, 1993.
- Antal, Frederick, *Florence et ses peintres*, Paris, Gérard Monfort, 1991.
- Arasse, Daniel, *Décors italiens de la Renaissance*, textes réunis et présentés par Philippe Morel, Paris, Hazan, 2009.
- Arasse, Daniel, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999.
- Arasse, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2004.
- Arasse, Daniel, *L'Homme en jeu. Les génies de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2008 (Genève, éd. Famot, 1978).
- Arasse, Daniel, *L'Homme en perspective. Les primitifs d'Italie*, Paris, Hazan, 2008 (1^{ère} éd., 1978).
- Arasse, Daniel, *Les visions de Raphaël*, Paris, Liana Levi, 2003.
- Arasse, Daniel, Tönnemann, Andreas, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, coll. « L'Univers des formes », 1997.
- Argan, Giulio Carlo, Wittkower, Rudolf, *Perspective et Histoire au Quattrocento*, suivi de « La question de la perspective, 1960-1968 » par Marisa Dalai Emiliani, Les Editions de la Passion, 1990.
- Arnheim, Rudolf, *Dynamique de la forme architecturale*, trad. fr. Michèle Schoffeniels-Jeunehomme et Geneviève Van Cauwenberge, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1986 (1977).

- Arnheim, Rudolf, *La pensée visuelle*, trad. fr. Noël Claude, Le Cannu Marc, Paris, Flammarion, 1997.
- Arnheim, Rudolf, *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*, London, University of California Press, 2009 (1988).
- Aromatico, Andréa, *Alchimie. Le grand secret*, Paris, Gallimard, 1996.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- Bachelet, Bernard, *L'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- Barbe-Gall, Françoise, *Comprendre les symboles en peinture*, Paris, Chêne, 2007.
- Barucco, Pierre, *Le maniérisme italien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- Battistini, Matilde, *Astrologie, magie et alchimie*, trad. fr. Dominique Férault, Paris, Hazan, 2005 (éd. it., 2004).
- Baxandall, Michel, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, trad. fr. Cathrine Fraixie, Editions Jacqueline Chambon, 1991 (1985).
- Baxandall, Michel, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*. trad. fr. Maurice Brock, Paris, Seuil, 1989.
- Baxandall, Michel, *L'Œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985.
- Baxandall, Michel, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Clarendon, 1972.
- Beck, James H., *La peinture de la Renaissance italienne (Italian Renaissance painting)*, trad. fr., Jacques Bosser et Nicolas David, Paris, Könemann, 1999.
- Bek, Lise, *Towards Paradise on Earth. Modern Space Conception in Architecture. A Creation of Renaissance Humanism*, Odense University Press, 1980.
- Bellone, Enrico, *Galilée. Le découvreur du monde*, Paris, Belin, 2003.
- Belting, Hans, *La double perspective. La science arabe et l'art de la Renaissance*, trad. fr. Christian Joschke, Lyon, La presse du réel, 2010.
- Belting, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- Berenson, Bernard, *Esthétique et histoire des arts visuels*, trad. fr. Jean Alazard, Paris, Albin Michel, 1953.
- Berenson, Bernard, *Les Peintres italiens de la Renaissance*, trad. fr. Louis Gillet, Paris, Gallimard, 1935.
- Bertola, Francesco, *Imago Mundi. La représentation de l'univers à travers les siècles*, trad. fr. Avram HAYLI, pour *Les conceptions de l'univers. Une brève histoire* et Etienne SCHELSTRAETE pour l'introduction et les commentaires des illustrations, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1996 (éd. it., 1995).

- Besse, Jean-Marc, *Les grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Editions, 2003.
- Blunt, Anthony, *Théorie des arts en Italie: 1450-1600*, trad. de "Artistic theory in Italy", Paris, Histoire de l'art, 1962.
- Boudon, Philippe, *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, Dunod, 1971.
- Bouzaoui, Mohamed, Delahaye, Jean-Paul et Wlodarczak, Georges, *L'infini dans les sciences, l'art et la philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Bouleau, Charles, *Charpentier. La géométrie secrète des peintres*, préface de Jacques Villon, Paris, Seuil, 1963.
- Boulnois, Olivier, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Age (V^e-XVI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2008.
- Bousquet, Jacques, *La peinture maniériste*, Neuchâtel, éd. Ides et Calendes, 1964.
- Brisson, Luc, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon. Un commentaire systématique du Timée de Platon*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 1998.
- Broxton Onians, Richard, *Les origines de la pensée européenne. Sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin*, trad. fr. Barbara Cassin, Armelle Debru et Michel Narcy, Paris, Seuil, 1999.
- Brun, Jean, *Le néoplatonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- Burckhardt, Jacob, *La civilisation de la Renaissance*, trad. fr. L. Schmitt et R. Klein, Gonthier, 1958.
- Burckhardt, Titus, *Alchimie. Sa signification et son image du monde*, Milan, ARCHÈ, 1974.
- Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.
- Casey, Edward.S., *The fate of place*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- Cassirer, Ernst, *Ecrits sur l'art*, éditions et postface par F. Capeillères, présentation par J. M. Krois, trad. fr. C. Berner, F. Capeillères, J. Carro, J. Gaubert, Paris, Cerf, 1995.
- Cassirer, Ernst, *Essai sur l'homme*, trad. fr. N. Massa, Paris, Minuit, 1991.
- Cassirer, Ernst, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, trad. fr. Pierre Quillet, Paris, Les Editions de Minuit, 1983 (1^{ère} éd., 1927).
- Cassirer, Ernst, *La philosophie des formes symboliques*, t. I : *Le langage*, trad. fr. Ole Hansen-Love et Jean Lacoste, Paris, Editions de Minuit, 1972.
- Chartier, Roger, Duby, Georges, Febvre, Lucien, Francastel, Pierre et Mandrou, Robert, *La sensibilité dans l'histoire*, Brionne, Gérard Monfort, 1987.

- Chastel, André, *Art et Humanisme à Florence. Au temps de Laurent le Magnifique. Etude sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- Chastel, André, *Fables, formes, figures*, I-II, Paris, Flammarion, 2000 (1^{ère} éd., 1978).
- Chastel, André, *Marsile Ficcin et l'art*, Genève, Librairie E. Droz, 1954.
- Chastel, André, *L'Art italien*, Paris, Flammarion, 2008 (1995).
- Chastel, André, *Le grand atelier d'Italie*, Paris, Gallimard, coll. « L'Univers des formes », 1965.
- Chastel, André, *Le sac de Rome, 1527 : du premier maniérisme à la contre-Réforme*, Paris, Gallimard, 1984.
- Chastel, André, *Renaissance italienne 1460-1500. I. Renaissance méridionale, II. Le grand atelier d'Italie*, Paris, Gallimard, 1999 (éd. Gallimard 1965, pour la première édition en 2 volumes, coll. « L'Univers des Formes »).
- Chastel, André et Klein, Robert, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1995 (1963 sous le titre « L'AGE DE L'HUMANISME »).
- Choay, Françoise, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, nouvelle éd. rev. et corr., Paris, Seuil, 1996 (1^{ère} éd., 1980).
- Choay, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Seuil, 1965.
- Clark, Kenneth, *L'Art du paysage (Landscape into art)*, trad. fr. André Ferrier et Françoise Falcon, Paris, R. Julliard, 1962.
- Chrétien, Jean-Louis, *La joie spacieuse. Essai sur la dilatation*, Paris, Les Editions de Minuit, 2007.
- Claudel, Paul, *Connaissance de l'Est*, Paris, Gallimard, 1974 (1^{ère} éd., 1900).
- Claudel, Paul, *Introduction à la peinture hollandaise*, Paris, Gallimard, 1935.
- Comar, Philippe, *La perspective en jeu. Les dessous de l'image*, Paris, Découvertes Gallimard, 2005 (1^{ère} éd., 1992).
- Costa, Sandra, *La peinture italienne du maniérisme au néoclassicisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- Couzinet, Marie-Dominique, *Histoire et méthode à la Renaissance : une lecture de la Methodus ad facilem historiarum cognitionem de Jean Bodin*, préface de Cesare Vasoli, Paris, J. Vrin, 1996.
- Creighton Eddy, Gilbert, *Piero della Francesca et Giorgione. Problème d'interprétation*, Paris, Gérard Monfort, 1994.

- Crouzet-Pavan, Elisabeth, *Enfers et paradis. L'Italie de Dante et de Giotto*, Paris, Albin Michel S.A., 2001.
- Damisch, Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.
- Damisch, Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1979 (1972).
- Darriulat, Jacques, *Métaphores du regard. Essai sur la formation des images en Europe depuis Giotto*, Paris, Lagune, 1993.
- Dauphiné, James, *Le cosmos de Dante*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.
- Davenson, Henri, *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1942.
- Delumeau, Jean (avec la collaboration de Sabine Melchior-Bonnet), *Le paradis*, Paris, Fayard, 2001.
- Delumeau, Jean, *Que reste-t-il du paradis?*, Paris, Fayard, 2000.
- Derrida, Jacques, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.
- Descreumaux, Alain et Schmidt, Francis, *Moïse géographe : recherches sur les représentations juives et chrétiennes de l'espace*, Paris, J. Vrin, 1988.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002.
- Dire le désordre*, Actes du colloque international organisé à Lyon du 28 au 30 mai 2009, réunis par Fabienne Boisseiéras, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Dragan, Radu, *La représentation de l'espace de la société traditionnelle : les mondes renversés*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Dresden, Sem, *L'Humanisme et la Renaissance*, Paris, Hachette, 1967.
- Duhem, Pierre, *Le système du monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, Tome I-X, Paris, Hermann, 1959.
- Durkheim, Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, PUF, « Quadrige », 1998 (1960).
- Edgerton, Samuel Y., *The heritage of Giotto's geometry : art and science on the eve of the scientific revolution*, Ithaca London, Cornell University Press, 1991.
- Eliade, Mircea, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, avant-propos de Georges Dumézil, Paris, Gallimard, 1980 (1952).
- Eliade, Mircea, *Le mythe de l'alchimie suivi de l'Alchimie asiatique*, L'Herne, 1990 (1978).

- Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965 (Hambourg, 1957).
- Escoubas, Eliane, *Imago Mundi. Topologie de l'art*, Paris, Galilée, 1986.
- Erwin Panofsky, avant-propos de Jacques Bonnet, Paris, Centre Georges Pompidou et Pandora Editions, 1983,
- Falguières, Patricia, *Le maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2004.
- Francastel, Pierre, *Etudes de sociologie de l'art*, édition Denoël, 1970.
- Francastel, Pierre, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.
- Francastel, Pierre, *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Paris, Gallimard, 1965.
- Friedlander, Walter, *Maniérisme et Antimaniérisme dans la peinture italienne*, Paris, Gallimard, 1991 (éd. angl., 1957).
- Frugoni, Chiara, *A Distant City. Images of Urban Experience in the Medieval World*, trad. angl. par William McCuaig (*Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*), Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991 (éd. Turin, 1983).
- Gablik, Suzi, *Progress in Art*, Great Britain, Rizzoli, 1976.
- Garin, Eugenio, *Hermétisme et Renaissance*, trad. fr., Bertrand Schefer, Paris, Allia, 2001 (Rome, 1988).
- Garin, Eugenio, *La cultura filosofica del rinascimento italiano*, recherche e documenti, Florence, G. C. Sansoni, 1961.
- Garin, Eugenio, *Le Zodiaque de la vie. Polémiques antiastrologiques à la Renaissance*, trad. fr., Jeannie Carlier, Paris, les Belles Lettres, coll. « L'Ane d'or », 1991.
- Garin, Eugenio, *Moyen Age et Renaissance*, trad. fr., Claude Carme Paris, Gallimard, 1969.
- Gebhart, Emile, *Les origines de la Renaissance en Italie*, Hachette, 1923.
- Gesché, Adolphe, *Dieu pour penser, IV, Le cosmos*, Paris, Cerf, 1994.
- Giulietta, Chelazzi Dini, *Les peintres de Sienne*, Paris, Imprimerie nationale Editions, 1997.
- Gombrich, Ernst Hans, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Phaidon, 2002 (1960).
- Gombrich, Ernst Hans, *L'écologie des images*, trad. fr. Alain Lévêque, Paris, Flammarion, 1983.
- Gombrich, Ernst Hans, *Studies in the Art of the Renaissance. Symbolic Images*, Oxford, Phaidon, 1978.
- Hallyn, Fernand, *La structure poétique du monde : Copernic, Kepler*, Paris, Seuil, 1987.

- Hamou, Philippe, *La vision perspective (1435-1740). L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2007 (1995).
- Hauser, Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*. Tome II. La Renaissance. Préface de Jacques Leenhardt, Paris, SFIED – Arguments Critiques, 1984.
- Hauteœur, Louis, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris, Picard, 1954.
- Havelange, Carl, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.
- Hazan, Olga, *Le mythe du progrès artistique : étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal, Les Presses de l'Université, 1995.
- Heck, Christian, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Age. Une image de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1997.
- Heidegger, Martin, *Remarques sur art-sculpture-espace*, trad. fr. Didier Franck, Paris, Payot & Rivages, 2009.
- Heilbron, John L., *Astronomie et églises*, trad. fr., Maurice Mashaal, Paris, Editions Berlin, 2003.
- Hein, Jean, *Enigmacité et messianisme dans la "Divine Comédie"*, Florence, L. S. Olschki, 1992.
- Hersant, Yves, *Mélancolies : de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, R. Laffont, 2005.
- Huizinga, Johan, *L'automne du Moyen Age*, trad.fr. J. Bastin, Payot, Paris, 1932 (éd. 1980).
- Huyghe, René, *Les puissances de l'image*, Paris, Flammarion, 1965.
- Hyman, Timothy, *La Peinture siennoise. L'art d'une cité république (1278-1477)*, trad.fr. Pierre Saint-Jean, Paris, Thames & Hudson, 2007 (Londres, 2003).
- Infini des mathématiciens, infini des philosophes*, sous la direction de Françoise Monnoyeur, préface de Jean Dieudonné, postface de Hourya Sinaceur, Paris, Belin, 1992.
- Infini des philosophes, infini des astronomes*, sous la direction de Françoise Monnoyeur, préface d'Evry Schatzman, postface de Jacques Merleau-Ponty, Paris, Belin, 1995.
- Jammer, Max, *Concepts of space. The History of Theories of Space in Physics*, New York, Harper & Brothers, 1960 (1^{ère} éd., 1954).
- Joubaud, Catherine, *Le corps humain dans la philosophie platonicienne. Etude à partir du Timée*, Préface de Luc Brisson, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1991.
- Kaufmann, Pierre, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967.

- Kemp, Martin, *Behind the Picture: art and evidence in the Italian Renaissance*, New Haven and London, Yale University Press, 1997.
- Kemp, Martin, *Seen | Unseen : Art, Science & Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, Oxford University Press, 2006.
- Kemp, Martin, *The Science of Art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven and London, Yale University Press. 1990.
- Kempers, Bram, *Peintres et mécènes de la Renaissance italienne. L'essor de l'artiste professionnel dans l'Italie de la Renaissance*, trad. fr. Daniel Arasse et Catherine Bédard, Paris, Gérard MONFORT, 1997 (1987).
- Clark, Kenneth, *L'Art du paysage*, trad. fr. André Ferrier et Françoise Falcou, Paris, Rene Julliard, 1962.
- Klein, Robert, *La forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne*, articles et essais réunis et présentés par André Chastel, Paris, Gallimard, 1970.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin et Saxl, Fritz, *Saturne et la Mélancolie. Etudes historiques et philosophiques. Nature, religion, médecine et art*, trad. fr. Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1989.
- Koyré, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, trad. fr. Raissa Tarr, Paris, Gallimard, 1973 (1957).
- Koyré, Alexandre, *Etudes d'histoire de la pensée philosophique*, Paris, Gallimard, 1971(1961).
- Koyré, Alexandre, *Etudes d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, 1973.
- Koyré, Alexandre, *La révolution astronomique : Copernic, Kepler, Borelli*, Paris, Hermann, 1961.
- Koyré, Alexandre, *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVI^e siècle allemand*, Paris, Gallimard, 1971.
- Kristeller, Paul Oskar, *Huit philosophes de la Renaissance italienne (Eight Philosophers of the Italian Renaissance)*, trad. fr. Anne Denis, Genève, Librairie Droz, 1975 (1964).
- Kristeller, Paul Oskar, *Le système moderne des arts. Etude d'histoire de l'esthétique, (Renaissance Thought and the Arts)*, trad. fr. Béatrice Han, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999 (Princeton, 1980).
- Kristeller, Paul Oskar, *Le thomisme et la pensée italienne de la Renaissance*, Paris, Librairie J. Vrin, 1967.
- Kuhn, Thomas S., *La révolution copernicienne*, trad. fr. Avram Hayli, Paris, Fayard, 1973 (The President and Fellows of Harvard College, 1957, 1959).

- Lamblin, Bernard, *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck, 1983.
- Laneyrie-Dagen, Nadeije, *L'invention de la nature : les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant*, Paris, Flammarion, 2008.
- Laneyrie-Dagen, Nadeije, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2006.
- Laneyrie-Dagen, Nadeije, *Lire la peinture. Dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2003.
- La Peinture*, sous la dir. de Jacqueline Lichtenstein avec Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen et Denys Riout, Paris, Larousse, 1997 (1995).
- L'art de la Renaissance entre science et magie*, sous la dir. de Philippe Morel, Paris, Somogy éditions d'art, 2006.
- L'artiste et le philosophe : l'histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVII^e siècle*, actes du colloque international, 19 au 22 septembre 2007, Institut national d'histoire de l'art, université Paris 7 Denis Diderot, sous la dir. de Frédéric Cousinié et Clélia Nau, Paris, INHA, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- L'art italien du IV^e siècle à la Renaissance*, avec Philippe Morel, Daniel Arasse, Mario d'Onofrio, Paris, Citadelles & Mazenod, 1997.
- L'art, un miroir du sacré ?*, avec Maurice Arama, Souâd Ayada, Michael Barry, Ziad Dalloul, Renaud Ego, Nicole de Pontcharra, Daryush Shayegan, Amina Taha Hussein-Okada, Paris, Albin Michel, 2009.
- L'astrologia e la sua influenza nella filosofia, nella letteratura e nell'arte dall'età classica al Rinascimento*, Milan, Nuovi Orizzonti, 1992.
- Lee, Rensselaer Wright., *Ut pictural poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*, traduction et mise à jour par Maurice Brock, Paris, Macula, 1991 (1967).
- Le Goff, Jacques, *La Naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.
- L'énigmatique à la Renaissance : formes, significations, esthétiques*, Actes du colloque organisé par l'association Renaissance, Humanisme, Réforme (Lyon, 7-10 septembre 2005), Etudes réunies par Daniel MARTIN, Pierre SERVET, André TOURNON, Paris, HONORE CHAMPION EDITEUR, 2008.
- Les Cahiers de l'Humanisme, vol. II. *Marsile Ficin ou Les Mystères platoniciens*, Actes du XLII^e Colloque International d'Etudes Humanistes. Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Tours, 7-10 juillet 1999, organisé par Stéphane Toussaint, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Lescourret, Marie-Anne, *Goethe. La fatalité poétique*, Paris, Flammarion, 1999.

- Lescourret, Marie-Anne, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Flammarion, 2002.
- Les méditations cosmographiques à la Renaissance*, dirigé par Frank Lestringant, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009.
- L'espace lui-même*, Numéro coordonné par Renaud Barbaras, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1994.
- Les traités d'architecture de la Renaissance*. Actes du colloque de Tours du 1^{er} au 11 juillet 1981, études réunies par Jean Guillaume, Paris, Picard, 1988.
- Lhote, André, *Les invariants plastiques*, présentation Jean Cassou, Paris, Hermann, 1967.
- L'Humanisme et la Renaissance aux XV^e et XVI^e siècles*, la documentation photographique, Dossier 5-264 et 265, P. Documentation française, 1966.
- L'image et la production du sacré*, Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988), organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Strasbourg II, Groupe « Théorie et pratique de l'image culturelle », sous la dir. de Françoise Dunand, Jean-Michel Spieser et Jean Wirth, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- L'infini*, sous la direction de Ronald Shusterman, Groupe d'études et de recherches britanniques, Université Michel de Montagne – Bordeaux 3, 2002.
- Longhi, Roberto, *L'Atelier de Ferrare*, trad. fr. Claude Lauriol, Brionne, Gérard Monfort, 1991(éd. it., 1934).
- Ludwig H. Heydenreich et Günter Passavant, *Le temps des Génies. Italie 1500-1540*, Paris, Gallimard, coll. « L'Univers des formes », 1974.
- Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002 (1971).
- Maeterlinck, Maurice, *La vie de l'Espace*, Paris, Fasquelle, 1928.
- Malaux, André, *La Métamorphose des Dieux. L'Intemporel*, Paris, Gallimard, 1976.
- Maldiney, Henri, *Regard Parole Espace*, Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1973.
- Malherbe, Michel et Gaudin, Philippe, *Les philosophes de l'humanisme*, Paris, Bartillet, 1999.
- Margolin, Jean-Claude, *L'humanisme en Europe au temps de la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- Marin, Louis, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Editions Usher, 1989.
- Marin, Louis, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973.
- Matalon, Benjamin, *L'analyse hiérarchique*, Paris, Mouton, 1965.
- Mauriès, Patrick, *Maniéristes*, Paris, Lagune, 1995.
- Maury, Jean-Pierre, *Comment la Terre devint ronde*, Paris, Gallimard, 1989.

- Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, Morando, Bruno, *Les trois étapes de la cosmologie*, Paris, Robert Laffont, 1971.
- Mina, Gregori, *Le musée des Offices et le Palais Pitti. La peinture à Florence*, trad. fr. Jean-Philippe Follet, Paris, Mengès, 1994.
- Montagnes imaginées, montagnes représentées. Nouveaux discours sur la montagne de l'Europe au Japon*, sous la direction d'André Siganos et Simone Vierne, Grenoble, Ellug, 2000.
- Moreau, Joseph, *L'espace et le temps selon Aristote*, Padova, Antenore, 1965.
- Mouloud, Noël, *La peinture et l'espace, recherche sur les conditions formelles de l'expérience esthétique*, préface d'Etienne Souriau, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- Murray, Linda, *La Haute Renaissance et le maniérisme. L'Italie, le Nord et l'Espagne 1500-1600*, trad. fr. Florence Lévy-Paoloni, Paris, Thames and Hudson, 1995 (Londres, 1967).
- Nicod, Jean, *La géométrie dans le monde sensible*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
- Nys, Desire, *La notion d'espace*, Bruxelles, Robert Sand, 1922.
- Olérud, Anders, *L'idée de macrocosmos et de microcosmos dans la Timée de Platon, étude de mythologie comparée*, Edi. Uppsala, Almqvist och wiksell boktryck, 1951.
- Onians, John, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton, Cambridge University Press, 1988.
- Ordine, Nuccio, *Le seuil de l'ombre. Littérature, philosophie et peinture chez Giordano Bruno*, préface de Pierre Hadot, trad. fr. Luc Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- Ors, Eugenio d', *Du Baroque*, version française de Mme Agathe Rouart-Valéry, introd. de Frédéric Dassas, Paris, Gallimard, 2000 (1935).
- Pächt, Otto, *Le paysage dans l'art italien. Les premières études d'après nature dans l'art italien et les premiers paysages de calendrier*, trad. fr. Patrick Joly, Brionne, Gérard Monfort, 1991.
- Panofsky, Erwin et Koyré, Alexandre, *Galilée critique d'art*, trad. de l'anglais et préf. Par Nathalie Heinrich, Paris, Les impressions nouvelles, 1992.
- Panofsky, Erwin, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. fr. Claude Herbet et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 1967 (Oxford University Press, 1939).

- Panofsky, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Gallimard, coll. « Tel », 1989 (1923).
- Panofsky, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, trad. fr. sous la direction de Guy Ballangé, Paris, Les Editions de Minuit, 1975 (1924-1925).
- Panofsky, Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, trad. fr. Laure Verron, (*Renaissance and Resuscitations in Western Art*), Paris, Flammarion, 1976 (1952).
- Panofsky, Erwin, *Le Codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, traduit de l'anglais et présenté par Daniel Arasse, Paris, Flammarion, 1996 (Londres, 1940).
- Panofsky, Erwin, *Les primitifs flamands*, trad. fr. Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 1992.
- Panofsky, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations. Essai sur les « arts visuels »*, trad. fr. Marthe et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 1969 (1^{ère} éd., 1955).
- Panofsky, Erwin, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1979 (1964).
- Panorama de la Renaissance*, sous la direction de Margaret Aston, trad. Pierre M. Reyss, Paris, Thames & Huson, 2003 (Londres, 1996).
- Payot, Daniel, *Le philosophe et l'architecte. Sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture*, thèse présentée sous la dir. de Lucien Braun, Strasbourg, Décamb, 1980.
- Pellegrino, Pierre, *Le sens de l'espace. Livre II, la dynamique urbaine*, Paris, Anthropos : diff. Economica, 2000.
- Perelman, Marc, *Construction du corps. Fabrique de l'architecture : Figures, histoire, spectacle : Une critique de l'ordre visuel moderne*, Paris, Les Editions de la Passion, 1994.
- Pinchard, Bruno, *Le bûcher de Béatrice. Essai sur Dante*, Paris, Aubier, 1996.
- Pinchard, Bruno, *Métaphysique de la destruction*, J.-L. Viellard-Baron (préfacier), Louvain-la-Neuve, Editions de l'Institut Supérieur de Philosophie, Leuven : Paris, Peeters, 2012.
- Pinelli, Antonio, *La belle manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1996 (éd. it., 1993).
- Platon et Aristote à la Renaissance*, XVI^e Colloque International de Tours, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1976.
- Pommier, Edouard, *Comment l'art devient l'art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007.
- Pommier, Edouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

- Pour Dante. *Dante et l'Apocalypse. Lectures humanistes de Dante*, sous la dir. de Bruno PINCHARD, avec la collaboration de Christian TROTTMANN, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001.
- Previtali, Giovanni, *La périodisation dans l'art italien*, trad. fr. Martine Guglielmi-Peretti, Paris, Gérard Monfort, 1996 (éd. it., 1979).
- Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 vol., Paris, PUF, 1955-1959.
- Reiser, Olivier L., *Cosmic Humanism. A Theory of the Eight-Dimensional Cosmos Based On Integrative Principles From Science, Religion, and Art*, Cambridge, Massachusetts, 1966.
- Renaissance italienne. *Architecte. Sculpture. Peinture. Dessin*, publié sous la direction de Rolf Toman, Paris, La Martinière, 1995 (Köln, 1995).
- Renaissance, *Maniérisme, Baroque*, Actes du XI^e stage international de Tours, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1972.
- Richer, Jean, *Iconologie et tradition : symboles cosmiques dans l'art chrétien*, Paris, Guy Trédaniel, 1984.
- Rico, Francisco, *Le rêve de l'humanisme. De Pétrarque à Erasme*, trad. fr. Jean Tellez revue par Alain-Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Romano, Giovanni, *De Mantegna à Raphaël*, Paris, Gérard Monfort, 1996.
- Roob, Alexander, *Le Musée hermétique. Alchimie et Mystique*, trad. fr. Françoise Saint-Onge, Köln, Taschen, 1997 (1996).
- Roques, René, *L'Univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris, Editions Montaigne, 1954.
- Rosa, Giorgi, *Anges et démons*, trad. fr. Dominique Férault, Paris, Hazan, 2004 (1^{ère} éd., 2003).
- Rosand, David, *La trace de l'artiste. Léonard et Titien*, trad.fr. Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard, 1993.
- Ruyer, Raymond, *L'utopie et les utopies*, Presses Universitaires de France, 1950.
- Salem, Lionel, *La science dans l'art*, Paris, Editions Odile Jacob, 2000.
- Salvi, Claudia, *Piero della Francesca et les peintres toscans de la première Renaissance italienne*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001.
- Saudan, Michel, *Espaces symboliques et symboles de l'espace. Coupoles*, Genève, Atelier d'édition « Le Septième Fou »-La Bibliothèque des Arts.
- Schmitt, Charles, *Aristote et la Renaissance*, trad. fr. Luce Giard, Paris, Presses universitaires de France, 1992 (1^{ère} éd., 1983).

- Schneider, Norbert, *L'art du portrait. Les plus grandes œuvres européennes 1420-1670*, Paris, Taschen, 2002 (1^{ère} éd., 1992).
- Schneider, Pierre, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Paris, Hazan, 2001.
- Seidengart, Jean, *Dieu, l'univers et la sphère infinie. Penser l'infinité cosmique à l'aube de la science classique*, Paris, Albin Michel, 2006.
- Seznec, Jean, *La survivance des dieux antiques au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, 1980 (Londres, 1940).
- Shearman, John, *Mannerism*, Londres, Penguin Books, 1990 (1^{ère} éd., 1967).
- Simann, Arkan et Fontaine, Joëlle, *L'image du monde des Babyloniens à Newton*, préface de Jean Rosmorduc, Paris, Adapt, 1999.
- Simann, Arkan, *L'image du monde de Newton à Einstein*, préface de Jean-Claude Pecker, Paris, Vuibert, 2005.
- Smeyers, M., *L'Art de la miniature flamande*, Tournai, La Renaissance du livre, 1998.
- Souriau, Etienne, *Pensée vivante et perfection formelle*, thèse présentée à la faculté des lettres de l'Université de Paris, Paris, Hachette, 1925.
- Spatialisation en art et sciences humaines*, sous la dir. de Marcin Sobieszczanski avec la collaboration de Céline Lacroix, Paris, Peeters, 2004.
- Sterckx, Sébastien, *Introduction au monde des symboles*, Zodiaque, 1989.
- Stoichita, Victor I, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.
- Symboliques et dynamiques de l'espace*, Textes réunis par Jérôme DOKIC, Philippe DRIEUX, René LEFEBVRE, Publications de l'université de Rouen, 2003.
- Tapié, Victor-Lucien, *Le baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- Terrin, Jean-Jacques, *Le monde souterrain*, Paris, Hazan, 2008.
- The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Charles B. Schmitt, Q Skinner et Eckhard Kessler eds., Cambridge, University Press, 1988.
- The Genius of Arab Civilization. Source of Renaissance*, John Richard Hays, éditeur, Londres, Eurabia (Publishing) Ltd, 1983 (New York 1975).
- Todorov, T., *Eloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2000.
- Toussaint, Stéphane, *De l'enfer à la coupole : Dante, Brunelleschi et Ficin : à propos des "codici Caetani di Dante"*, préambule d'Eugenio Garin, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 1997.
- Tripet, Arnaud, *Poétique du secret. Paradoxe et maniérisme*, Paris, Honoré Champion, 2007.

- Trottein, Gwendolyn, *Les Enfants de Vénus. Art et Astrologie à la Renaissance*, Paris, Lagune, 1993.
- Tuzet, Hélène, *Les cosmos et l'imagination*, Paris, Librairie José Corti, 1965.
- Valdinoci, Serge, *Merleau-Ponty dans l'invisible. L'Œil et l'Esprit au miroir du Visible et l'invisible*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Vandier-Nicolas, Nicole, *Esthétique et Peinture de paysage en Chine (des origines aux Song)*, Paris, Klincksieck, 1987.
- Van Lennep, Jacques, *Art et alchimie. Etude de l'iconographie hermétique et de ses influences*, préface de Serge Hutin, Bruxelles, Meddens, 1971.
- Van Puyvelde, Leo, *La peinture flamande à Rome*, Bruxelles, Ed. de la librairie encyclopédique, 1950.
- Van Puyvelde, Leo, *La Renaissance Flamande de Bosch à Bruegel*, Bruxelles, Meddens, 1971.
- Vannucci, François, *L'homme est-il au centre de l'Univers ?*, Paris, Le Pommier, 2004.
- Védrine, Hélène, *Les philosophies de la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.
- Védrine, Hélène, *Philosophie et magie à la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1996.
- Verdet, Jean-Pierre, *Le ciel, ordre et désordre*, Paris, Découvertes Gallimard, 1987.
- Verdet, Jean-Pierre, *Voir et Rêver le Monde. Images de l'Univers de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Larousse, 2002.
- Vinciguerra, Lucien, *Archéologie de la perspective. Sur Piero della Francesca, Vinci et Dürer*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- Vliet, Muriel van, *La forme selon Ernst Cassirer. De la morphologie au structuralisme*, préface de Christian Möckel, Rennes, Presse universitaires de Rennes, 2013.
- Volpe, Carlo, *Autour de Giotto. Le long parcours de la manière très douce et si unie de la peinture du Trecento*, trad. fr., Simone Darses, Paris, Gérard Monfort, 1999 (éd. it., 1983).
- Vulliaud, Paul, *La pensée ésotérique de Léonard De Vinci*, Paris, Odette Lieutier, 1945.
- Wajeman, Lise, *La parole d'Adam, le corps d'Eve. Le péché originel au XVIe siècle*, Genève, Librairie Droz, 2007.
- Warburg, Aby, *Essais florentins*, trad. fr. Sibylle Müller et présentation par Evelyne Pinto, Klincksieck, 2003 (1990).
- Warburg, Aby, *Miroirs de faille, à Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-1929*, Les Presses du réel, l'écarquillé, 2011.

- Wavre, Rolin, *La figure du monde. Essai sur le problème de l'espace des Grecs à nos jours*, Neuchâtel, Edition de la Baconnière, 1950.
- White, John, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, titre original : *The Birth and Rebirth of pictorial space*, trad. fr. Cathrine Fraixe, Paris, 2003 (Londres, 1957).
- Winter, Jochen, *La création de l'infini. Giordano Bruno et la pensée cosmique*, trad. fr. Olivier Mannoni, Calmann-Lévy, 2004 (Düsseldorf, 1999).
- Wittkower, Rudolf, *Les principes de l'architecture à la Renaissance*, trad. fr. Claire Fargeot, "Architectural principles in the age of humanism", Paris, Les Editions de la Passion, 1996 (Londres, 1949).
- Wölfflin, Heinrich, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, trad. fr. sous la dir. de Bruno Queysanne, éd. Carré, 1996 (1^{ère} éd., 1886).
- Wölfflin, Heinrich, *Renaissance et Baroque*, traduction de Guy Ballangé et présentation de Bernard Teyssèdre, Paris, Gérard Monfort, 1988 (Bâle, 1961).
- Worringer, Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, trad. fr. Emmanuel Martineau, présentation par Dora Vallier, Klincksieck, 1978 (éd. allemande, 1911).
- Wunenburger, Jean-Jacques, *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, Jean-Pierre Delarge, Editions Universitaires, 1977.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Le sacré*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 (1^{ère} éd., 1981).
- Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, trad. fr. Marc Rolland, Paris, DERVY-LIVRES, 1988.
- Yates, Frances A., *L'art de la mémoire*, trad. fr. Daniel Arasse, Paris, 1975 (1966).
- Yates, Frances A., *Science et tradition hermétique*, trad. fr. Boris Donné, Paris, Allia, 2009.
- Y a-t-il une histoire de la métaphysique ?*, sous la dir. de Yves Charles Zarka, Bruno Pinchard, Paris, PUF, 2005.
- Zeri, Federico, *Renaissance et Pseudo Renaissance*, trad. fr. Christian Paoloni, Paris-Marseille, Rivages, 1985 (1^{ère} éd., 1983).
- Zorzi, Ludovico, *Représentation picturale et représentation théâtrale*, trad. fr. Martine Guglielmi-Peretti, Paris, Gérard Monfort, 1998 (éd. it., 1978).
- Zuffi, Stefano, Crépaldi, Gabriele et Lorandi, Franco, *Fresques de Giotto à Michel-Ange*, trad. fr., Odile Menegaux, Paris, Flammarion, 2003 (éd. it., 2002).

5. Dictionnaires

- Baudouin, Bernard, *Dictionnaire de l'astrologie*, Paris, De Vecchi, 2000.
- Ban, Virginie, Brême, Dominique, *Dictionnaire Iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Dijon, Editions Faton, 1999.
- Blay, Michel, Halleux, Robert, *La science classique XVI^e-XVIII^e siècle. Dictionnaire critique*, Paris, Flammarion, 1998.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont /Jupiter, 1982 (1^{ère} éd. 1969).
- Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, sous la direction de Xavier Barral i Alter, Rennes, coll. « Art et Société », Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- Dictionnaire des Notions*, Paris, Encyclopedia Universalis, 2005.
- Dictionnaire des philosophes*, directeur de la publication Denis Hutsman, Paris, P.U.F, 1984.
- Dictionnaire des religions*, publié sous la direction de Paul Poulard, Paris, P.U.F, 1984.
- Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, publié sous la direction de Dominique Lecourt, Paris, P.U.F, 1999.
- Encyclopédie des symboles*, édition française établie sous la direction de Michel Cazenave, La Pochothèque, 1996 (éd. Kraur, 1989).
- Encyclopédie philosophique universelle, Les notions philosophiques*, Paris, P.U.F., 1990.
- Gérard, André-Marie, Nordon-Gérard, Andrée et Tollu, François, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Le Grand livre du mois, 2000.
- Grand dictionnaire de la philosophie*, sous la dir. de Michel Blay, Paris, Larousse, 2003.
- Lacoste Jean-Yves, *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1996 (1^{ère} éd. 1926).
- Rahner, Karl et Vorgrimler, Herbert, *Petit dictionnaire de théologie catholique*, trad. fr. Paul Demann et Maurice Vidal, Paris, Editions du Seuil, 1970 (1^{ère} éd. 1961).
- Souriau Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/PUF, 2004 (1^{ère} éd. 1990).
- Tresoldi, Roberto, *Encyclopédie de l'ésotérisme*, trad. fr., Nelly Turrini, Paris, De Vecchi, 2002.
- Turner, Jane, *The Dictionary of Art*, 34 vol., London, Grove, 1996.

6. Articles

- Ackerman, Gérald M., « Lomazzo's Treatise on Painting », *The Art Bulletin*, vol. 49, n°4, 1967, p. 317-326.
- Betts, J. Richad, « Structural Innovation and Structural Designe in Renaissance Architecture », *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 52, n°1, 1993, p. 5-25.
- Bialostocki, Jan, « Renaissance Artists as Philosophers in Meditation: Two Small Problems Concerning Two Great Masters », *Acta historiae atrium*, vol. XXIV, 1978, p. 207-210.
- Casey, Edward.S., « Espaces lisses et lieux bruts. L'histoire cachée du lieu », Presses Universitaires de France, *Revue de Métaphysique et de Monde*, 2001/4, n° 32, p. 465-481.
- Dalai, Marsia, « L'espace impossible de Bramante : art et science », *Actes de la recherche en sciences sociales*, trad. fr. Claude Lauriol, vol. 23, n° 23, 1978, p. 45-50.
- Débarbieux, Bernard, « Figures combines de la ville et de la montagne. Réflexion sur les catégories de la connaissance géographique », *Revue de géographie alpine*, vol. 87, n° 87-1, 1999, p. 33-49.
- Didi-Huberman, Georges, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses*, vol. 24, n 24, 1985, p. 145-163.
- Dixon, Laurinda S., « Giovanni di Paolo's Cosmology », *The Art Bulletin*, vol. 67, n 4, 1985, p. 604-613.
- Fattorini, Gabrielle, « La maniera moderna à Sienne », *Dossier de l'art*, "Cinq siècles d'art siennois", éd. Faton, n° 146, nov. 2007, p. 56-66.
- Goldberg, Jonathan, « Quattrocento Dematerialization : Some Paradoxes in a Conceptual Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 35, n 2, 1976, p. 153-168.
- Grabar, A., « L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Age », *Cahiers archéologiques*, n° 29, CNRS, Paris, 1981, p. 5-10.
- Graziani, René, « Pieter Bruegel's 'Dulle Griet' and Dante », *The Burlington Magazine*, vol. 115, n° 841, 1973, p. 209-218.
- Klein, Robert, « Pomponius Gauricus on Perspective », *The Art Bulletin*, vol. 43, n 3, 1961, p. 211-230.
- Kupfer, Marcia, « The Lost Wheel Map of Ambrogio Lorenzetti », *The Art Bulletin*, vol. 78, n 2, 1996, p. 286-310.

- Lapostolle, Christine, « Frugoni, *Una lontana citta. Sentimenti e immagini n l Medioevo* », *Médiévales*, vol. 4, né 9, p. 141-144.
- Lapostolle, Christine, « Temps, lieux et espaces. Quelques images des XIV^e et XV^e siècles », *Médiévales*, vol. 9, né 18, printemps 1990, p. 101-120.
- Lavin, Marilyn Aronberg, « The Alter of Corpus Domini in Urbino : Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero della Francesca », *The Art Bulletin*, vol. 49, n 1, 1967, p. 1-24.
- Levin, William R., « A lost cycle by Nardo and Jacope di Cione at the Misericordia in Florence », *The Burlington Magazine*, vol. 141, 1999, p. 75-80.
- Mansbach, S.A., « Pieter Bruegel's Towers of Babel », *Zeitschrift f r Kunstgeschichte*, 45 Bd., H.1, 1982, p. 43-56.
- Marmor, Max C., « From Purgatory to the Primavera : Some Observations on Botticelli et Dante », *Artibus et Historiae*, vol. 24, n  48, 2003, p. 199-212.
- Medicus, Gustave, « Some Observations on Dominico Beccafumi's Two Fall of the Rebel Angels Penels », *Artibus et Historiae*, vol. 24, n  47, 2003, p. 209-218.
- Miller, Naomi, « Euclides Redivivus : A Hypothesis on a Proposition », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 138, 1996, p. 213-226.
- Plazzotta, Carol, « Berlin, Rome and London. Botticelli and Dante », *The Burlington Magazine*, vol. 143, 2001, p. 239-241.
- Pudelko, George, « The Early Works of Paolo Uccello », *The Art Bulletin*, vol. 16, n 3, 1934, p. 231-259.
- Shell, Curtis, « The Early Style of Fra Filippo Lippi and the Prato Master », *The Art Bulletin*, vol. 43, n 3, 1961, p. 197-209.
- Vereycken, Karel, « De Piero della Francesca   Léonard de Vinci. Quand l'ambiguïté devient science géométrique en peinture », *Fusion*, n  105, juin-juillet, 2005, p. 40-48.
- White, John, « Giotto's use of Architecture in 'The Expulsion of Joachim' and 'The entry into Jerusalem' at Padua », *The Burlington Magazine*, vol. 115, né 884, 1973, p. 439-447.
- White, John, « Raphael and Bruegel : Two Aspects of the Relationship between Form and Content », *The Burlington Magazine*, vol. 103, né 699, 1961, p. 230-235.

Table des illustrations

Fig. 1 : RAPHAEL, RAFFAELLO SANZIO, dit (Urbino 1483-Rome 1520), *L'École d'Athènes*, 1509. Fresque, 440 x 770 cm. Chambre de la Signature, Palais Pontificaux, Vatican.

Fig. 2 : MICHEL-ANGE, Michelangelo Buonarroti, dit (Caprese 1475-Rome 1564), *La Séparation de la lumière des ténèbres*, 1511. Fresque, 180 x 260 cm. Rome, Vatican, chapelle Sixtine.

Fig. 3 : *Dieu le Père mesure le monde avec le compas (Dieu Architecte)*, v. 1220. Enluminure de la Bible moralisée, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek.

Fig. 4 : Barthélemy l'Anglais (1190-1250), *Création par le compas*, *Livre des propriétés des choses*, traduction par Jean Corbichon, parchemin ; 419 ff. ; 36 x 26 cm. Paris, bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1028, f° 14.

Fig. 5 : PIERRE APIAN (1495-1552) et R. GEMMA FRISIUS, *Le monde, figure de la division des sphères*, *Cosmographia*, Anvers, 1584.

Fig. 6 : PIERRE DI PUCCIO (actif en Toscane entre 1380-1410), *Création du monde*, v. 1389-1391. Fresque. 715 x 810 cm. Pise, le couloir nord du cimetière.

Fig. 7 et 8 : *La Création du monde selon la Chronique de Nuremberg*, HARTMANN SCHEDEL (1440-1514), *Das Buch der Criniken*, Nuremberg, Anton Koberger, 1493. In-fol. Paris, BnF, Réserve des livres rares, Rés. G. 505.

Fig. 9 : GIOVANNI DI PAOLO (Sienne v. 1395/1400-1482), *La Création et l'Expulsion du Paradis*, v. 1445. Tempera et or sur panneau, 46,4 x 52,1 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 10 : BOTTICELLI, *Paradis*. Canto II. *Dans le premier des ciels*, 1480.

Fig. 11 : JOHANNES SACROBOSCO, *Sphaera mundi*, Venice, 1482, fol. a2v. New York, New York Public Library.

Fig. 12 : *La structure des ciels et du Paradis selon Dante*

Fig. 13 : BOTTICELLI, *Paradis*. Canto XXXII. *Au dixième ciel : l'Empyrée*, v. 1490.

Fig. 14 : GIUSTO DE'MENABUOI (Florence 1330 envi. – Padoue 1390 env.), *Création du monde*, v. 1376. Fresque. Padoue, Baptistère de la Cathédrale.

Fig. 15 : GIUSTO DE'MENABUOI, *Le Paradis*, 1375-1376. Fresque. Padoue, Baptistère de la Cathédrale.

Fig. 16 : BOSCH, JEROME, JEOREN ANTHONISZON VAN AEKEN dit (s'Hertogenbosch, Bois-le Duc en français v. 1450-1516), Triptyque du *Jardin des délices*, volets fermés : *Création du monde*, 1504. Huile sur panneau, 200 x 195 cm. Madrid, Prado.

Fig. 17 : ORESME, NICOLE (1325-1382), L'univers contemplé par Dieu le Père, dans *Le Livre du ciel et du monde*, 1377. Manuscrit enluminé, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr 565, f. 69r.

Fig. 18 : La Terre et le monde supérieur, *Les Echecs amoureux* ("Amorous Chess"), XV^e siècle. Manuscrit enluminé, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits ; Mss. fr. 143, fo 20.

Fig. 19 : MARMION, SIMON (Amiens ? v. 1425-Valenciennes 1489), Dieu et les sphères célestes, miniature du *Livre des sept âges du monde*, v. 1455. Parchemin.

Fig. 20 : MARMION, SIMON, Adam et Eve au Paradis et Dieu et les sphères célestes, miniature du *Livre des sept âges du monde*, troisième quart du XV^e siècle. Parchemin.

Fig. 21 : PROVOST, JAN (Mons v. 1465-Bruges 1529), *Allégorie chrétienne. Le cosmos sous l'œil et dans la main de Dieu en présence de Christ-Juge et de l'Eglise*, v. 1510-1515. Huile sur panneau, 50 x 40 cm. Paris, musée du Louvre.

Fig. 22 : Hildegarde de Bingen (1098-1179), L'Univers comme un œuf, *Scivias, Codex illuminatus*, v. 1180. Fac-similé sur parchemin, 32,5 x 23,5 cm ; 35 miniatures. Monastère de Rudesheim (Allemagne), Facs., f^o 41v^o.

Fig. 23 : *L'Univers dominé par la figure du Christ*, in Gossuin de Metz, *L'Image du monde*, Manuscrit enluminé, XIII^e siècle, Paris, BnF.

Fig. 24 : GIOTTO (Vespignano, Vicchio d Mugello 1267 ? – Florence 1337), *Joachim expulsé du temple*, 1303-1305. Fresque, 200 x 185 cm. Padoue, Chapelle Scrovegni ; *Rencontre à la Porte d'or*, 1303-1305. Fresque, 200 x 185 cm. Padoue, Chapelle Scrovegni.

Fig. 25 : GIOTTO, Voûte de la chapelle Scrovegni, 1303-1305. Fresque, Padoue, Chapelle Scrovegni.

Fig. 26 : DUCCIO, di BUONINSEGNA (Sienne v. 1255 – 1318/1319), *Le Pacte avec Judas* (la *Maestà*), 1308-1311. Tempera sur panneau, 50 x 53 cm. Sienne, musée de l'Œuvre de Dôme.

Fig. 27 : LORENZETTI, AMBROGIO (Sienne 1285-1348), *Effets de bon gouvernement dans la cité*, 1338-1340. Fresque. Sienne, Palazzo Pubblico.

Fig. 28 : LORENZETTI, AMBROGIO, *Effets de bon gouvernement dans la campagne*, 1338-1340. Fresque. Sienne, Palazzo Pubblico.

Fig. 29 : MASO DI BANCO, (peintre italien documenté de 1341 à 1346 à Florence), *Saint Sylvestre ressuscitant les deux mages*, v. 1341. Fresque, Florence, Santa Croce, chapelle Bardi di Vernio.

Fig. 30 : BECCAFUMI, DOMENICO, Domenico di Giacomo di Pace, dit (Montaperti, Sienne 1486-Sienne 1551), *Virginie devant Appius Claudius*, v. 1520-1525. Huile sur panneau, 74 x 137 cm. Londres, National Gallery.

Fig. 31 : GIOVANNI DI PAOLO, *Madone de l'Humilité*, v. 1442. Tempera sur panneau, 56 x 43 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

Fig. 32 : BRONZINO, AGNOLO (Florence 1503-1572), *Portrait allégorique de Dante*, v. 1530. Huile sur panneau, 127 x 120 cm. Washington, National Gallery of Art.

Fig. 33 : *Ordonnance de l'univers dans la Divine Comédie*, J. : Jérusalem ; E. : L'Enfer ; D. : Le Diable ; P. : Le Purgatoire ; C.C. : Le chemin caché ; J.E. : Le jardin d'Eden.

Fig. 34 : BRUNELLESCHI, FILIPPO (Florence 1377-1446), *Le dôme de la cathédrale Santa Maria del Fiore*, 1423. Florence.

Fig. 35 : BOTTICELLI, *La carte de l'Enfer*, v. 1480. Dessin préalable à la pointe d'argent sur parchemin, repris à l'encre et coloré avec une détrempe à la colle, 32 x 47 cm. Berlin, Staatliche Museen.

Fig. 36 : BOTTICELLI, *Paradis. Canto I. La montée aux cieux*, v. 1480.

Fig. 37 : BOTTICELLI, *Paradis. Canto XXII. Saturne*, v. 1480.

Fig. 38 : BOTTICELLI, *Paradis. Canto XXVI. Au huitième ciel : celui des étoiles fixes*, v. 1480.

Fig. 39 : LIPPI, FILIPPO (Florence v. 1406-Spolète 1469), *Couronnement de la Vierge*, 1467-1469. Fresque. Spolète, Duomo.

Fig. 40 : BOTTICINI, FRANCESCO (Florence 1446-98), *Assomption*, v. 1475. Détrempe sur panneau, 228,5 x 377 cm. Londres, National Gallery.

Fig. 41 : BOTTICELLI, *Nativité mystique*, 1501. Tempura sur bois, 108,5 x 75 cm. Londres, The National Gallery.

Fig. 42 : BOTTICELLI, *Madone du Magnificat*, v. 1480-1481. Détrempe sur panneau, diamètre 118 cm, Florence, Galerie des Offices.

Fig. 43 : BOTTICELLI, *Madone de la Grenade*, 1487. Tempera sur panneau, diamètre 143, 5 cm, Florence, Galerie des Offices.

Fig. 44 : MASACCIO, Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai, dit (San Giovanni Valdarno 1401-Rome 1428), *Trinité*, 1425-1428. Fresque, 667 x 317 cm. Florence, Santa Maria Novella.

Fig. 45 : FRA ANGELICO, Guido di Pietro, dit (Vicchio, Florence v. 1395-Rome 1455), *Le Christ aux outrages*, 1440-1441. Fresque, 188 x 164 cm. Florence, musée de San Marco, cellule 7.

Fig. 46 : MASOLINO da PANICALE, Tommaso di Cristoforo Fini, dit (Panicali in Valdarno 1383-1440 env.), *Le Pape Libère fonde la basilique Sainte-Marie de la Neige*, v. 1423-1425. Panneau, 144 x 76 cm. Naples, Musée national de Capodimonte.

Fig. 47 : GIROLAMO DI BENVENUTO, Giovanni del Guasta (Sienne 1470-1524), *Chute de neige miraculeuse sur l'Esquilin*, 1508. Détrempe sur panneau, fragment de prédelle. Florence, collection Longhi.

Fig. 48 : RAPHAEL, *La Dispute du Saint Sacrement*, 1510-1511. Fresque sur panneau, longueur de la base 770 cm environ. Cité du Vatican, Chambre de la Signature.

Fig. 49 : RAPHAEL, *Prime Mover (Astronomie)*. 1509-1511. Fresque sur panneau de plafond. Cité du Vatican, Chambre de la Signature.

Fig. 50 : RAPHAEL, Esquisse pour l'*Astronomie*, v. 1509. Vienne, Courtesy of the Albertina Gallery.

Fig. 51 : Regiomontanus, (Umfinden en Franconie le 6 juin 1436 à Rome le 6 juillet 1476), *Egyptoma in Almagestum Ptolemaei*, Gravure sur bois, Venise, Hammann, 1496.

Fig. 52 : FRA ANGELICO, *Le Couronnement de la Vierge*, v. 1434-1435. Tempera sur panneau, 114 x 113 cm, Florence, Galerie des Offices.

Fig. 53 : FRA ANGELICO, *L'Annonciation*, 1440-1441. Fresque, 176 x 148 cm. Florence, musée de San Marco, cellule 3.

Fig. 54 : FRA ANGELICO, *Le Couronnement de la Vierge*, 1440-1441. Fresque, 171 x 151 cm. Florence, musée de San Marco, cellule 9.

Fig. 55 : MARTINI, FRANCESCO DI GIORGIO (Sienne 1439-1502), *Couronnement de la Vierge*, v. 1472-1474. Tempera sur panneau, 337 x 200 cm. Sienne, Pinacothèque Nationale.

Fig. 56 : FRA ANGELICO, *Transfiguration*, 1440-1441. Fresque, 193 x 164 cm. Florence, musée de San Marco, cellule 6.

Fig. 57 : RAPHAËL, *La vision d'Ezéchiel*, v. 1518. Huile sur panneau, 40 x 30 cm. Florence, Galleria Palatina (Palazzo Pitti).

Fig. 58 : RAPHAEL, *Madone Sixtine*, 1513-1514. Huile sur panneau, 256 x 196 cm. Dresde, Gemäldegal.

Fig. 59 : GIOVANNI DI STEFANO DA SIENA, *Hermès Trismégiste*. 1488. Marbre incrusté, pavement de la cathédrale de Sienne.

Fig. 60 : MASACCIO, *Adam et Eve expulsés du Paradis*, 1426-1427. Fresque, 208 x 88 cm. Florence, Cappella Brancacci, Santa Maria del Carmine.

Fig. 61 : BECCAFUMI, *Saint Michel chassant les anges rebelles*, 1524-1525. Huile sur panneau, 348 x 228 cm. Sienne, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 62 : MICHEL-ANGE, *Le Supplice d'Aman*, v. 1511. Fresque, Rome, Vatican, chapelle Sixtine.

Fig. 63 : BECCAFUMI, *Saint Michel chassant les anges rebelles*, 1526-1530. Huile sur panneau, 347 x 225 cm. Sienne, église San Niccolò al Carmine.

Fig. 64 : MARTINI, FRANCESCO DI GIORGIO, *Atlas portant le Cosmos*, v. 1490-1500. Dessin. Brunswick, Herzog Anton-Ulrich Museum, Kupferstichkabinett.

Fig. 65 : FLUDD, ROBERT, « Le Miroir de la Nature Entière et l'image de l'Art », dans *Utrisque cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*, Oppenheim, 1617-1619. Vicence, « Biblioteca di Babele » de Giancarlo Beltrame.

Fig. 66 : MICHEL-ANGE, *La Création d'Adam*, 1510. Fresque, 280 x 570 cm. Rome, Vatican, chapelle Sixtine.

Fig. 67 : PIERO DELLA FRANCESCA (Borgo San Sepolcro, Arezzo 1415/1420-1492), *Diptyque des ducs d'Urbino. Portraits de Frédéric de Montefeltro et son épouse Battista Sforza*, v. 1474. Huile sur panneau, 47 x 33 cm. Florence, musée des Offices.

Fig. 68 : LEONARD DE VINCI (Vinci, Florence 1452 - château de Cloux, Amboise 1519), *L'Homme de Vitruve*, 1490. Plume sur papier. Venise, Accademia.

Fig. 69 : FLUDD, ROBERT, « Macrocosme et Microcosme », dans *Utrisque cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*, Oppenheim, 1617-1619. Vicence, « Biblioteca di Babele » de Giancarlo Beltrame.

Fig. 70 : FLUDD, ROBERT, « L'Homme Ternaire (Correspondance entre « ce qui est en haut et ce qui est en bas ») », dans *Utrisque cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*, Oppenheim, 1617-1619. Vicence, « Biblioteca di Babele » de Giancarlo Beltrame.

Fig. 71 : METSYS, QUENTIN (Louvain 1466 – Anvers 1530), *Portrait de Paracelse* (copie par Rubens). Panneau, 72 x 55 cm. Paris, musée du Louvre.

Fig. 72 : COPERNIC, NICOLAS (1473-1543), *De revolutionibus orbium cælestium (Des révolutions des sphères célestes)*, Nuremberg, J. Petreium, 1543.

Fig. 73 : La *Table d'Emeraude* (la *Tabula smaragdina*).

Fig. 74 : Représentation d'Hermès Trismégiste, tirée de *Viridarium chymicum*, D. Stolcius von Stolcenberg, 1624.

Fig. 75 : M. Merian, « Vision cosmique », gravure tirée de *Tractatus secundi seu basilicæ chymicæ* de Johann Daniel Mylius, 1620.

Fig. 76 : BECCAFUMI, *La distillation*, 1530-1535. Xylographie, 17,9 x 11,6 cm. Rome, Biblioteca Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Verginelli-Rota, n. 28.

Fig. 77 : PAOLO UCCELLO, Paolo di Dono, dit (Pratovecchio, Arezzo 1397 – Florence 1475), *Scènes de la vie érémitique (La Thébàide)*, v. 1460. Panneau. 80 x 109 cm. Florence, Accademia.

Fig. 78 : LEONARD DE VINCI, *Paysage du val de l'Arno (Paysage de Santa Maria della Neve le 5 Août 1473)*, 1473. Plume et bistre, ombres aquarellées, 19 x 28,5 cm. Florence, Musée des Offices.

Fig. 79 : LEONARD DE VINCI, *Déluge par-dessus une cité*, 1517-1518. Craie noire sur papier, 16,3 x 21 cm. Windsor, Royal Library.

Fig. 80 : LEONARD DE VINCI, *Vierge aux rochers*, 1483-1486. Huile sur panneau, 198 x 122 cm. Paris, musée du Louvre.

Fig. 81 : GIORGIONE, Giorgio Zorzi, ou Giorgio da Castelfranco, dit (Castelfranco Veneto 1477/78-Venise 1510), *Les Trois philosophes*. 1508-1509. Huile sur toile, 123,8 x 144,5 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 82 : GIORGIONE, *La Tempête*. 1505. Huile sur toile, 82 x 73 cm. Venise, Gallerie dell'Academia.

Fig. 83 : BRUNELLESCHI, *La tavoletta San Giovanni*, schéma de construction à partir du plan au sol et de l'élévation du baptistère, A. Parronchi, *Studi su la dolce prospettiva*, fig. 90. Photo Bibl. Nat. Paris : La première expérience de Brunelleschi, mode d'emploi de la *tavoletta*.

Fig. 84 : DE' BARBARI, JACOPO (Venise ? v. 1445-v. 1515), *Portrait de Fra Luca Pacioli avec Guidobaldo da Montefeltro*, 1495. Huile sur panneau, 98 x 108 cm. Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.

Fig. 85 : PAOLO UCCELLO, *Dodécaèdre étoilé*, v. 1430. Mosaïque. Venise, la basilique Saint-Marc.

Fig. 86 : DOSSI, DOSSO, pseud. De Giovanni Luteri (?, v. 1489 – Ferrare 1542), *Savant avec compas et sphère (Atlas ?)*, début du XVI^e siècle. Ferrare, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 87 : PAOLO UCCELLO, *Mazzocchio*, v. 1440-1450. Dessin. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

Fig. 88 : BACCIO PONTELLI (Florence v. 1450-Urbino 1492), « *Studiolo* » du palais ducal Federico à Urbin, 1480-1482. Marqueterie.

Fig. 89 : PAOLO UCCELLO, *La Bataille de San Romano, Niccolò da Tolentino à la tête des Florentins*, v. 1435-1436. Détrempe sur panneau, 181 x 320 cm. Londres, National Gallery.

Fig. 90 : PAOLO UCCELLO, *La Bataille de San Romano, Bernardino della Ciarda désarçonné*, v. 1435-1436. Détrempe sur panneau, 181 x 322 cm. Florence, Offices.

Fig. 91 : PAOLO UCCELLO, *La contre-attaque décisive de Micheletto Attendolo da Cotignola*, v. 1435-1436. Détrempe sur panneau, 180 x 315 cm. Paris, musée du Louvre.

Fig. 92 : PAOLO UCCELLO, *Le Déluge*, 1447-1448. Fresque, 215 x 510 cm. Florence, Santa Maria Novella, Cloître Vert.

Fig. 93 : MICHEL-ANGE, *Le Déluge*, 1508-1509. Fresque, 280 x 570 cm. Rome, Vatican, chapelle Sixtine.

Fig. 94 : DOMENICO GHIRLANDAIO, D. Bigordi dit (Florence 1449-1494), *La Confirmation de la règle de l'ordre de saint François par le pape-Honoré III*, v. 1483-1485. Fresque. Florence, Eglise Santa Trinità, chapelle Sassetti.

Fig. 95 : PAOLO UCCELLO, *Le Miracle de l'hostie : Dans le mont-de-piété*, v. 1465-1469. Détrempe sur panneau, six fois 43 x 58 cm. Urbino, Galleria nazionale delle Marche.

Fig. 96 : PAOLO UCCELLO, *Le Miracle de l'hostie : la Tentative de profanation de l'hostie*, v. 1465-1469. Détrempe sur panneau, six fois 43 x 58 cm. Urbino, Galleria nazionale delle Marche.

Fig. 97 : PAOLO UCCELLO, *Saint Georges terrassant le dragon*, v. 1439-1440. Détrempe sur panneau, 52 x 90 cm. Paris, Musée Jacquemart-André.

Fig. 98 : PAOLO UCCELLO, *La Vierge à l'Enfant*, v. 1437-1440. Détrempe sur panneau, 57 x 33 cm. Dublin, National Gallery of Ireland.

Fig. 99 : PIERO DELLA FRANCESCA, *La Vierge de l'enfantement (Madonna del Parto)*, v. 1450-1455. Fresque détachée, 260 x 203 cm. Monterchi, Museo della Madonna del Parto.

Fig. 100 : PAOLO UCCELLO, *La Chasse*, v. 1470. Détrempe sur panneau, 65 x 165 cm. Oxford, Ashmolean Museum.

Fig. 101 : PIERO DELLA FRANCESCA, *Annonciation*, fronton du retable de saint Antoine, 1465-1470. Tempera sur panneau, 170 x 190, 5 cm. Pérouse, Galerie nationale de l'Ombrie.

Fig. 102 : DOMENICO VENEZIANO, Domenico di Bartolomeo dit (Venise, début du XV^e s. – Florence 1461), *L'Annonciation*, v. 1445. Détrempe sur panneau, 27, 3 cm x 54 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Fig. 103 : PIERO DELLA FRANCESCA, *L'Annonciation*, 1452-1459. Fresque, 329 x 190 cm. Arezzo, San Francesco.

Fig. 104 : PIERO DELLA FRANCESCA, *La Rencontre de Salomon et de la reine de Saba*, 1452-1459. Fresque, 336 x 747 cm. Arezzo, San Francesco.

Fig. 105 : MASACCIO, *Le Paiement du Tribut*, 1426-1427. Fresque, 255 x 598 cm. Florence, Cappella Brancacci, Santa Maria del Carmine.

Fig. 106 : PIERO DELLA FRANCESCA, *La Flagellation du Christ*, 1455-1460. Tempura sur panneau, 59 x 81,5 cm. Urbino, Galleria nazionale delle Marche.

Fig. 107 : LIPPI, FILIPPO, *Vierge à l'Enfant et des Scènes de la Nativité (Tondo Bartolini)*, 1452. Huile sur panneau, diamètre 135 cm. Florence, palais Pitti.

Fig. 108 : DOMENICO GHIRLANDAIO, *La Visitation*, v. 1485-1490. Fresque. Florence, Santa Maria Novella, chapelle Tornabuoni.

Fig. 109 : ANTONELLO DE MESSINE, Antonello di Antonio, dit (Messine v. 1430-1479), *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, v. 1474-1475. Huile sur panneau, 46 x 36, 5 cm. Londres, National Gallery.

Fig. 110 : *L'univers tel qu'il était représenté vers 1520* ou *La nouvelle perception de l'univers*, gravure sur panneau colorée in Camille Flammarion, *L'Atmosphère et la météorologie populaire*, Paris, 1888.

Fig. 111 : *La Città ideale*, v. 1480. Panneau dit d'Urbino, Galerie nationale des Marche.

Fig. 112 : *Perspective architecturale*, v. 1480. Panneau dit de Baltimore, Walters Art Gallery.

Fig. 113 : *Perspective architecturale*, v. 1480. Panneau dit de Berlin, Staatliche Museen.

Fig. 114 : LEONARD, *Etude de perspective pour « l'Adoration des Mages »*, 1481. Dessin à la plume et pointe d'argent sur papier préparé en rose, 16 x 29 cm. Florence, Offices.

Fig. 115 : LEONARD, *Adoration des Mages*, 1481-1482. Panneau, 246 x 243 cm. Florence, Offices.

Fig. 116 : BOTTICINI, RAFFAELLO (Florence 1474-1520), *Adoration des Mages*, v. 1495. Tempera sur panneau, diam. 104 cm. Chicago, Art Institute.

Fig. 117 : PERUGIN, Pietro Vannucci, dit le (Città della Pieve, Pérouse 1445/50 – Fontignano, Pérouse 1523), *Remise des clés à saint Pierre*, 1482. Vatican, chapelle Sixtine.

Fig. 118 : PERUGIN, *Mariage de la Vierge*, v. 1501-1504. Huile sur panneau, 234 x 186 cm. Caen, musée des Beaux-Arts.

Fig. 119 : RAPHAËL, *Mariage de la Vierge*, v. 1504. Huile sur panneau, 118 x 170 cm. Milan, Pinacothèque de Brera.

Fig. 120 : PONTORMO (Jacopo Carruci, dit, Empoli 1494 – Florence 1556), *Visitation*, v. 1528-1529. Panneau, 202 x 156 cm. Carmignano (Florence), San Michele.

Fig. 121 : PONTORMO, *Visitation*, v. 1516. Fresque, 392 x 337 cm. Florence, SS. Annunziata (atrium).

Fig. 122 : PONTORMO, *Christ amené devant Pilote*, v. 1523-1527. Fresque, 253 x 287 cm. Galluzzo (Florence), Pinacothèque de la Chartreuse.

Fig. 123 : PONTORMO, *Résurrection*, v. 1523-1527. Fresque, 253 x 287 cm. Galluzzo (Florence), Pinacothèque de la Chartreuse.

Fig. 124 : PONTORMO, *Le Christ en gloire et la création d'Eve*, v. 1545-1546. Craie noire sur papier, 32, 6 x 18 cm. Florence, Offices.

Fig. 125 : PONTORMO, *Déposition*, v. 1526-1527. Huile sur panneau, 313 x 192 cm. Florence, Santa Felicità, Chapelle Capponi.

Fig. 126 : ROSSO FIORENTINO, Giovanni Battista di Jacopo, dit (Florence 1495 – Fontainebleau 1540), *Déposition*, 1521. Huile sur panneau, 375 x 196 cm. Pinacoteca Comunale, Volterra.

Fig. 127 : ROSSO FIORENTINO, *Moïse défendant les filles de Jethro*, v. 1523. Huile sur panneau, 160 x 117 cm. Florence, Offices.

Fig. 128 : ROSSO FIORENTINO, *Mariage de la Vierge*, 1523. Huile sur panneau, 325 x 150 cm. Florence, San Lorenzo.

Fig. 129 : PINTURICCHIO, Bernardino di Betto, dit le (Pérouse 1454 – Sienne 1513), *Le Retour d'Ulysse*, 1509. Fresque, transférée à toile, 124 x 146 cm, Londres, National Gallery.

Fig. 130 : PARMESAN, Francesco Mazzola, dit le (Parme 1503 – Casalmaggiore, Crémone 1540), *Autoportrait*, v. 1524. Huile sur panneau, diamètre 24,4 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 131 : PONTORMO, *Joseph en Egypte*, v. 1515-1518. Huile sur panneau, 96 x 109 cm. Londres, National Gallery.

Fig. 132 : SALVIATI, FRANCESCO de'ROSSI, dit Cecchino (Florence 1510 – Rome 1563), *La Visite de Bethsabée*, 1552-1554. Salle des mappemondes, fresque de la paroi est. Rome, Palais Ricci-Sacchetti.

Fig. 133 : JULES ROMAIN, Giulio Pippi dit G. Romano, en français (Rome v. 1499 – Mantoue 1546), *La chute des Géants*, Salle des Géants, 1532-1534. Fresque. Mantoue, Palais du Té.

Fig. 134 : JULES ROMAIN, *L'Olympe*, Salle des Géants (voute et le mur sud), 1532-1534. Fresque. Mantoue, Palais du Té.

Fig. 135 : MANTEGNA, ANDREA (Isola di Carturo, Padoue 1431-Mantoue 1506), *Plafond oculus, Chambre des Epoux*, 1471-1474. Fresque, diam. 270 cm. Mantoue, Palazzo Ducale.

Fig. 136 : CORREGGE, ANTONIO ALLEGRI, dit le (Correggio 1489-1534), *Vision de saint Jean l'Evangeliste à Patmos*, 1520-1522. Fresque, 940 x 875 cm. Parme, Saint-Jean-Evangeliste.

Fig. 137 : CORREGGE, *Assomption de la Vierge Marie*, 1526-1530. Fresque, 1093 x 1195 cm. Parme, cathédrale.

Fig. 138 : VERONESE, Paolo Caliari dit (Vérone 1528 – Venise 1588), *La musique, l'astronomie et la tromperie*, 1556-1557. Huile sur toile, diamètre 230 cm. Venise, Biblioteca Nazionale Marciana.

Fig. 139 : VERONESE, *Annonciation*, 1558. Huile sur toile, 340 x 455 cm. Venise, Basilique de San Zanipaulo, chapelle de Notre-Dame du Rosaire.

Fig. 140 : VERONESE, *Assomption*, 1558. Huile sur toile, 910 x 455 cm. Venise, Basilique de San Zanipaulo, chapelle de Notre-Dame du Rosaire.

Fig. 141 : VERONESE, *L'Apothéose de Venise*, 1580-1585. Huile sur toile, 904 x 579 cm. Venise, Palais ducal, sur le plafond de la Salle du Grand Conseil.

Fig. 142 : ANDREA POZZO (Trente 1642 – 1709), *La gloire de saint Ignace*, Fresque, Rome, Saint-Ignace.

Fig. 143 : RAPHAEL, *Sainte Cécile*, 1514. Huile transférée du panneau à la toile, 220 x 136 cm. Bologne, Pinacothèque Nationale.

Fig. 144 : BRUEGEL, PIETER, dit l'Ancien (Breda ? 1528/1530 – Bruxelles 1569), *La Tempérance*, série des *Sept Vertus*, 1560. Gravure sur cuivre, 32, 3 x 42, 9 cm. Bruxelles, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Royale Albert I^{er}.

Fig. 145 : FRANCESCO DEL COSSA (Ferrare v. 1436-1478), *Triomphe de Vénus* (détail du Mois d'Avril), 1476-1484. Fresque, 206 x 170 cm. Ferrare, palais Schifanoia, la salle des mois.

Fig. 146 : BOSCH, JEROME, *Saint Jean-Evangéliste à Patmos*, 1504-1505. Huile sur toile, 63 x 43,3 cm. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen.

Fig. 147 : PATINIR, JOACHIM (Bouvignes v. 1485-Anvers 1524), *Baptême du Christ*, v. 1515. Huile sur panneau, 600 x 720 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 148 : MASACCIO, *Le Baptême des néophytes*, 1426-1427. Fresque, 255 x 162 cm. Florence, Cappella Brancacci, Santa Maria del Carmine.

Fig. 149 : PATINIR, JOACHIM, *Paysage avec l'extase de Marie-Madeleine*, v. 1515-1519. Huile sur panneau, 26 x 36 cm. Zurich, Kunsthaus.

Fig. 150 : PATINIR, JOACHIM, *Saint Jérôme dans le désert*, v. 1520. Huile sur panneau, 78 x 137 cm. Paris, musée du Louvre.

Fig. 151 : PATINIR, JOACHIM, *Saint Jérôme dans un paysage rocheux*, v. 1520. Huile sur panneau, 36 x 34 cm. Londres, National Gallery.

Fig. 152 : PATINIR, JOACHIM, *Le passage du Styx*, v. 1521. Huile sur panneau, 64 x 103 cm. Madrid, Museo del Prado.

Fig. 153 : BOSCH, *Les Bienheureux au Paradis terrestre*, 1500-1504. Huile sur panneau, 87 x 40 cm. Venise, Palazzo Ducale ; *Ascension des bienheureux vers l'Empyrée*. 1500-1504. Huile sur panneau, 87 x 40 cm. Venise, Palazzo Ducale.

Fig. 154 : BRUEGEL, PIETER, *Les Chasseurs dans la neige*, 1565. Huile sur panneau, 117 x 162 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 155 : BRUEGEL, PIETER, *La Chute d'Icare*, 1565. Huile sur toile, 73,5 x 112 cm. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts.

Fig. 156 : GOLTZIUS, HENDRICK (Mühlbrecht 1558 – Haarlem 1617), *La chute d'Icare*, d'après la série des *Quatre Disgraciés (Tantale, Icare, Phaéton, Ixion)* de Cornelis Cornelisz van Haarlem (Haarlem 1562 – 1638), 1588. Gravure. Hambourg, Kunsthalle Kupferstichkabinett.

Fig. 157 : MICHEL-ANGE, *Jonas*, 1511. Fresque, 400 x 380 cm. Rome, Vatican, chapelle Sixtine.

Fig. 158 : BRUEGEL, PIETER, *Le Pays de Cocagne*, 1567. Huile sur panneau, 52 x 78 cm. Munich, Alte Pinakothek.

Fig. 159 : BRUEGEL, PIETER, *La Tour de Babel*, 1563. Huile sur panneau, 114 x 155 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 160 : BRUEGEL, PIETER, *La Tour de Babel*, dite *La Petite Tour de Babel*, 1563. Huile sur panneau, 60 x 74,5 cm. Musée Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

Fig. 161 : BRUEGEL, PIETER, *Jeux d'enfants*, 1560. Huile sur panneau, 118 x 161 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 162 : BOSCH, *Le Jardin des délices (ou Royaume millénaire)*, panneau du Triptyque du *Jardin des délices*, panneau central : La procession triomphale autour du Bassin de vie, 1503-1504. Huile sur panneau, 220 x 97 cm. Madrid, Prado.

Fig. 163 : *Le cosmos de Giordano Bruno*, l'illustration proposée par Kepler en 1618.

Fig. 164 : BRUEGEL, PIETER, *La danse de la mariée en pleine air*, 1566. Huile sur panneau, 119 x 157 cm. Détroit, The Detroit Institute of Arts.

Fig. 165 : BRUEGEL, PIETER, *Le Portement de Croix*, 1564. Huile sur panneau, 124 x 170 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 166 : BRUEGEL, PIETER, *Le Suicide de Saül*, 1562. Huile sur panneau, 33,5 x 55 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 167 : ALTDORFER (ALBRECHT (? v. 1480 – Ratisbonne 1538), *La Bataille d'Alexandre*, 1529. Huile sur panneau, 158,4 x 129,3 cm. Munich, Alte Pinakothek.

Fig. 168 : BRUEGEL, PIETER, *La Conversion de saint Paul*, 1567. Huile sur panneau, 108 x 156 cm. Vienne, Kunsthistorische Museum.

