

## Séminaire « Le pied sur terre » : l'esprit nous vient-il d'en bas ?

Philippe CARDINALI

« *Le pied sur terre, variations autour d'une rupture iconographique* »

### En préambule : Du corps au pied

C'est sans doute au niveau du corps que l'humaine condition est confrontée le plus directement et de la manière la plus cruciale à la question de l'articulation entre ce qu'on nomme « matière » et ce qu'on nomme « esprit ». La représentation du corps, qui, s'agissant des figures, n'est jamais représentation du *seul* corps constitue pour cette raison même un biais décisif, particulièrement à la Renaissance.

Qu'on songe aux extraordinaires dessins des *Quaderni d'anatomia*<sup>1</sup> dont, en ses *Carnets*, Léonard n'hésite pas à écrire qu'ils sont préférables sur un plan gnosiologique à ce qu'il nomme « l'anatomie naturelle »<sup>2</sup> – traduisez celle des médecins :

« Tu prétends qu'il vaut mieux voir pratiquer l'anatomie que regarder mes dessins : tu aurais raison si l'on pouvait voir tous les détails que mes dessins présentent en une seule figure, où, avec tout ton talent, tu ne verras et ne connaîtras que quelques veines. Pour en acquérir une connaissance juste et complète, j'ai disséqué plus de dix cadavres, en détruisant tous les autres éléments, en enlevant jusqu'aux plus petites particules de la chair qui entourait ces veines, sans autre saignement que celui, tout imperceptible, des veines capillaires. Un seul cadavre ne durait pas assez longtemps; il fallait procéder avec plusieurs, par degrés, pour arriver à une connaissance complète. Ce que j'ai fait deux fois, pour vérifier les différences. Malgré tout ton amour des recherches, tu peux en être éloigné par la nausée; si elle ne t'en éloigne pas, par la peur de passer les heures de la nuit en compagnie de ces cadavres découpés, écorchés et horribles. Et si cela ne t'en éloigne pas, peut-être n'auras tu pas le don graphique nécessaire pour l'interprétation figurée. Et si tu sais dessiner, peut être te manquera-t-il la connaissance de la perspective; et si tu l'as, le sens des exposés mathématiques et la méthode pour calculer les forces et l'énergie musculaire, ou peut-être est-ce la patience qui te manquera, et tu ne seras pas diligent. Si j'ai eu ou non toutes ces qualités, les cent vingt livres que j'ai composés en décideront. Je n'ai été freiné ni par l'avarice ni par la négligence, seulement par le temps. »<sup>3</sup>

Sur ce registre comme en d'autres se vérifie le mot de Chastel selon lequel « l'activité de Léonard conclut dans tous les domaines le Quattrocento florentin »<sup>4</sup> : c'est en entendant dans son acception intensive plutôt qu'itérative le préfixe « re- » que Léonard parlerait de ses planches anatomiques comme de *représentations*, portant à son comble ce que j'ai nommé<sup>5</sup> *l'optimisme optique* du Quattrocento.

Les jeux, à l'époque des *Quaderni*, sont faits – si les cartes, comme nous le verrons, ne vont pas tarder à en être rebattues. Pour voir comment elles se distribuent, il peut être expédient d'aborder les choses par le petit bout de la lorgnette, c'est-à-dire par cette *périphérie* où, en art, s'esquissent en général les grandes ruptures.

Je ne prends pas ici le vocable dans une acception étroitement spatiale, où il ne désignerait que la zone qui borde le tableau ou le relief : la périphérie, c'est la zone qui, à ne pas focaliser immédiatement ni trop le regard et l'attention, dans l'ordre spatial ou/et symbolique, offre au peintre, au sculpteur ou au tailleur de pierre, voire à l'architecte, dans un autre registre et sous d'autres formes, la possibilité de prendre – plus ou moins consciemment, plus ou moins volontairement – quelques libertés par rapport aux normes, sans susciter trop de réactions critiques ou négatives. Ainsi ce qui n'était à l'origine qu'un *détail*, un élément accessoire, peut-il souvent, de *detaglio*, se révéler rétrospectivement *particolare*, pour user d'un distinguo italien fort commode : le *particolare*, c'est ce détail qui, comme la cellule contient tout l'ADN de l'organisme dont elle fait partie, contient d'une certaine façon toute l'œuvre au sein duquel on l'isole.

Le pied s'avère parfait dans ce rôle, s'agissant du corps.

Il est intéressant d'observer qu'au moins deux grandes planches<sup>6</sup> des *Quaderni* sont consacrées de manière exclusive au pied et à son anatomie, trois autres lient son étude à celle du mollet<sup>7</sup>, et quatre au moins<sup>8</sup> à son squelette, que Léonard compare à celui de l'épaule et du cou – pour ne rien dire des planches consacrées à la jambe, et des innombrables études et esquisses où le pied apparaît, toujours traité avec soin, même quand le motif principal impose un raccourci plus ou moins acrobatique.



Étude de l'anatomie de l'épaule et du pied, cca 1509-10, plume et lavis brun (deux tons) sur traces de pierre noire, 287 x 198 mm, Windsor Castle, Royal Library, RL 19011 r<sup>o</sup>



Léonard de Vinci

Étude anatomique du pied, cca 1509-10, plume et lavis brun (deux tons), sur stylet, 286 x 195 mm, Windsor Castle, Royal Library, RL 19006 v<sup>o</sup>

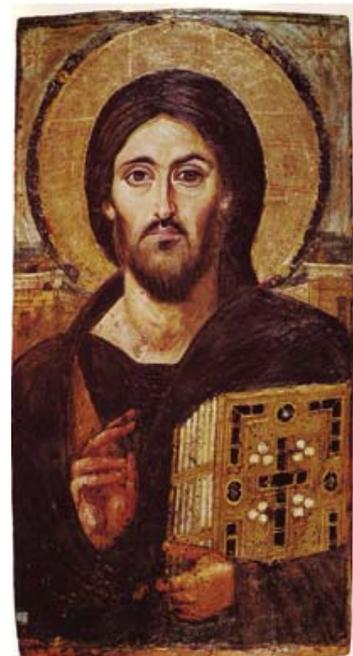
## Fantoccio

Mon attention a été attirée sur le pied Renaissance par un texte de Vasari qui n'en parle pas. Il s'agit d'un passage où, après avoir évoqué les dommages irréparables produits par les Grandes Invasions, Vasari en expose les conséquences chez les artistes de ce que, depuis 1460, les Humanistes italiens ont inventé de nommer péjorativement « *Medio Evo* » : « des mains des maîtres de ce temps, il ne sortit que des *fantocci*, des *goffezze* [figures gauches], comme on en voit encore aujourd'hui dans les vieilleries »<sup>9</sup>.

Que vise Vasari à travers ce mot, « *fantoccio* », qui revient ensuite en six autres occurrences dans le texte de 1568 des *Vite*<sup>10</sup> ?

Ce qu'il vise, ce sont les silhouettes sans épaisseur de la *maniera greca* et les figures sans poids de la *maniera tedesca*, que les peintres byzantins et gothiques font flotter au milieu de leurs décors, où elles ne prennent jamais vraiment pied, se contenant d'y glisser comme en apesanteur – à l'instar de la figure du Christ de nombre d'Ascensions de l'iconographie médiévale, notamment dans la miniature : on y voit le Christ en train de s'élever aux Cieux, dans lesquels le haut de son corps s'évanouit déjà, se réduire à une paire de jambes au bout de laquelle pendent deux pieds. Je pense entre autres à celle<sup>11</sup> du folio 33 recto du manuscrit du *Speculum humanae salvationis*<sup>12</sup> que possède le Museum Meermanno Westreenianum de La Haye : on y voit les Apôtres agenouillés de part et d'autre du roc depuis lequel est en train de s'élever un Christ réduit à une paire de jambes aux pieds pendants, la partie haute de son corps ayant déjà disparu dans une nue rayonnante par-delà la bordure supérieure du cadre, et dont ne subsistera bientôt ici-bas que la trace de ses pieds moulée dans la roche. Dans ce genre d'Ascension, la figure du Christ est celle d'une manière d'anti-Pantocrator : à la différence du *Christ en majesté*, autre forme du *Christ en Gloire*, où le Sauveur est figuré dans son intégralité, le *Pantocrator*, c'est le Christ figuré en buste, tenant la Bible dans sa main gauche tandis que la droite est levée en un geste codifié d'enseignement qui invite à la vie éternelle.

Le *Christ pantocrator* est d'abord pour nous ce Juge redoutable dont les mosaïstes byzantins ont fait surgir l'impressionnante effigie sur le fond d'or de maintes absides et coupoles, planant au-dessus des fidèles sur un mode oscillant entre le protecteur et le menaçant. Mais le spécimen le plus ancien qui nous soit parvenu est une icône<sup>13</sup> du VI<sup>e</sup>, de plus modestes dimensions (84 x 45,5 cm), que conserve le monastère de Sainte-Catherine du Sinai. Dès lors que dans le registre iconographique, la partie haute du corps en est canoniquement la partie noble<sup>14</sup>, il est normal que le Christ « *pantocrator* », le Christ qui a pouvoir sur toutes choses, ne soit pas figuré « encombré » de la part inférieure de son corps.



*Christ Pantocrator*, VI<sup>e</sup> siècle, encaustique sur panneau, 84 x 45,5 cm, Monastère Sainte Catherine du Sinai



L'Ascension du Christ, in *Speculum humanae salvationis*, Cologne, cca 1450, encre et couleur sur parchemin, 295x210 mm, M.M.W. 10 B 34 P 33 v°, La Haye, Museum Meermanno Westreenianum



Salvador Dalí, L'Ascension du Christ, 1958, huile sur toile, 115x123 cm, Mexico, Collection Pérez Simon

On notera que c'est un dispositif figuratif très proche de celui du miniaturiste du *Speculum humanae salvationis* qu'a adopté Salvador Dalí dans son *Ascension du Christ*<sup>15</sup> de 1958, qui met le spectateur littéralement aux pieds du Sauveur, propulsé pour sa part vers une Madone-Gala que la colombe de l'Esprit paraît vouloir pénétrer par la gorge...

Le mot « *fantoccio* », nous apprend D'Anna, désigne dans l'italien d'aujourd'hui un « mannequin d'apparence humaine, vêtu de haillons, utilisé comme jouet, épouvantail, ou objet de dérision »<sup>16</sup>. Et son diminutif « *fantoccino* » a longtemps servi à désigner les marionnettes à fils, qui plus qu'aucun autre type de marionnette ont cet aspect planant, dénué de pesanteur : « Le mouvement est imprimé par en dessous pour la marotte, les marionnettes à gaine et à tige et pour les ombres, par au-dessus pour les marionnettes à fils et à tringle. *La marionnette, poussée du bas ou tirée du haut, n'adhère pas effectivement au sol sur lequel elle est censée agir ; son évolution échappe dans une certaine mesure*

à la *pesanteur*. Cette donnée ajoute à la singularité de l'instrument situé entre ciel et terre, entre la féerie et la réalité »<sup>17</sup> – écrit Paul-Louis Mignon dans l'article « Marionnettes » de l'Universalis.

Ce qui caractérise le plus incontestablement la marionnette, c'est ce *pied* qui pend au-dessus d'un sol où il ne repose jamais vraiment – quand elle en a un, ce qui n'est pas le cas de la marotte, et de la plupart des marionnettes à gaine ; les plus sophistiquées de celles-ci peuvent être équipées de jambes, qui à être fixées sur la face avant de la gaine, y ballottent plus encore que celles de leurs cousines à fils. La caractéristique fondamentale de la marionnette, c'est que ses pieds, quand elle en a, ne touchent pas le sol, mais flottent au-dessus de lui, et elle avec. Ce qui n'est pas sans contribuer au charme que peu dégage le spectacle nimbé d'irréalité de ce genre de figures.

### **Maniera greca**

Et c'est bien sous la forme de silhouettes sans épaisseurs flottant sur l'or du fond qu'apparaissent les austères figures des peintres d'icônes de la *maniera greca*.

Le corps y est littéralement métamorphosé par le biais d'une savante stylisation tant chromatique que graphique, fort bien analysée dans sa technique et ses enjeux par Egon Sendler.

« Dans l'iconographie byzantine, c'est le visage qui devient le centre de la représentation. Il est le lieu de présence de l'Esprit de Dieu, car la tête est le siège de l'intelligence et de la sagesse. La carnation rose de l'antiquité fait place à des tons qui jouent sur les ocres. La chaleur de la chair devient chaleur de l'esprit. Se refusant à donner l'illusion d'un corps dans l'espace naturel, le modelage est une évocation intérieure. Et au fond de ces tons plutôt ternes, brille la lumière, comme les rayons d'un soleil intérieur qui, par de fines hachures, donnent l'impression d'une vie intense. Aussi les parties du visage sont spiritualisées car, selon Jean Mauropous<sup>18</sup> un bon artiste ne doit pas seulement représenter le corps mais aussi l'âme. Toute l'attention est concentrée sur le regard qui rayonne vers le spectateur [...]. Au début, les yeux grands ouverts, démesurés, fascinent le spectateur et s'imposent à lui. Plus tard, après l'iconoclasme, où l'icône a trouvé un certain équilibre entre l'humain et le divin, et surtout sur les icônes russes à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, ce regard devient plus doux, bien qu'il garde sa fermeté. »<sup>19</sup>. Il suffit de voir la figure de l'icône, figée dans son immobilité hiératique et les lèvres de sa petite bouche toujours closes, même quand elle est censée parler, pour comprendre que lorsque Jean Mauropous dit qu'un bon artiste ne doit pas seulement représenter le corps mais aussi l'âme, il ne vise nullement la représentation des *affetti* qui va passionner les peintres et théoriciens de la Renaissance – de ce que nous nommons « passions » –, mais bien « le principe immortel du vivant mortel », pour reprendre la parole platonicienne.

L'icône n'est pas tant *représentation* qu'*apparition* : surtout quand il s'agit d'une mosaïque, aux tesselles soigneusement scellées de manière à ce que leur surface supérieure ne s'inscrive pas strictement dans le même plan que les voisines, afin de ne pas réfléchir identiquement une lumière dont la stabilité de nos modernes éclairages nous fait fâcheusement oublier combien elle était vacillante quand elle émanait de cierges ou de lampes à huile, le fond d'or fait que la figure semble flotter dans une lumière dorée, plutôt que s'inscrire à sa surface. Il n'est pour en mesurer l'effet que d'assister à une grand-messe à San Marco, la bien nommée *Chiesa d'Oro*<sup>20</sup> de Venise, quand l'éclairage y est diffusé par les mille lampes à huile de l'immense lustre cruciforme suspendu au centre de la nef, dont la partie haute et mosaïquée des puissants piliers, les voûtes et les coupoles, paraissent alors se dématérialiser dans une lumière dorée, où les figures flottent alors comme autant d'apparitions miraculeuses.

Du reste, les étapes même de l'élaboration de l'icône sur bois confirment qu'elle est un instrument théophanique. « Les recherches de ces dernières années sur les icônes des grands maîtres ont démontré l'existence d'une structure géométrique parfois très élaborée ainsi qu'une connaissance approfondie des proportions entre les mesures de l'icône et les dimensions de l'auréole, la grandeur de la tête et des corps. Sur cette structure, l'iconographe connaissant à fond le sujet, dans ses détails, ainsi que le canon des formes créées par la peinture byzantine pendant des siècles, dessinait au pinceau, au charbon, au fusain ou à la mine de plomb ou d'argent (crayon) une nouvelle interprétation d'une œuvre bien connue. »<sup>21</sup> L'originalité n'est pas une valeur dans la peinture byzantine. Puis vient la phase de la dorure, appliquée sur les parties du panneau que n'occupera pas la figure. Figure que les couleurs feront enfin émerger de la lumière du *levkas*<sup>22</sup> et du fond d'or : à sa manière, la genèse de l'icône reproduit la Genèse, à la faveur de laquelle Dieu, après avoir créé la lumière, vu « que la lu-

mière était bonne »<sup>23</sup>, et l'avoir séparée des ténèbres, y fit surgir toutes choses par la puissance de son Verbe. On se gardera d'oublier que l'image peinte ne devient icône, et *imago sacra*, qu'après que le peintre y a apposé la *graphè*, ou *épigraphè*, l'inscription identifiant la figure : « C'est par l'inscription que l'image reçoit toute sa dimension spirituelle et son caractère sacré. À l'origine de cette conception se trouve probablement le sens du nom dans l'Ancien Testament. Le "nom" n'est pas seulement signe distinctif ou titre, mais communication de la substance de l'original. Par l'inscription, l'icône est liée à son prototype, celui qui est représenté. Avec le personnage représenté, elle participe à la liturgie céleste et devient parmi nous une présentation de cette célébration »<sup>24</sup> – note Egon Sendler. Dont on comprend mieux l'*incipit* d'un chapitre antérieur : « Quand on parle du travail de l'iconographe, on ne dit pas "peindre" une icône, mais – en grec comme en russe – on dit "écrire" une icône. Même si la signification du mot grec *graphein* est en soi plus large que celle du mot russe *pisat'*, les deux termes expriment bien que cette peinture est analogue à l'écriture, voire identique. Comme la parole écrite, l'icône enseigne la vérité chrétienne : elle est une théologie en images. »<sup>25</sup>



Andréï Roublev, *L'Archange saint Michel*, entre 1410 et 1415, tempera et feuille d'or sur panneau de tilleul, 158 x 108 cm, restaurée en 1919, Moscou, Galerie Tretyakov. L'icône et ses tracés régulateurs

Et comprendre cela, c'est aussi comprendre que les hommes de la Renaissance ont fait un mauvais procès aux Byzantins en leur reprochant de ne pas avoir su représenter les figures *al' naturale* : on ne saurait reprocher aux Byzantins de n'avoir pas réussi à faire ce qu'ils ne se souciaient nullement de faire. Mieux : *ce qu'ils se souciaient de ne pas faire*.

La stylisation graphique du corps opérée par le peintre d'icône obéit à une visée arithmologique et géométrologique savante : il n'est pour s'en convaincre que de lire le *Manuel du peintre du Mont Athos*, compilation composée au XVII<sup>e</sup> par un moine du célèbre sanctuaire de tous les textes disponibles sur la question<sup>26</sup>. Le traitement arithmo-géométrique de la figure qu'il prescrit obéit à une visée purement symbolique, qui n'a rien à voir avec celui qu'illustre dans son *De perspectiva pingendi* de 1480 les dessins d'un Piero della Francesca (1412/20-1492) visant à l'évidence à dégager la structure rationnelle de l'ordre phénoménal, sur un mode dont le Panofsky de *La perspective comme forme symbolique*<sup>27</sup> a très justement montré qu'il préparait le terrain à la physique mathématique moderne, la *scienza nuova* de Galilée – même si Daniel Arasse<sup>28</sup> est parfaitement fondé à lui reprocher d'avoir parlé de l'espace perspectif comme d'un espace « déthéologisé »<sup>29</sup>, pour des raisons que j'ai moi-même développé dans *L'Invention de la ville moderne*<sup>30</sup>.

Une analogue finalité symbolique préside à la géométrisation des figures qu'opère l'icône : c'est parce qu'il convient d'inscrire dans un cercle, symbole du ciel auquel il est promis, cette part supérieure du corps du saint qu'est sa tête –, que le peintre accole de façon fort peu réaliste à un visage vu de trois quarts face, un crâne vu de profil, comme le fait par exemple un Andreï Roublev (cca 1370-cca 1430) pour son Archange Saint Michel<sup>31</sup>.

Qu'aurait à faire l'humble pied, en contact permanent avec cette terre dont fut tiré Adamah, le Terreux, dont le péché nous vaut de devoir inéluctablement y retourner, dans une icône ayant pour finalité ultime d'être l'image de l'Invisible, et donc de donner à voir moins le corps mortel que le principe immortel du vivant mortel qui y est temporairement enclos ? Quand il n'est pas purement et simplement escamoté sous le drapé hiératique et majestueux de l'habit, le pied de la figure iconique, toujours plus petit que la noble main, est réduit à une manière de palme sans épaisseur sur laquelle son possesseur paraît faire des pointes – la frontalité de l'icône empêchant de le réduire à son signe en le figurant latéralement comme dans l'Art égyptien. Regardons la façon dont dans sa célèbre Trinité<sup>32</sup>, Andreï Roublev – dont on notera qu'il est le presque exact contemporain de Brunelleschi – représente les deux anges placés en position latérale, qui paraissent répugner à poser leurs pieds sur le tabouret placé en avant du siège où ils sont si noblement assis.

On dira peut-être qu'il s'agit d'anges chez Roublev – et force est d'en convenir.

Mais force est aussi de convenir qu'à représenter d'identique manière le pied d'un homme, on vise à représenter celui-ci plutôt comme l'être auquel il sera au Jour du Jugement donné de partager l'intuition faciale jusque-là apanage des anges, que sous l'apparence qui est la sienne sur cette Terre où le Péché a fait que Dieu ne se montre plus, ou plus directement. En un sens, les déformations de l'icône visent à lui permettre de remédier à cela, en induisant celui qui la contemple à porter son attention par-delà ce que ses yeux lui font voir en elle, vers ce qu'ils ne peuvent lui montrer : « l'honneur rendu à l'icône atteint le prototype » (Basile, PG 32, 149c) et celui qui se prosterne devant l'icône se prosterne devant l'hypostase de celui qui est inscrit en elle »<sup>33</sup> – dit en se réclamant du De Spiritu Sancto de saint Basile<sup>34</sup> le Horos de Nicée II, le 7e concile œcuménique qui en 787 a réhabilité l'usage religieux des images, contre ses détracteurs iconoclastes.

### **Maniera tedesca**

Si elles ne se réduisent plus comme celles des icônes à des silhouettes sans épaisseur, les figures de la peinture gothique – la *maniera tedesca* des Italiens du Quattrocento – n'en sont pas moins leurs sœurs en 3 D : des mannequins sans consistance ni poids, qui comme leurs alter ego bidimensionnels de Byzance flottent au-dessus du sol plus qu'ils n'y marchent, semblant vouloir y faire des pointes.

L'histoire de l'art nous offre un lieu idéal pour en prendre conscience avec la Cappella Brancacci, chapelle située à l'extrémité du transept droit de l'église Santa Maria del Carmine de Florence, dont le décor à fresque fut réalisé par Masolino da Panicale (1386-cca 1440) et son cadet Masaccio (1401-cca 1429) pour une première partie, le chantier ayant été achevé en 1481-82 par Filippino Lippi (1457-1504), élève de Botticelli (1444-45-1510) qui s'était lui-même formé auprès de son père Filippo (1406-1469).

Dans la fresque où *Saint Pierre guérit un paralytique et ressuscite Tabitha*<sup>35</sup>, les deux dandys florentins que le pinceau précieux de Masolino a imprudemment introduits au milieu d'un ensemble qu'on s'accorde depuis Longhi à juger être pour l'essentiel de la main de Masaccio, semblent débarquer par inadvertance d'un autre monde. Et pas seulement parce que leur habillement est celui de deux riches Florentins de l'époque, alors que les autres personnages, eux, sont vêtus *all'antica*. Dans *Le Paiement du Tribut*<sup>36</sup>, que Masaccio a peint seul sur le mur opposé de la chapelle, le publicain porte également le costume d'un homme du Quattrocento – sur des jambes curieusement nues –, face au groupe des apôtres et du Christ, tous vêtus *all'antica*. Il n'a pourtant pas le côté vaguement décalé qu'ont sur la paroi opposée les deux élégants de Masolino parce qu'il a *les pieds sur terre*, au lieu de flotter, comme eux, dans un espace indéfini au-dessus de celle-ci.



Masaccio, *Le Paiement du Tribut*, 1424-28, fresque, 247 x 597 cm, Florence, église du Carmine, Cappella Brancacci

Fasciné par l'extraordinaire galerie de portraits qu'offrent les têtes des apôtres du *Tribut*, on en oublie de regarder leurs pieds, qui dans le registre inférieur ne constituent pourtant pas une anthologie d'un moindre intérêt, ni d'une moindre virtuosité sur un plan tout à la fois graphique et anatomique.

Regardons les *Neuf Preux* peints dans la *Sala baronale* du Castello della Manta, à Saluzzo, dans le Piémont. La fresque a dû être réalisée à partir de 1411, soit à peine une décennie avant la Brancacci. La triple triade des Neuf Preux – trois héros païens, Hector, Alexandre et César, trois héros bibliques, Josué, David et Judas Maccabée<sup>37</sup>, et trois héros chrétiens, Charlemagne, Arthur, et Godefroy de Bouillon – a été imaginée au début du XIV<sup>e</sup> siècle par Jacques de Longuyon dans *Les Vœux du paon*, chanson de geste inspirée par *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine, qui servit d'argument à une fête donnée à Arras vers 1312.



Giacomo Jaquerio (atelier), *Les Neuf Preux*, Castello della Manta, Sala baronale Les Neuf Preux

L'auteur avait l'ambition de synthétiser pour ainsi dire dans ces neuf personnages l'idéal de la chevalerie au cœur de la culture courtoise du temps. Les Neuf Preuxes arrivèrent ensuite, avec *Le Livre de Léesce*, composé entre 1373 et 1383 par le procureur au parlement de Paris Jehan Le Fèvre (cca 1325-post 1380), leur liste n'ayant jamais été aussi canoniquement fixée que celle des Preux<sup>38</sup>. Aucun des Preux de Saluzzo n'est vêtu *all'antica*, même les trois premiers, tous arborant des vêtements et des armes qui sont ceux qu'on portait à l'époque où les ont peints les membres de l'atelier de Giacomo Jaquerio (1401-1453), à qui on attribue le cycle – et on n'aura garde d'oublier que Jaquerio est l'exact contemporain de Masaccio, né en 1401 et mort en 1428. Plus remarquable pour mon propos est la façon dont ces preux – pourtant vêtus des cuirasses pesant plusieurs dizaines de kilos en usage à l'époque, et dont on sait qu'elles n'étaient pas sans poser des problèmes sur le champ de bataille pour qui avait le malheur de tomber de cheval –, semblent vouloir faire des pointes

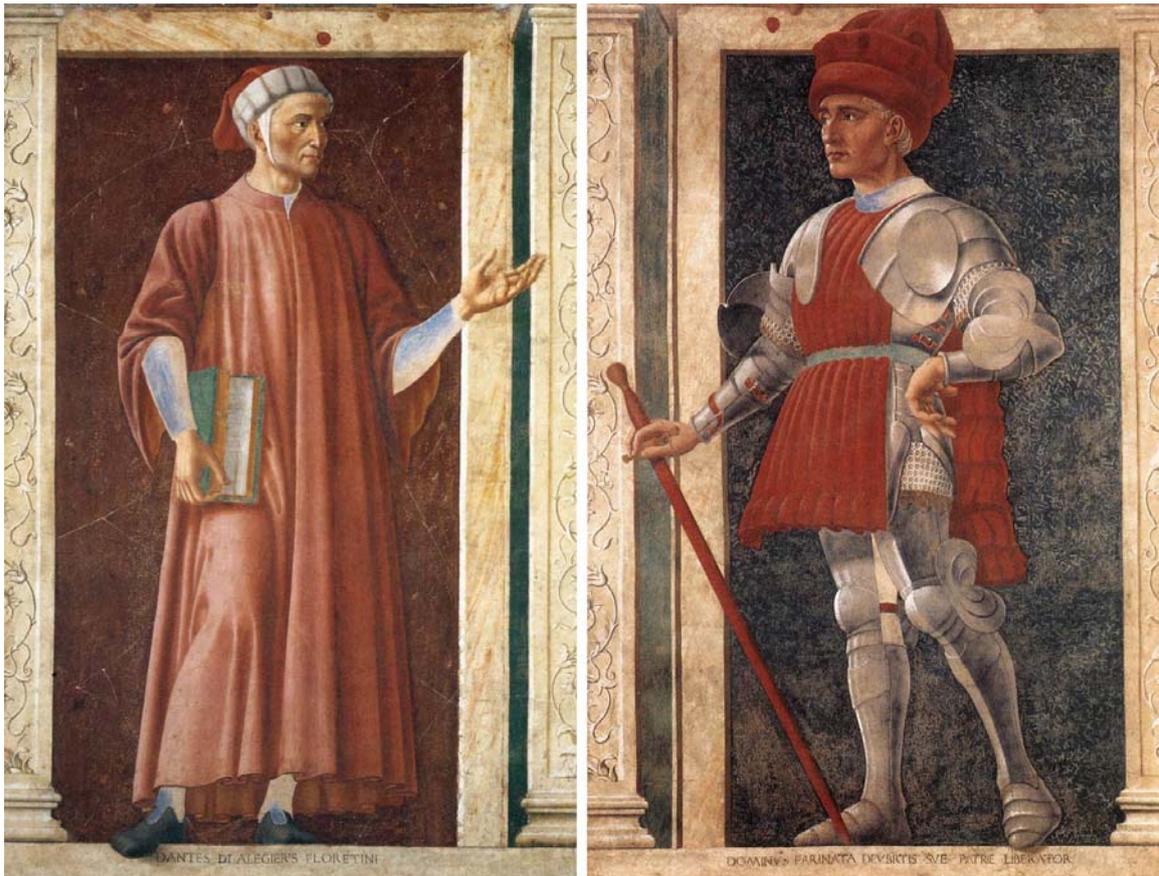
sur l'exubérant tapis végétal auquel se résume avec les arbres disproportionnés intercalés entre eux le paysage d'Arcadie au milieu duquel on les a peints. Et au milieu lequel les Neuf Preuses glissent dans leurs amples et majestueuses robes, qui à retomber jusqu'aux pieds, les occultent complètement. Regardons par comparaison le corps solidement campé sur ses deux pieds dont Andrea del Castagno (cca 1419-1457) a doté les *Uomini e Donne illustri* peints qu'il a peints entre juin 1449 et octobre 1451 dans la *loggia* de sa villa de Legnaia pour le gonfalonier de Florence Filippo Carducci, et qu'on peut considérer comme les *alter ego* Renaissance des Preux et Preuses de Saluzzo. Andrea ne les a pas distribués entre les troncs délicieusement graciles d'arbres de roman de chevalerie servant essentiellement à supporter de beaux blasons, mais dans une série de solides niches *all'antica* scandant le pourtour de la *loggia*, d'où leurs pieds – pour lesquels il n'a pas rechigné au raccourci dont il est un des maîtres – dépassent souvent, comme pour manifester la volonté qui les anime de se lancer dans le monde du spectateur.

Le corps des *Uomini e Donne illustri* de Castagno n'est plus ce gracieux hologramme sans consistance des figures que les peintres gothiques se plaisent encore à l'époque à distribuer dans un monde féérique qui est celui des romans de chevalerie. Il est ce corps qu'Alberti fera déclarer dans les *Libri della famiglia* par son porte-parole Lionardo « la mieux conformée et la plus noble de toutes les choses mortelles » (« *Lionardo* : "Fece la natura, cioè Iddio, l'uomo composto parte celesto e divino, parte sopra ogni mortale cosa formosissimo e nobilissimo" »<sup>39</sup>). Le corps de cet Homme que, dans les mêmes *Libri della famiglia*, le même Lionardo déclare « *essere dalla natura costituito nel mondo speculatore e operatore delle cose* », « avoir été établi dans le monde comme observateur et opérateur des choses »<sup>40</sup>, plutôt que de n'y être que le voyageur en route vers un monde meilleur, seul objet de son souci, que peignait un Masolino à la Brancacci, ou les peintres de la *Sala baronale* de la Manta.



*Loggia* de la Villa Carducci à Legnaia (Florence) : les fresques d'Andrea del Castagno

L'homme de la Renaissance pose *le pied sur la terre*, bien à plat, *parce qu'il assume pleinement le poids de son corps*, qui n'est plus l'habit de chair dont le Virgile du *Purgatoire* déplorait qu'il ralentît l'ascension du Dante<sup>41</sup> ». Ce Dante (1265-1321) sous le poids duquel s'enfoncé la barque de Phlégyas sur laquelle il va traverser le Styx, quand son guide Virgile y avait avant lui embarqué sans qu'elle bougeât<sup>42</sup>, ce Dante qui, après être descendu dans le 1<sup>er</sup> giron du 7<sup>e</sup> cercle de l'Enfer, celui qui enferme les Violents contre leur prochain<sup>43</sup>, est pour cette raison reconnu comme un vivant aventuré parmi les morts par le plus sage des Centaures qu'il y découvre occupé à pourchasser les autres âmes. Chiron, qui fut le maître d'Achille, en avertit ses compagnons : « Avez-vous remarqué que celui de derrière fait bouger ce qu'il touche. Ce n'est pas ainsi que font les pieds des morts. »<sup>44</sup> Les pieds des morts, comme ceux du *fantoccio*, ne pèsent pas sur le sol où leurs ectoplasmiques propriétaires glissent plus qu'ils ne marchent.



**Andrea del Castagno, *Uomini e donne illustri*, cca 1450**

À gauche, Dante; à droite, Farinata degli Uberti ;  
fresques transférées sur bois, 250 x 154 cm (1 x), Florence, Galleria degli Uffizi

Sous la plume du grand chancelier humaniste Coluccio Salutati (1331-1406) pleurant la mort de son fils Pierre, le corps n'était déjà plus cette guenille vis-à-vis de laquelle un certain Christianisme ascétique se plaisait à mettre en garde, et à rappeler l'inéluctable pourriture finale : « Pourquoi mon petit Pierre, qui était encore un garçon, m'a-t-il été arraché dans la fleur de l'âge [...] ? Mais l'âme survit, qui est immortelle, tandis que le corps retourne la terre d'où il est venu ; l'homme, hélas, n'est plus, l'harmonie de l'unité humaine une fois rompue. [...] Toutes ces subtilités ne sont que sophismes. La rumeur des mots étant retombée, il ne reste rien de solide ni de sensé »<sup>45</sup> – écrit Salutati, né dix ans après la mort du Dante.

C'est ce nouveau corps, écrivain de l'âme plutôt que sa prison, en même temps que son interface avec un monde sensible n'étant plus prioritairement l'antichambre d'un au-delà seul essentiel, qui prend forme sous le pinceau du peintre et le ciseau du sculpteur du *Rinascimento* – et la façon dont il *prend pied* dans ce monde est un des plus intéressants symptômes de ce double et connexe changement, constitutif de ce que j'ai proposé de nommer l'*enchantement du Monde*<sup>46</sup>, par référence à l'expression

wébérienne bien connue. Giotto, en qui les peintres et les sculpteurs de la Renaissance ont voulu reconnaître leur précurseur, avait déjà donné au corps humain la *masse plastique* dont étaient dépourvues les gracieuses figures de rêve du gothique. Qu'on songe aux figures accroupies qui parsèment ses fresques, et qu'on a volontiers comparées à des blocs rocheux. Mais si êtres et choses acquièrent sous son pinceau une *épaisseur* et une *présence physique* inconnue de l'art byzantin, pour laquelle Bernard Berenson a inventé la formule devenue fameuse de « valeurs tactiles »<sup>47</sup>, Giotto ne dote pas encore ses figures d'un pied les enracinant aussi franchement sur terre que ne le fait Masaccio à la Cappella Brancacci, ou Castagno dans la *loggia* de la Villa Carducci.

À la fin de la *Vita* qu'il consacre à Andrea del Castagno, peu après avoir évoqué les *Uomini famosi*, Vasari nous apprend qu'étant « attaché aux Médicis et leur obligé »<sup>48</sup>, il se vit confier par la *Signoria* la tâche de peindre « comme traîtres, sur la façade du palais du Podestat »<sup>49</sup>, tous ceux qui avaient participé à la conjuration des Pazzi, qui avait en 1478 coûté la vie à Julien de Médicis, son frère Laurent le Magnifique s'en tirant miraculeusement avec une simple blessure. Vasari écrit « Il fit une si belle peinture que tout le monde en fut stupéfié : il est impossible de décrire l'art et le jugement que révélaient les personnages, si naturels, pendus *par les pieds* dans des attitudes étranges, toutes diverses et d'une grande beauté. L'œuvre fut admirée de tous et plus encore des connaisseurs, au point que par la suite, on ne l'appela plus Andrea del Castagno, mais Andrea degli Impiccati »<sup>50</sup> – Andrea des Pendus. Compte tenu du fait que ces effigies ne pouvaient être vues aux créneaux du Bargello que *di sotto in sù*, Castagno a dû déployer une exceptionnelle maîtrise de la perspective pour arriver à ce remarquable résultat. On se souviendra au demeurant que lorsqu'il s'agissait d'exécuter en effigie un condamné, l'usage du temps était plutôt de le faire sous les espèces d'un *fantoccio*...

### Les *Uomini famosi* et leurs aînés

Les *Uomini famosi* de Castagno, comme avant eux les apôtres du *Tribut*, ont à Florence quelques aînés.



Donatello, *San Giorgio*, cca 1415, marbre, 209 x 67 cm, Florence, Museo Nazionale del Bargello, Photo P. Cardinali

Le plus proche est sans doute le « très vivant »<sup>51</sup> *San Giorgio*<sup>52</sup> sculpté par Donatello pour l'église florentine d'Orsanmichele. Ce *San Giorgio* dont Vasari écrivait que « la tête possède la beauté de la jeunesse et exprime le courage et la valeur guerrière, une vitalité fière et terrible avec une tension qui semble merveilleusement animer la pierre »<sup>53</sup>. Ce *San Giorgio* qui ne se soucie guère de continuer à pourfendre des dragons comme il l'avait obligeamment fait jusque-là en preux chevalier qu'il était, sans sortir d'un cadre où peintres et sculpteurs le représentaient toujours de profil, faisant face à un monstre vu de la même façon : il s'extrait d'un mouvement d'épaule décidé et désinvolte de la niche où ses pairs et collègues s'étaient jusque-là laissé sagement cantonner, pour jeter sur le monde le regard curieux et hardi d'un homme héroïque, invité à se reconnaître *speculatore e operatore delle cose* par cette perspective géométrique dont Filippo Brunelleschi venait de mettre au point la méthode. Le relief sculpté par Donatello pour le soubassement de sa niche constitue l'un des plus solides terminus *ante quem* de l'expérience perspective de son aîné et ami ; il figure dans un décor architectural parfaitement perspectif un saint Georges dont la lance enfonce la tête du dragon dans le marbre du relief, à l'arrière-plan.

Dans les toutes dernières années du précédent siècle, Brunelleschi avait sculpté pour l'autel en argent de saint Jacques, au Duomo de Pistoia, un *Prophète Isaïe*<sup>54</sup>, un *Prophète Jérémie*<sup>55</sup>, et un *Saint Augustin*<sup>56</sup> en qui on pourrait reconnaître les frères aînés du héros donatellien, occupés qu'ils sont, tous les trois, à scruter le monde qui les entoure avec une curiosité exclusive de toute espèce de crainte – le *Jérémie* et l'*Isaïe*, sculptés côte à côte dans un cadre mixtiligne, dont le premier regarde le sol, et l'autre le ciel, pouvant apparaître comme les aïeux du Platon et

de l'Aristote autour desquels Raphaël a ordonné *L'École d'Athènes*<sup>57</sup> des *Stanze vaticanes*. Qu'on regarde l'un à côté de l'autre le *Saint Augustin* de Brunelleschi, et, façonné par un sculpteur inconnu pour le même *Altare argentino* de Pistoia, le merveilleux *Saint Jérôme* qui, serrant sur son sein le livre qu'il hésite à ouvrir ou vient de refermer, le calame levé dans une attitude expectative, semble sous son auréole démesurée vouloir s'abriter des mystères d'un monde face auquel il a un mouvement qui pour être d'une élégance extrême, n'en est pas moins de recul, et de retrait.

Mais il est vrai que les pieds du *Saint Augustin* de Brunelleschi disparaissent encore sous les plis de son vêtement *all'antica*, dont le rude drapé s'éloigne cependant de l'élégance ionique de celui du *Saint Jérôme*... Si le *Saint Augustin* scrute avec une manifeste curiosité le monde, même au-dessus de lui, il ne s'apprête pas à y avancer le pied avec la calme détermination qui sera celle du *San Giorgio*. Dans l'un des rares textes de lui qui nous soit parvenu, Brunelleschi fera de l'artiste, désigné par périphrase comme « *l'essere che l'arte dà* », l'être que produit l'art, celui « qui voit [...] ce que cèle nature en dessous son manteau »<sup>58</sup> – et son *Saint Augustin* de Pistoia est déjà de cette trempe-là, pleinement *speculatore delle cose*, mais peut-être pas encore aussi leur *operatore*. C'est vingt ans plus tard que Brunelleschi concevrait son *Cupolone*, qui à cinq siècles de distance demeure le pivot architectural de la Cité du Lys : cette « si grande structure, élevée au-dessus du ciel, et assez vaste pour couvrir de son ombre tous les peuples de Toscane, construite sans le secours d'aucune poutre ni d'une grande quantité de bois »<sup>59</sup> – pour reprendre la célèbre formule d'Alberti dans la *Prologus a Filippo Brunelleschi* de la version originelle italienne son *De pictura*.



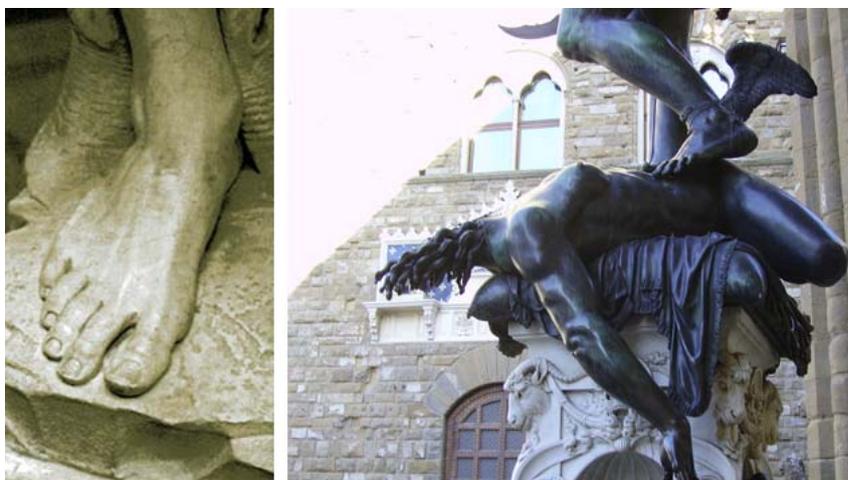
Filippo Brunelleschi, *Sant' Agostino*, 1399.  
Argent martelé, Altare argenteo di San Jacopo, Pistoia, Duomo

### **Le pied entre peinture et sculpture**

On pensera peut-être que c'est faire beaucoup d'honneur au pied que de lire en lui tant de choses.

Peut-être aura-t-on même la judicieuse malice de faire observer que sa représentation pose au peintre des problèmes de raccourci d'autant plus lourds quand celui-ci n'a pas la possibilité de s'appuyer sur la connaissance de l'anatomie qu'on ne peut tirer que de la dissection, interdite comme on sait à peine d'excommunication aux Chrétiens par le pape Innocent III.<sup>60</sup>

On pourrait sans doute trouver un argument en ce sens dans la peinture et l'art du relief égyptiens, qui tournent assez systématiquement la difficulté en recourant au *rabattement* : si le buste est figuré de face, les jambes et les pieds le sont de profil – comme la tête.



À gauche, pied droit du *David* de Michel-Ange (1504, marbre, hauteur 434 cm, Florence, Galleria dell'Accademia)  
À droite, le corps de Méduse et le pied droit du *Persée* de Benvenuto Cellini (1545-54, bronze, 519 cm avec piedestal, Florence, Loggia dei Lanzi).



À gauche, Saint Paul et Saint Pierre, 1120-40 ? Detail de l'entree de la salle capitulaire de la cathedrale, Toulouse, Musée des Grands-Augustins.  
Ci-dessus, Dalle funéraire, XIe siècle, crypte de l'église Saint-Victor, Marseille - Photos P. Cardinali

Il n'est guère possible d'avancer plus que des hypothèses s'agissant d'une peinture grecque et d'une peinture romaine dont ne subsiste pour l'essentiel qu'une infime partie de leurs productions « décoratives » : ses maîtres ne nous sont plus connus que par leur nom, leurs œuvres ayant intégralement disparu. Mais à observer les peintures il est vrai stylisées des vases, et les quelques fresques à notre disposition, le pied ne paraît pas être la partie

du corps hellénique dans la figuration duquel les peintres grecs ont le plus brillé. Et leurs successeurs latins ne paraissent pas les avoir davantage surpassés dans ce registre que dans tant d'autres, quoiqu'ils aient été capables d'un réalisme parfaitement étranger à leurs prédécesseurs grecs. Il en va de même dans le champ plastique. Ce n'est sans doute pas uniquement parce que les Anciens en connaissaient mal la complexe anatomie, et que c'est sur lui que repose une statue dont il n'est pas toujours évident de jouer avec le barycentre, que le pied n'est pas non plus ce que les statuaires grecs ou romains ont le mieux réussi, quand ils ont produit des corps et des visages si admirables. Si habiles qu'aient pu se montrer les Anciens, notamment à partir de l'époque hellénistique, dans l'usage du hanchement, aucun n'a su produire quelque chose qui puisse rivaliser avec le contrepoint des pieds du *David*<sup>61</sup> de Michel-Ange, ou du *Persée*<sup>62</sup> de Cellini. Sans doute parce que rien n'est plus étranger aux Anciens que l'idée albertienne d'un homme *speculatore e operatore delle cose*<sup>63</sup>, où un Grec eût sans doute vu la maxime même de l'*Húbris*, nonobstant le distique initial du 1<sup>er</sup> *stasimon* d'*Antigone*<sup>64</sup>), dont on doit se garder d'oublier que son auteur est aussi celui de l'*Œdipe à Colone*...

Le pied grec *enracine* dans le sol que *foulera* le pied Renaissance. Même si c'est celui d'Adam et d'Ève chassés à l'Est d'Éden, quand ils sortent du pinceau de Masaccio<sup>65</sup>.

Et sans remonter à une Antiquité dont, encore une fois, bien trop d'œuvres ont disparu pour qu'on puisse se risquer à être catégorique à son sujet, force est d'observer qu'avant la Renaissance, les sculpteurs ne sont pas moins enclins que les peintres à imposer à leurs figures de faire des pointes. Quitte à devoir pour cela les planter sur des socles aux pentes improbables.

Les exemples sont innombrables, dans la sculpture tant romane que gothique. Jusque sur certaines dalles funéraires, on aura parfois obligé les figures à faire des pointes, au mépris autant de la physiologie que de l'anatomie. Mais il est vrai que cette invention majeure de la statuaire chrétienne qu'est le gisant ne brille pas par son réalisme. Jusqu'à la Renaissance, le gisant n'est pas tant la statue d'une personne couchée que la statue couchée d'une personne, dont bien souvent les yeux sont représentés ouverts quand on s'empressait de fermer ceux du mort, en même temps que son vêtement défie la loi de la pesanteur. Il est intéressant d'observer que l'un des tout premiers gisants représentant un homme sur son lit de mort se trouve être celui<sup>66</sup> du grand humaniste Leonardo Bruni (1370-1444), chancelier de la République de Florence et ami de Brunelleschi – gisant réalisé entre 1444 et 1447, comme le tombeau où il s'insère, par Bernardo Rossellino (1409-1464), l'élève et le collaborateur de Leon Battista Alberti, ainsi que l'architecte de Pienza, qu'Heydenreich a pu nommer « la première ville idéale de la Renaissance devenue réalité »<sup>67</sup>. Le pied pose de redoutables problèmes de raccourci,

pour lui-même quand la figure est représentée de face, et pour celle-ci si c'est elle qu'on représente de profil. Et à y bien regarder le raccourci constitue la quintessence d'une *Perspectiva artificialis* qui, à avoir pour finalité de produire une représentation bidimensionnelle d'une réalité en trois dimensions, est de manière proprement *essentielle* l'*art du raccourci*.

### **Le pied chez Mantegna**

Après Castagno, auteur d'une extraordinaire *Sainte Trinité avec Saint Jérôme, Sainte Paule et Sainte Eustochie*<sup>68</sup> où il a eu le culot de représenter le Christ *di sú in sotto* – comme le ferait en 1951 Dali dans son *Christ de Saint Jean de la Croix*<sup>69</sup>, ainsi intitulé par référence à un dessin<sup>70</sup> où l'auteur de *La nuit obscure* avait donné une Crucifixion vue sous cet angle inhabituel –, le grand maître quattrocentesco du raccourci sera Andrea Mantegna (cca 1431-1506).

Âgé d'à peine plus de dix-huit ans semble-t-il, il s'assura d'emblée la réputation d'un dessinateur virtuose avec *L'Enlèvement du corps de Saint Christophe* qu'il peignit dans la moitié droite du registre inférieur de la paroi Est de la Cappella degli Ovetari, dans l'église des Eremitani de Padoue. Le corps décapité de saint Christophe y était représenté dans un impeccable décor architectural, en un double raccourci aussi virtuose pour la tête, roulée au premier plan, que pour le corps tombé en arrière de tout son long, dont les pieds apparaissaient immédiatement en retrait.

Dans l'œuvre de Mantegna, il existe six couples de pieds absolument passionnants sur le registre qui nous occupe.

Les deux premiers couples se trouvent en inférieur gauche des deux premiers *Saint Sébastien* peints par Mantegna.

Le premier, œuvre de jeunesse, est un petit format<sup>71</sup> où il a peint vers 1470 un saint Sébastien délicieux de jeunesse malgré la Sagittation, qu'il subit lié à une colonnade en ruines. En haut, à gauche, les nuages dessinent un cavalier que son cheval blanc invite à identifier comme la figure du premier des Quatre Cavaliers dont parle *L'Apocalypse* de Jean<sup>72</sup> : celui qui surgit lors de l'ouverture du premier des Sept Sceaux. L'élégant *contrapposto* de ce jeune Sébastien permet de lire la signature du peintre, verticalement gravée en beaux caractères grecs lapidaires sur la bordure extérieure du pilastre où il est attaché : *TO ERGON TOU ANDREOU*, « L'ŒUVRE D'ANDREA ».

Le plus grand format du Louvre, connu sous le titre de *Saint Sébastien d'Aigueperse*<sup>73</sup> ne doit pas seulement à son format nettement plus important le fait que le Saint y apparaît comme un Titan au corps aussi puissant que la colonne corinthienne à laquelle les archers l'ont attaché pour le martyriser. Deux d'entre eux exhibent en inférieur droit leurs trognes patibulaires dans un dispositif perspectif fait pour suggérer qu'ils sont des nains au regard d'un saint Sébastien méritant plus qu'aucun martyr d'être désigné comme l'« athlète de Dieu »<sup>74</sup> pour reprendre l'intéressante expression de Grégoire de Nysse dans l'*Éloge du martyr Théodore*.

Dans l'un et l'autre de ces deux tableaux peints à dix ans d'intervalle, Mantegna a juxtaposé au pied droit du martyr, en inférieur gauche, le pied de marbre d'une statue brisée. Manière de donner immédiatement à voir le triomphe, malgré les flèches qui le percent – on se souviendra que Sébastien n'est pas mort à la suite de sa Sagittation –, du martyr de la vraie foi, qui demeure solidement campé de ses deux pieds sur le cube de marbre où on l'a haussé pour le mieux viser, face au corps réduit à son seul pied *gauche* de la statue de dieu ou de héros antique dont la destruction atteste la fausseté de la gloire qui a pu être la sienne. À l'arrière-plan du pied de la statue brisée, dans le *Saint Sébastien* du Louvre, Mantegna fait jaillir d'un interstice entre les pierres effondrées, un figuier. Sa branche, ne portant que des figes sèches ou immatures du côté gauche, alors qu'elle en arbore une bien charnue du côté du saint martyr, renvoie plus que probablement à la Parole du figuier stérile racontée par le Christ dans l'*Évangile de saint Luc*.<sup>75</sup>

Ce couple que forment en inférieur droit du *Saint Sébastien* d'Aigueperse le pied de la statue brisée et le figuier permettent peut-être de comprendre comme symboles de l'alternative entre la fausse religion et la vraie Foi, en même temps que de l'annonce du triomphe futur de celle-ci sur celle-là, un élément iconographique intéressant du *Saint Sébastien* de Vienne. Dans celui-ci, au-dessus du martyr, Mante-

gna a peint, à droite, dans l'écoinçon visible de la partie non ruinée du portique, le relief d'une figure féminine qui semble vouloir s'envoler sur le rampant de l'arc, pointant devant elle ce qui pourrait être la hampe d'un drapeau non encore déployé. Avec une étonnante maîtrise de cette technique de la grisaille dont il lui arrivera d'user de manière exclusive pour maintes œuvres de sa maturité (*Le Triomphe de Scipion*<sup>76</sup> ou *Samson et Dalila*<sup>77</sup>, s'il n'en faut citer que deux), Mantegna réussit le tour de force de donner à cette figure féminine l'allure d'un haut-relief à peine relié à la dalle de son support, en avant duquel paraissent également flotter et son buste, et ses deux pieds. Ce qui n'est pas le cas des deux pieds peints, eux, comme appartenant à un bas-relief sans grand modelé qui constitue le seul vestige d'une figure qu'on peut imaginer avoir été la symétrique, dans l'écoinçon de l'arc effondré du côté gauche. L'écho largement déséquilibré que se font, de part et d'autre du chapiteau corinthien d'une colonne constituant l'un des plus communs parmi les symboles christiques, à droite, la belle silhouette féminine prenant son envol, dont les pieds, déjà, ne touchent plus terre, et son pendant de gauche, réduit à une paire de pied qu'on dirait engluée à la surface du relief<sup>78</sup>, pourrait aussi s'interpréter comme une version mantégnuesque du vis-à-vis de la Synagogue et de l'Église : mais l'un n'est pas exclusif de l'autre, surtout si l'on se souvient la façon assez systématique qu'a saint Paul de mettre en parallèle l'incompréhension des Juifs et celle des païens face au « Christ crucifié, scandale pour les Juifs et folie pour les païens »<sup>79</sup>, suivant la formule de la 1<sup>re</sup> aux Corinthiens.



Andrea Mantegna

À gauche, *Saint Sébastien*, 1457-59, tempera, 68 x 30 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

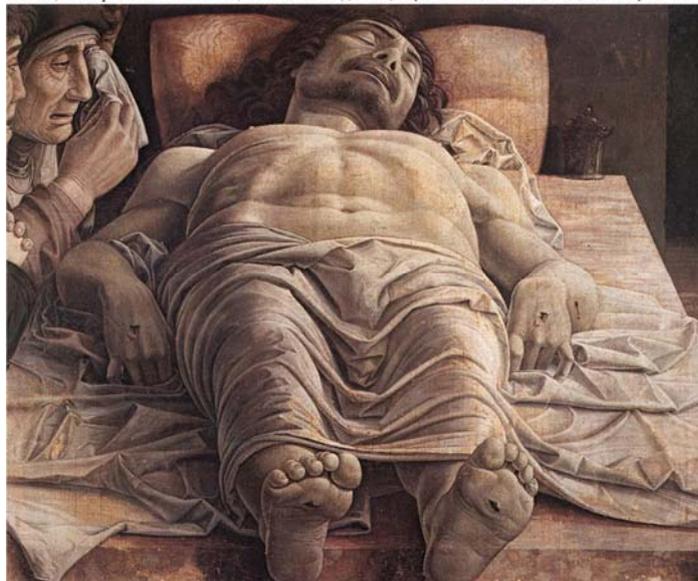
À droite, *Saint Sébastien d'Aigueperse*, cca 1480, tempera sur toile, 275 x 142 cm Paris, Musée du Louvre.

En bas, *La Déploration du Christ (Le Christ mort)*, 1472, tempera sur toile, 68 x 81 cm, Milan, Pinacothèque de Brera



La juxtaposition, en inférieur gauche des deux *Saint Sébastien* de Vienne et du Louvre, du pied gauche d'une statue brisée, et du pied droit du saint subissant la Sagittation, vise peut-être aussi, en une époque où le parallèle visant à départager les mérites respectifs de la peinture et de la sculpture constituait un exercice obligé, à faire trancher en faveur de la première, de la part de l'orgueilleux Mantegna, premier peintre à avoir été anobli et à être devenu comte palatin, qui ne semble avoir touché à la sculpture que pour réaliser un extraordinaire *Autoportrait*<sup>80</sup> destiné à son tombeau.

Aux quatre couples de pieds – pied droit du saint, pied gauche de la statue brisée – des deux premiers *Saint Sébastien*, il faut évidemment ajouter les deux pieds du *Christ mort*<sup>81</sup>, que Mantegna peignit également pour son tombeau, à la même époque que le second Sébastien. *La Déploration du Christ* appartient à la catégorie rare des tableaux dont l'aura résiste à la reproduction photographique – peut-être parce qu'est déjà d'un photographe le sidérant cadrage du corps du Christ étendu les pieds vers le spectateur sur la pierre d'onction, et au-dessus duquel pleure en supérieur droit une Marie dont on se demande comment la physionomie marmoréenne peut laisser passer tant d'émotion, accompagnée d'une femme dont le profil perdu n'est pas le moins virtuose des raccourcis de ce tableau qui semble avoir voulu comme les emboîter les unes dans les autres à la manière des *matriochkis*. Extraordinaire raccourci de la tête abandonnée du Christ, à l'arrière-plan ; de son buste et de ses jambes, pivot du tableau, avec à la jonction, sous



le *perizonium*, le sexe attestant en même temps que de sa sexuation de son humanité plénière, comme l'a bien rappelé Leo Steinberg<sup>82</sup> ; des bras dont la torsion témoigne par-delà la mort de ce qu'ils ont supporté, avec leurs mains convulsées où les clous ont creusé des cratères, et dont les doigts repliés compliquent le raccourci ; les pieds enfin, avec leurs terribles trous, dont la longueur insuffisante de la pierre d'onction fait qu'ils ploient vers le spectateur, que semblent pointer les orteils repliés de celui de droite.

Tout mort qu'il est, ce corps appelle irrésistiblement à l'esprit l'expression de « corps glorieux ».



Hans Holbein le Jeune, *Le Christ mort*, 1521, huile sur bois, 30,5 x 200 cm, Bale, Kunstmuseum, Öffentliche Kunstsammlung

À mille lieues de celui du *Christ mort*<sup>83</sup> peint quarante ans plus tard par cet autre perspecteur virtuose que fut son cadet Hans Holbein le Jeune (1497-1543). De ce tableau, Dostoïevski, paraît-il au bord de la crise d'épilepsie à la découverte de ce dont il parle comme de « la reproduction achevée d'un cadavre humain »<sup>84</sup>, ferait dire à Mychkine, dans *L'Idiot* : « Mais sais-tu qu'en le regardant un croyant peut perdre la foi ? »<sup>85</sup> Et de fait, avec son visage tuméfié par les coups, aux traits convulsés, à la bouche béante d'asphyxié, aux yeux révulsés, son corps dont la cage thoracique saillante paraît vouloir percer la peau déjà marquée par les prémices des processus cataboliques, sa main tétanisée de squelette au premier plan, le corps de ce Christ-là ne paraît guère promis à une imminente résurrection<sup>86</sup> !

Mais le *Christ mort* de Mantegna n'est pas sans ambiguïté, qui à tendre ses pieds vers le spectateur, c'est-à-dire vers le monde des vivants, insusceptibles de voir sa Face autrement qu'à l'arrière-plan, dans une étrange manière de vue *di sotto in su* qui en déforme les traits, n'est pas sans affinité avec le Christ de l'Ascension du *Speculum salvationis humanæ*, qui ne laissait plus guère du côté des hommes d'ici-bas que le bas de ses jambes et ses pieds. « À la Renaissance, l'orgueil est sans limites »<sup>87</sup> – écrivait justement Chastel. Et en un sens rien n'en témoigne mieux que la vision que propose du Christ mort Mantegna, de tous les peintres du Quattrocento peut-être celui qui a porté au plus haut l'exaltation orgueilleuse de l'Homme propre à ce que j'appelle l'Humanisme héroïque, auquel ses deux premiers *Saint Sébastien* pourraient servir d'emblèmes.

Mais il en a peint un troisième<sup>88</sup>, l'année peut-être de sa mort, sous le coup de celle d'un de ses fils emporté par la peste. Pour celui-là, que conserve la Ca' d'Oro, Mantegna renonce complètement au maillage architectonique dont la rigueur perspective et archéologique était pourtant une de ses marques de fabrique depuis la chapelle Ovetari. Aucune colonne christique n'apparaît plus derrière le martyr, sur lequel toute l'attention est concentrée. Le pied droit levé, en position de fragile équilibre, il paraît devoir faire craquer le cadre de ce tableau en lequel un demi-siècle plus tôt Alberti déclarait reconnaître « une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être regardée »<sup>89</sup>. Lieu maintenant de ténèbres quasi impénétrables, la fenêtre du tableau semble désormais impuissante à contenir et comprendre la figure qui s'y inscrit car l'architecture et la géométrie ne sont que choses humaines. Et comme le dit – en des caractères qui, pour être latins et de moindre ampleur, n'en sont pas moins lapidaires comme ceux avec lesquels Mantegna avait signé son premier tableau – le parchemin qui se recroqueville plutôt qu'il ne se déploie au pied de la chandelle allumée dans l'angle inférieur droit du cadre, où n'apparaît aucune autre source de lumière, « *NIHIL NISI DIVINVM STABILE EST. CÆTERA FVMVS* », « Rien sinon le divin n'a de stabilité ; le reste est fumée ».

### **Christologie et enchantement du monde**

C'est vingt ans plus tôt, en 1486, que le jeune Pic de la Mirandole (1463-1494) avait rédigé son *Oratio de hominis dignitate*, où après avoir défini de très albertienne manière l'homme comme « *contemplator mundi* »<sup>90</sup>, il fait tenir par Dieu à Adam un discours qui peut apparaître comme la quintessence de l'optimisme conquérant propre à l'Humanisme du Quattrocento : « La nature enferme d'autres espèces en des lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les

mains duquel je t'ai placé, tu te définis toi-même. Je t'ai mis au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler autour de toi ce que le monde contient. Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, afin que, souverain de toi-même, tu achèves ta propre forme librement, à la façon d'un peintre ou d'un sculpteur. Tu pourras dégénérer en formes inférieures, comme celles des bêtes, ou, régénéré, atteindre les formes supérieures, qui sont divines. »<sup>91</sup>

« Dieu le Verbe s'est fait homme pour que nous puissions être divinisés »<sup>92</sup> – avait au IV<sup>e</sup> siècle écrit saint Athanase (cca 298-373). Les hommes du Quattrocento avaient eu la conviction que cette divinisation ne passait pas par une quelconque apothéose, mais pouvait se jouer ici-bas – si tant est que cette expression ait encore un sens dans ce nouveau contexte : « Tout ce qui nous entoure est notre œuvre, l'œuvre de l'homme : maisons, châteaux, villas, constructions magnifiques : tout cela rappelle l'œuvre des anges, alors qu'il s'agit de l'œuvre des hommes. [...] Quand nous voyons de pareilles merveilles, nous nous rendons compte de pouvoir faire des choses merveilleuses, plus parfaites encore que celles qu'on a déjà faites. Ce ne sont plus les hommes qui rêvent de devenir des anges, mais les anges, eux-mêmes, qui descendent sur la terre en prenant l'aspect quotidien des hommes »<sup>93</sup> – écrit l'humaniste florentin Giannozzo Manetti (1396-1459) dans son *De dignitate et excellentia hominis*, rédigé en 1450-1451.

À l'instar du *De excellentia ac praestantia hominis* de Bartolomeo Facio (cca 1400-1457), rédigé bien avant l'*Oratio de hominis dignitate*, Manetti prenait le contre-pied des positions défendues dans son *Liber de contemptu mundi, sive De miseria conditionis humane* par le jeune cardinal-diacre de Saint-Serge-et-Bacchus Lotario "de Conti" de Segni (1160-1216), qui le composa entre 1190 et 1198, année où il fut créé pape sous le nom d'Innocent III. Innocent III, le plus grand des papes du Moyen-Âge disent certains, qui fut le parrain puis l'adversaire implacable de Frédéric II de Hohenstaufen (1194-1250), *Stupor Mundi*, qui inscrivit en tête de son *De arte venandi cum avibus*<sup>94</sup>, que « la certitude ne s'acquiert pas par l'oreille, mais par les yeux »<sup>95</sup>, comme un axiome prenant le contre-pied du « heureux ceux qui croiront sans avoir vu »<sup>96</sup> de l'*Évangile selon saint Jean*. Frédéric II, Frédéric II dont Malraux a pu non sans raison écrire : « il avait suffi de la volonté de Frédéric de Hohenstaufen pour que l'art romain reparût. »<sup>97</sup> Mais le miniaturiste qui l'a représenté à la fin du XIII<sup>e</sup> dans un manuscrit<sup>98</sup> de son *De Arte venandi* l'a doté des pieds de *fantoccio* qu'anathématiserait Vasari...

Mais Innocent III fut aussi le protecteur du Poverello d'Assise, le *Giuliere di Dio*, et l'auteur d'un extraordinaire *Cantique des Créatures*<sup>99</sup>, si peu contempteur du monde. Ce que je nomme « L'Enchantement du Monde » trouve sans doute une première expression dans le *Cantique des Créatures* de François d'Assise, « le plus beau morceau de poésie religieuse depuis les Évangiles »<sup>100</sup> selon un Renan pour qui « après Jésus, le Poverello est l'homme qui a eu le sentiment le plus vif de sa relation filiale avec le Père céleste »<sup>101</sup>. « Le franciscanisme est une doctrine de réconciliation de la nature et de la grâce »<sup>102</sup> – écrit justement Ivan Gobry.

L'exaltation par le Quattrocento de ce que les Anciens nommaient de façon souvent dépréciative *le monde sensible* a certes tiré argument d'une *Perspectiva artificialis* qui ne s'est pas bornée à être aux mains de ses peintres un instrument permettant de figurer ce monde sensible avec une force sans précédent, telle que face au tableau, on croyait voir « *il propio vero* »<sup>103</sup>. L'expression est d'Antonio Manetti, premier biographe de Brunelleschi, à propos de la première des deux *tavolette* où, écrit-il, il « promut et expérimenta ce que les peintres nomment aujourd'hui perspective, [qui] est la partie de cette science [*quella scienza*] de la vision qui consiste à rendre avec exactitude et rationnellement [*bene e con ragione*] la diminution ou l'agrandissement des choses qui résulte pour l'œil humain de leur éloignement ou de leur proximité »<sup>104</sup>. À montrer que « la diminution ou l'agrandissement des choses qui résulte pour l'œil humain de leur éloignement ou de leur proximité » est réglée par des *ragioni* relevant du plus haut degré de rationalité, puisque d'ordre géométrique, la *Perspectiva artificialis* fondait en raison la *certezza del vedere* proclamée par Alberti, et prouvait que le monde sensible ne se réduisait pas à ce théâtre d'ombres que voulaient y voir les Anciens, et dont Platon avait donné une si géniale formule avec le Mythe de la Caverne.

Elle parachevait un processus qu'on pourrait juger avoir été initié au Dugento par une Christologie mettant de manière parfaitement nouvelle et inédite l'accent sur la nature humaine du Christ et l'humanisation de Dieu en sa Personne, conformément à l'esprit profond de ce qui est au cœur de sa doctrine : l'Incarnation. S'appuyant sur les études conduites en la matière par John O'Malley, Leo Steinberg note que « comme la culture de la Renaissance non seulement professa une théologie de

l'Incarnation [...], mais développa des modes de représentation adaptés à son expression, nous pouvons considérer que la période qui vit s'épanouir l'art de la Renaissance fut la première et la dernière de tout l'art chrétien à avoir pu soutenir intégralement l'orthodoxie chrétienne. L'art de la Renaissance – en y incluant le vaste mouvement qui commence autour de 1260 – prit à son compte le grand élan théologique qui caractérise cette époque, et il élaborait les moyens stylistiques propres à attester la totale valeur charnelle de l'humanisation de Dieu dans le Christ. Il devint le premier art chrétien, par rapport à une période antérieure d'un millier d'années, à prendre intégralement en compte la réalité de l'Incarnation, parties basses et parties hautes du corps étant conjointement retenues, sans même en exclure la composante sexuelle. »<sup>105</sup> Ce Dieu triple, Père, Fils et Saint-Esprit, on savait en effet depuis le Concile de Chalcédoine (451) que sa Deuxième Personne, le Christ, était « *et totus Deus et totus homo* ». Les hommes de la Renaissance pensèrent que si le Christ est l'homme parfait, il se pouvait que l'homme parfait puisse être Christ, ou y tendre. Après tout, ne désignait-on pas sous le nom de *Christoformitas* le miracle qui avait fait du *Poverello* le second Christ, lorsque le jour de la Fête de la Sainte-Croix de 1224, alors qu'il était en prière sur le Mont Alverne, son corps s'était marqué des blessures du Sauveur – ces Stigmates qu'il fut le premier saint de la Chrétienté à recevoir<sup>106</sup> ?



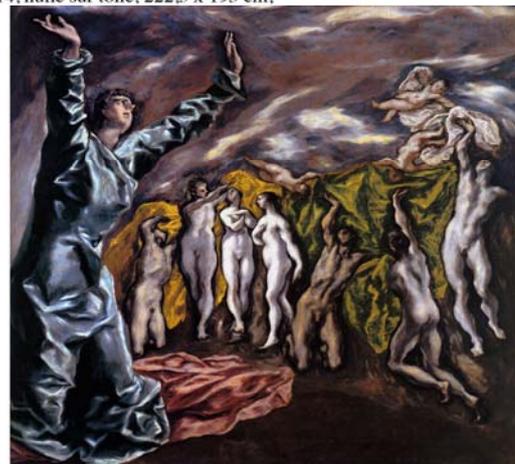
Andrea Mantegna, *Chambre des Epoux, Oculus*, 1465-74, fresque, 270 cm, Mantoue, Reggia dei Gonzaghi



Corrège, *La Vision de Saint Jean*, 1520-24, fresque, San Giovanni Evangelista, Parme

El Greco, *Saint Luc faisant le portrait de la Vierge*, avant 1567, tempera et or sur toile marouflée, 41,6 x 33 cm, Athènes, Benaki Museum, ensemble et détail de la Vierge Hodigitria

El Greco, *La Vision de Saint Jean (L'Ouverture du Cinquième Sceau)*, entre 1608 et 1614, huile sur toile, 222,3 x 193 cm, New York, Metropolitan Museum of Art



Le hasard – mais en est-ce un ? – veut que ce soit dans un folio des *Carnets* datable de l'année précédente de la parution de l'*Oratio de hom* que l'optimiste Alberti – dont l'emblème ne porte pas pour rien l'*Occhio allato* [l'*Oeil ailé*]– nommait dans la version originelle italienne de son *De pictura* « *la certezza del vedere* »<sup>107</sup> : l'une représen *inis dignitate* que Léonard ait dessiné les deux premiers exemples<sup>108</sup> de ce pour quoi le jésuite allemand Gaspar Schott forgea dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> le nom d'« anamorphose », dont l'existence remet en cause cete un visage d'enfant identifiable seule-

ment si on le regarde de côté, et presque tangentiellement, et l'autre un œil, tout aussi difficilement identifiable par qui regarde la feuille normalement – dans tous les sens de l'expression.

Mantegna avait réalisé la première perspective plafonnante de l'histoire de la peinture occidentale avec l'*oculus*<sup>109</sup> de la *Camera degli Sposi* de Mantoue, depuis lequel il offrait à toute une galerie de spectateurs-voyeurs la possibilité de plonger les yeux dans ce qui n'était pas la chambre à coucher, mais la salle d'audience du marquis de Mantoue ; et à trois délicieux *putti*-angelots représentés en un acrobatique raccourci de montrer aux spectateurs réels placés en contrebas, pour deux d'entre eux, leur sexe (qui doutait que les anges en eussent ?), et pour le troisième, ses fesses potelées, au-dessous de ses ailes déployées. Son principal disciple, le Corrège (cca 1489-1534), se souviendra de la leçon lorsqu'à vingt ans, il transformera en pergola la *Camera di San Paolo*, dite aussi Chambre de l'abbesse, en faisant de son plafond une treille de feuillage dont les ouvertures permettent d'apercevoir au-delà un certain nombre de figures. Mais il donnera sa propre version du dispositif plafonnant de Mantegna dans les deux fresques qu'il peignit à la voûte des coupes du Duomo et de San Giovanni Evangelista, toujours à Parme où il s'était fixé. Au Duomo, son *Assomption*<sup>110</sup> laisse apercevoir les jambes vues *di sotto in su* d'une Vierge dont le vêtement flotte autour d'un corps dénué de toute pesanteur. À San Giovanni Evangelista, sa *Vision de Saint Jean*<sup>111</sup> donne à voir un Christ immatériel vu lui aussi *di sotto in su*, flottant sans pesanteur dans l'or où le sommet de la coupole s'estompé, par-delà les nuages peints dans sa partie basse, sur lequel sont mollement étendus les Apôtres.

### Le Greco et la dématérialisation maniériste

Malgré la défaite et la mort sur le bûcher, à Florence, le 23 mai 1498, d'un Savonarole (1452-1498) peu sensible à l'enchantement du monde, et résolument hostile aux sirènes humanistes qui avaient pourtant baigné ses années de formation, le siècle de l'optimisme optique et de l'Humanisme héroïque qu'avait été le Quattrocento se termine dans le doute. Symbolique est à cet égard la mort, en 1494, de Pic de la Mirandole, empoisonné à l'arsenic probablement par son propre secrétaire, Cristoforo da Calamaggiore<sup>112</sup>. Avec Luther (1483-1546), qui avait prononcé ses vœux le 17 juillet 1505 au couvent des Augustins d'Erfurt, était encore un moine augustin lors du séjour qu'il fit dans la *Caput Mundi* en 1510-1511, et ne commença qu'en 1517, avec les *95 Thèses*, à rompre avec Rome, qui l'excommunia le 3 janvier 1521 par la bulle *Decet Romanum Pontificem*, allait se développer, face à l'Église romaine, une Réforme peu encline à reprendre à son compte l'anthropocentrisme orgueilleux des Humanistes du siècle précédent : « La raison, c'est la plus grande putain du diable [...] qu'on devrait fouler aux pieds et détruire, elle et sa sagesse »<sup>113</sup> – écrit Luther.

Et ce ne furent pas les troupes de quelque nouvel Alaric<sup>114</sup>, d'un quelconque Infidèle<sup>115</sup>, ou d'un seigneur normand imprudemment appelé à son aide par le pape<sup>116</sup>, mais bien celles de l'empereur du saint Empire Romain Germanique, le très catholique Charles Quint (1500-1558), menées par un Georg von Frundsberg (1473-1528) rendu férocement réformateur par les menées anti-impériales du pape<sup>117</sup>, qui prirent le 6 mai 1527 Rome, et la mirent à sac six mois durant<sup>118</sup>. Chastel a montré dans un livre remarquable<sup>119</sup> combien cet événement, que l'Europe entière suivit presque en temps réel, du moins eu égard aux moyens de communication de l'époque, avait pu marquer les esprits : les historiens s'accordent à dire qu'il contribua grandement à ébranler – ou achever d'ébranler – les idéaux humanistes, et à favoriser l'éclosion du Maniérisme.

C'est douze ans après l'excommunication de Luther, en 1533, et six après le sac de Rome, qu'Hans Holbein le Jeune – qui ne fut pas plus que son ami Érasme de Rotterdam (1466-1536) sourd aux critiques lancées contre Rome par les Réformateurs – peignit ses *Ambassadeurs*<sup>120</sup>, où l'on peut voir sans doute l'expression la plus brillante de ce que j'ai nommé la crise du modèle perspectif<sup>121</sup>. Celle-ci avait commencé bien avant, lorsque les perspecteurs du Quattrocento avaient commencé à s'aviser des limites du système brunelleschien, capable certes de produire des choses une représentation rigoureuse, mais figée quand le monde est mouvement, en plus de n'être visible correctement, comme le montre *a contrario* l'anamorphose, que d'un unique point de vue, quand nous avons deux yeux. Ces limites, nul n'en avait été plus conscient que Léonard, qui s'il a découvert l'anamorphose, n'en a introduit aucune dans ses tableaux, et a dans ses *Carnets* multiplié les conseils visant à éviter d'adopter pour une peinture un point de vue propre à générer des problèmes de cet ordre. Mais sa volonté de fonder ce dont on se méprendrait grandement à croire que c'est par simple hyperbole qu'il la nomme dans ses *Carnets* « la science divine de la peinture »<sup>122</sup>, ajoutant en pur lecteur d'Alberti qu'elle

« traite des œuvres de l'homme comme de Dieu, selon les limites de leurs surfaces, c'est-à-dire les contours terminaux des corps »<sup>123</sup>, l'a conduit à faire des efforts passionnés pour compléter la perspective géométrique de Brunelleschi. Ainsi fut-il conduit à poser les bases de ce qu'à sa suite on a nommé « perspective aérienne », mais que lui ne concevait pas comme une Perspective du qualitatif, par opposition à une *Perspectiva artificialis* réduite à celle du quantitatif, ainsi que l'entendraient ses héritiers maniéristes<sup>124</sup>.

C'est dans les quelque cinquante ans qui s'écoulèrent entre la fin des années 1520, et 1580, que s'imposa ce qu'on a depuis nommé le Maniérisme. L'époque, et ce n'est pas un hasard, fut aussi celle du Concile de Trente, dont les vingt-cinq sessions couvrant cinq pontificats (Paul III, Jules III, Marcel II, Paul IV et Pie IV) s'étalèrent de décembre 1545 à décembre 1563 : ce concile est celui de la Contre-Réforme impulsée par l'Église romaine pour faire face à la Réforme qu'elle avait échoué à étouffer. Il vit l'Église mettre au point de manière fort précise sa doctrine de l'usage des Arts en général, et de ceux de l'image en particulier – ce second aspect se trouvant développé et explicité dans le *Traité des saintes Images*, publié en 1570 par le théologien hollandais Jean Vermeulen, dit Molanus (1533-1585).

Initié par Giulio Romano (cca 1499-1546), le principal disciple de Raphaël, et certains élèves d'Andrea del Sarto (1486-1531), le Maniérisme se construit en réaction contre la rigueur rationaliste du Quattrocento, qu'il s'agisse de la rigueur géométrique des perspectiveurs de stricte obédience albertienne, ou de la rigueur anatomique dans le traitement des figures dont l'expression la plus haute serait sans doute à chercher dans l'œuvre d'un Léonard en qui ses cadets maniéristes reconnaîtront un de leurs inspireurs, mais plutôt pour son fameux *sfumato*, qu'ils mésinterprètent en y voyant une recherche de la grâce, faute de connaître ses *Carnets*, auxquels on ne commencera guère à avoir un accès d'ailleurs très partiel que dans le premier tiers du XVII<sup>e</sup>. Contre la rigueur rationaliste des perspectiveurs, le Maniérisme va privilégier la *grâce*, et mettre au plus haut « une certaine désinvolture [*sprezzatura*] qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser »<sup>125</sup>, suivant la fameuse formule du *Corteggiano* de Castiglione. L'aspiration à celle-ci va le conduire à privilégier dans le traitement du corps la recherche de la *linea serpentina* : celle suivant laquelle le corps, adoptant un *contrapposto* accentué, paraît s'enrouler autour d'un axe vertical. Michel-Ange en popularisa le modèle dans son *Christ ressuscité*<sup>126</sup> de l'église romaine Santa Maria sopra Minerva. Mais le prototype est peut-être à rechercher dans la *Léda et le Cygne* de Léonard, aujourd'hui perdue, que nous connaissons cependant par un certain nombre d'esquisses des *Carnets*, et plusieurs copies de qualité diverses. Celle<sup>127</sup> qu'on tient généralement pour la plus fidèle à l'œuvre de Léonard, notamment parce que Léda y apparaît dotée d'une coiffure extrêmement proche de celle que lui donne une esquisse du maître<sup>128</sup> conservée à Windsor, montre l'épouse de Tindare enlaçant tendrement le cou du Cygne dressé à sa gauche, tandis qu'elle regarde les quatre fruits de leur union occupés à s'extraire des deux œufs d'où ils sont nés ; et si le *contrapposto* accentué qui est le sien justifie que son pied gauche ne touche que du bout des orteils le sol, son pied droit ne semble guère qu'effleurer celui-ci, avec cette grâce « aérienne » dont le Maniérisme va promouvoir le modèle, bien loin des corps massifs et bien ancrés sur le sol des figures de Giotto, Masaccio, Castagno, Piero, ou Mantegna.

Les figures longilignes du Greco (1541-1614), qui semblent des flammes froides n'ayant d'autre aspiration que d'échapper à la pesanteur terrestre, et qui ne touche le sol que d'un pied précautionneux, parachèveront cette nouvelle dématérialisation maniériste du corps, sous le pinceau d'un Domínikos Theotokópoulos qui avait commencé sa carrière comme peintre d'icônes, dans sa ville natale de Candie (Héraklion). Il était ensuite venu se former aux canons de la nouvelle peinture dans une Venise ne les ayant acceptés que du bout des lèvres, et qui avait dès Giorgione privilégié la couleur contre le *disegno* du nom duquel Florence devait en 1563 baptiser le prototype de toutes les écoles des Beaux-Arts : l'*Accademia del Disegno* – et on se souviendra qu'en italien, le *disegno* est aussi bien *dessein* que *dessin*, la première acception ayant de toute évidence pesé davantage que la seconde dans le choix onomastique des Florentins.

### **Un pied dans la modernité**

Quand on songe à cela, on a davantage de mal à juger anecdotique ou idiosyncrasique le fait que Picasso ait donné la forme d'une tête de taureau plantée au sommet de deux longues jambes aux grands pieds à son premier *Minotaure*<sup>129</sup> de 1928 : le Minotaure, son double en même temps que la figure emblématique de l'homme assumant sa part irréductible d'animalité sinon de bestialité, dont la

représentation allait hanter désormais son œuvre, arpente à grandes enjambées le sol où ses immenses pieds aux contours incomplètement cernés paraissent vouloir l'enraciner... Le Minotaure, en qui on pourrait reconnaître la figure la plus anti platonicienne de l'homme qui se puisse trouver, si l'on se rapporte à la hiérarchisation des parties du corps proposée par le *Timée*, que j'évoquais plus haut<sup>130</sup>. En plaçant au sommet d'un corps sans cou la tête de taureau de son Minotaure, Picasso opère exactement à l'inverse des dieux assistants du Demiurge du *Timée* : son Minotaure est clairement la figure d'un homme qui ne se borne pas à assumer pleinement, à côté de sa part d'humanité, sa part d'animalité, mais accorde à celle-ci la position dominante.

Est-ce vraiment un hasard ?

C'est précisément pour échapper à celui qu'il désigne d'abord comme « l'infamie de Crète »<sup>131</sup>, le Minotaure, gardien furieux du 1<sup>er</sup> giron du 7<sup>e</sup> cercle, dévolu aux Violents contre leur prochain, que Dante dévale l'éboulis qui y conduit sans en faire rouler les pierres, dévoilant sa véritable nature au regard scrutateur de Chiron et à qui Virgile s'adresse quand il est « déjà près de sa poitrine, là où s'épousent les deux natures »<sup>132</sup>... Picasso avait-il lu Dante ? Il n'est pas interdit de le penser. Fernande Olivier dit certes ne l'avoir guère vu lire<sup>133</sup>, mais elle parle d'un Picasso à peine débarqué à Paris. On sait qu'il aimait particulièrement la poésie, du temps déjà où étudiant à la Llotja<sup>134</sup>, il fréquentait le café littéraire El Quatre Gats, et pour laquelle il eut à Paris deux initiateurs de choix, en la personne de Max Jacob, son premier ami parisien, et d'Apollinaire. Et Françoise Gilot raconte un intéressant échange auquel elle assista entre lui et Malraux, auquel il venait de l'inviter à montrer les toiles d'elle qu'elle lui apportait. « J'indiquai qu'un détail m'avait été inspiré par le souvenir d'un voyage aux Baux, l'été précédent. Ceci rappela à Picasso que Malraux et lui s'étaient retrouvés là par hasard, à Noël, cinq ans plus tôt. "En regardant le Val d'Enfer du haut des ruines, je ne peux m'empêcher de penser à Dante, dit Picasso. – C'est possible, répondit Malraux. Pendant son exil, Dante y est passé au cours de ses pérégrinations ; on raconte qu'il y a conçu une partie de *L'Enfer*." »<sup>135</sup> On se souviendra que le Val d'Enfer serait choisi par Cocteau pour être le décor de son film *Le Testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi !*, tourné en 1959 – dans lequel son ami Picasso ferait une apparition remarquable... Le Minotaure dont Picasso a fait une manière de double vient-il du Chant XII de *L'Enfer* ? Vient-il plutôt de l'*Aníbal vencedor contempla por primera vez Italia desde los Alpes*<sup>136</sup>, où le jeune Goya (1746-1828) a placé dans la position de l'admoniteur albertien, en inférieur gauche, une très singulière figure du monstre crétois, plus proche de celui<sup>137</sup> de son cadet Georg Friedrich Watts (1817-1904), dont la posture méditative a inspiré à Borges *La demeure d'Astérion*, nouvelle de *L'Aleph* dans laquelle il fait se raconter avec une étonnante humanité « l'infamie de Crète » ? À mille lieues de celui de Watts, dont le profil perdu laisse apparaître un œil d'une étonnante douceur, scrutant avec comme de la nostalgie, dirait-on, la mer d'où va débarquer son assassin, l'animalité sauvage du Minotaure de Picasso l'apparente beaucoup plus à celui dont Dante écrit :

« *Tel le taureau qui rompt ses liens, alors qu'il a déjà reçu le coup mortel, et ne sait plus marche, mais sautille çà et là, tel je vis sauter le Minotaure* »<sup>138</sup>.



Pablo Picasso, *Le Minotaure*, 1928, crayon et pastel sur papier, Paris, Centre Pompidou.

George Frederic Watts, *The Minotaur*, 1885, huile sur toile, 94,5 x 118 cm, Londres, Tate Gallery



Johann Heinrich Füssli, *L'Artiste désespéré devant la grandeur des ruines antiques*, 1778-80, crayon et encre, 42 x 35,2 cm, Zurich, Kunsthaus



Difficile de ne pas penser au taureau dont le matador a raté l'estocade... Le Minotaure du Symboliste Watts est cadré à mi-corps, assez pour qu'on puisse voir sa queue, mais par pour qu'on puisse voir ses pattes arrières, aux pieds substitués par des sabots...

Le jeune Pablo Ruiz Blasco Picasso, à l'époque où il étudiait à la Real Academia de San Fernando, à Madrid, avait au grand dam de son père Don José copié d'abondance, au Prado, les œuvres d'un Greco alors bien oublié, et auquel il avait payé sa dette durant toute sa période bleue, dont les figures aux corps longilignes et aux extrémités décharnées doivent tant au maître de Tolède, et apparurent sous son pinceau à la suite du suicide de son ami Casagemas. Âgé de quatorze ans, le jeune Pablo Ruiz avait en 1895 peint un étonnant portrait, celui d'une *Fillette aux pieds nus*<sup>139</sup>, que Penrose juge « le plus impressionnant »<sup>140</sup> de ceux produits à l'époque par l'adolescent, et dont il écrit que « l'exécution satisferait plus d'un artiste au sommet de son œuvre »<sup>141</sup>. Penrose écrit ceci du tableau, que Picasso a toujours gardé auprès de lui : « La jeune fille, assise devant un grand mur nu, nous regarde de ses grands yeux noirs. Le châle posé sans soin sur ses épaules, sa robe commune, ses pieds nus, l'austérité de l'environnement, tout exprime la pauvreté. Les pieds et les mains sont grossiers et contrastent avec l'innocence, l'étonnement du regard, la symétrie classique du visage et la tristesse de l'expression. C'est un tableau d'une sensibilité merveilleuse qui ne peut manquer d'impressionner le plus académique des juges de l'art, mais on y trouve déjà des éléments qui trahissent une tendance originale. *Les pieds d'une taille exagérée, les chevilles fortes enveloppées par la robe, soulignent son contact avec la terre et la situent comme l'un de ces êtres nés pour vivre humblement.* »<sup>142</sup> On serait tenté de dire, en s'autorisant des incursions dans la mythologie que Picasso ne cessera de multiplier dans la deuxième partie de sa vie, que si elle portait une tunique, elle pourrait faire une admirable *Déméter enfant*... Penrose pour sa part ajoute : « Elle annonce en même temps les mendiants de la période bleue qui suivront sept ans plus tard, et les nus colossaux que Picasso peindra peu après 1920. »<sup>143</sup> S'agissant des figures de la période bleue, ce n'est vrai que sous le rapport de la misère sociale : la fillette chthonienne de 1895 a les pieds solidement ancrés sur le sol, quand Picasso empruntera aux figures dématérialisées du Greco les pieds de ses mendiants de la période bleue, où il est incontestablement *maniériste*, dans l'acception la plus technique du vocable.



Alberto Giacometti, *L'Homme qui marche*,  
1961, bronze, 183 cm, Fondation Maeght

C'est contre le monumental pied *gauche* d'une statue ruinée, que dans les années 1778-80, Füssli, précurseurs de ces autres néo maniéristes qu'allaient être les Romantiques, avait choisi de faire pleurer *L'Artiste désespéré devant la grandeur des ruines antiques*<sup>144</sup>. Sans faire surgir aux côtés du pied de pierre celui de quelque Saint Sébastien dont la chair vive serait promesse d'avenir.

On peut sans doute y préférer dans l'ordre tant symbolique qu'esthétique les pieds disproportionnés qu'Alberto Giacometti – l'un des rares parmi ses confrères devant lesquels Françoise Gilot montre un Picasso admiratif<sup>145</sup> –, a donné à *L'Homme qui marche*<sup>146</sup>, et que celui-ci partage avec tant de figures façonnées par son créateur, qu'elles soient d'hommes ou de femmes, immobiles ou en mouvement.

<sup>1</sup> Les *Quaderni* sont consultables sur le site de la Royal Library :

<http://www.royalcollection.org.uk/exhibitions/leonardo-da-vinci-anatomy/items>

<sup>2</sup> LEONARD DE VINCI, *Carnets, Anatomie*, T. I, ch. III [Quaderni d'anatomia I, 2r], Paris, Tel Gallimard, 1989, p. 169 – 171.

<sup>3</sup> LEONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, § 203 [Quaderni d'anatomia 13 13 r], Paris, Berger-Levrault, 1987, p 224 – 225.

<sup>4</sup> André CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, III<sup>e</sup> section, ch. II, 3, p. 424-27.

<sup>5</sup> Cf. *L'Invention de la Ville Moderne*, La Différence, 2002.

<sup>6</sup> LEONARD DE VINCI, *Études anatomiques du pied*, cca 1509-10, plume et lavis brun (deux tons), 286 x 198 mm, Windsor Castle, Royal Library, RL 19006 v° ; *Études anatomiques de la plante du pied*, cca 1509-10, plume et lavis brun (deux tons) sur stylet, 295 x 200 mm, Windsor Castle, Royal Library, RL 19010 r°.

<sup>7</sup> LEONARD DE VINCI, *Études anatomiques du mouvement du talon et de l'articulation du pied et description de la musculature du mollet*, cca 150-10, plume et lavis brun (trois tons), 295 x 200 mm, Windsor Castle, Royal Library, RL 19010 v° ; *Explication de l'anatomie de la musculature du mollet et du pied*, cca 1509-10, plume et lavis brun (trois tons), 390 x 265 mm, Windsor Castle, Royal Library, RL 19016 r° ; *Explication de l'anatomie de la musculature du mollet et du pied*, cca 1509-10, plume et lavis brun (trois tons) et pierre noire, 389 x 282 mm, Windsor Castle, Royal Library, RL 19017 r°.

<sup>8</sup> LEONARD DE VINCI, *Étude de l'épaule et des os du pied*, cca 150-10, plume et lavis brun (deux tons) sur traces de pierre noire, 293 x 201 mm, Windsor Castle, Royal Library, RL 19000 r° ; *Études anatomiques des musculatures cervicale et scapulaire et étude de l'ossature du pied*, cca 150-10, plume et lavis brun (deux tons), 290 x 196 mm, Windsor Castle, Royal Library, RL 19002 v° ; *Étude de l'anatomie de l'épaule et du pied*, cca 1509-10, plume et lavis brun (deux tons) sur traces de pierre noire, 287 x 198 mm, Windsor Castle, Royal Library, RL 19011 r° ; *Études anatomiques des musculature de l'épaule et du bras, squelette du pied*, cca 1509-10, plume et lavis brun (trois tons), 289 x 201 mm, Windsor Castle, Royal Library, RL 19013 v°.

<sup>9</sup> Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Préface aux Vies, édition publiée sous la direction d'André Chastel, T. I, Paris, Berger-Levrault, 1981, p. 227. Traduction modifiée. Texte italien in *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Grandi tascabili economici Newton, I Mammut, 1997, p. 105.

<sup>10</sup> Au-delà de notre passage, Vasari parle des *fantocci* que le jeune Filippo Lippi griffonnait au désespoir de son maître dans ses cahiers d'écolier, avant qu'on ne se décidât à lui enseigner la peinture (*Vie de Filippo Lippi*, in *Les Vies...*, T. III, p. 414. Texte italien in *Le Vite...*, p. 513). Des « *fantocci da ceri* », dont dans la *Vie de Cecca* il rappelle qu'ils sont passés de mode : « Je ne traiterais pas des figures de cires peintes de toutes sortes de façon [*alcuni ceri che si dipingevano in varie fantasie*] et si grossières qu'elles ont fourni un nom pour les peintres populaires, quand on dit de mauvais tableaux : poupées de cire [*fantocci da ceri*], c'est-à-dire sans valeur » (*Vie de Cecca*, in *Les Vies...*, T. IV, p. 194. Texte italien in *Le Vite...*, p. 469). On se souviendra que les Florentins eurent longtemps l'habitude de faire façonner en cires les effigies les plus diverses, pour les suspendre à titre d'ex-voto sous les voûtes de leurs sanctuaires les plus vénérés, et qu'il y eut dans la Cité du Lys d'illustres dynasties de *cerraioli*, dont celle des Ghirlandaio – et on se souviendra que c'est auprès de Domenico Ghirlandaio (1449-1494) que se forma au dessin et à la peinture le jeune Michelangelo Buonarroti. Dans la *Vie de Ridolfo, David et Benedetto Ghirlandaio*, Vasari évoque au nombre des amis de Ridolfo peint par celui parmi les figures de son *Portement de Croix* aujourd'hui à Londres un certain Nunziata, dont il écrit que « quoiqu'il fût *dipintore di fantocci*, il était extraordinaire en maints domaines, surtout celui des feux d'artifice et des girandoles que l'on tirait chaque année à la Saint-Jean » (*Vie de Ridolfo, David et Benedetto Ghirlandaio*, in *Les Vies...*, III<sup>e</sup> partie, T. VIII, p. 324. Texte italien in *Le Vite...*, III, p. 1098) ; la traduction Chastel des *Vite* traduit « *dipintore di fantocci* » par « incapable de peindre un personnage correct ». Dans la *Vie de Tribolo*, Vasari évoque d'ailleurs le choix que fit Côme de Médicis de confier la fabrication des figures servant aux feux d'artifice au sculpteur plutôt qu'aux « *fantocci* qui n'avaient produit que de fort médiocres spectacles depuis des années » (*Vie de Niccolò, dit Tribolo* in *Les Vies...*, III<sup>e</sup> partie, T. VII, p. 358. Texte italien in *Le Vite...*, III, p. 950) ; les *fantocci* (l'édition Chastel traduit par « artistes de foire ») sont ici les fabricants de ces mannequins

sommaires auxquels on mettait le feu lors des feux d'artifice. Quelques pages plus tard, dans la *Vie de Pierino da Vinci*, le neveu de Léonard, il rappelle que celui-ci « apprit seul, sans aucun maître, à dessiner et à modeler des *fantoccini di terra* [petites figures en terre], montrant ainsi que le talent et les dons du ciel décelés par les astrologues s'éveillaient déjà et commençaient à se manifester en lui » (*Vie de Pierino da Vinci*, in *Les Vies...*, III<sup>e</sup> partie, T. VII, p. 376. Texte italien in *Le Vite...*, III, p. 954). Enfin, dans la septième et avant-dernière partie de sa longue *Vie de Michel-Ange Buonarroti*, Vasari raconte que « dans sa jeunesse, au cours d'un dîner avec des camarades, ils s'amuserent à faire une figure sans style, mal fichue, comme ses bonshommes que font les ignorants sur les murs [*una figura che non avessi niente di disegno, che fussi goffa, simile a que' fantocci che fanno coloro che non sanno et imbrattano le mura*] » (*Vie de Michel-Ange Buonarroti*, in *Les Vies...*, III<sup>e</sup> partie, T. IX, p. 310. Texte italien in *Le Vite...*, III, p. 1259).

Dans le passage du Proemio qui m'occupe, emploie significativement le mot « *fantoccio* » en concurrence avec le mot « *goffezza* », que je traduis par « figures gauches », mais qui sous sa plume sert à désigner de manière générale les productions médiévales, qu'elles soient figuratives ou architecturales, en tant qu'elles manquent autant à plaire qu'elles manquent de métier, ceci expliquant cela. L'adjectif « *goffo* » signifie « gauche », « embarrassé », « empêché », « maladroit », « *che si muove senza disinvoltura né gardo* » – le *Dizionario italiano ragionato* de D'Anna (Giacomo D'ANNA, *Dizionario italiano ragionato*, Firenze, Sintesi, 1989, p. 792) : « qui se meut sans aisance ni grâce » – cette grâce dont le Maniérisme fera la valeur suprême, Baldassare Castiglione la faisant procéder de ce qu'il appelle la *sprezzatura*, « qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser » (Baldassare CASTIGLIONE, *Le Livre du Courtisan*, L. I, traduction Alain Pons, Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 54-55). D'où mon choix de traduire « *goffezza* », ici employé en liaison avec « *fantoccio* », donc à propos de représentations humaines, par « figure gauches », qui a le mérite de pouvoir s'entendre dans un sens aussi bien objectif que subjectif, et de dénoncer aussi bien la gaucherie de la figure que celle de la main qui l'a peinte ou sculptée. Dans le premier paragraphe de sa *Vie de Nicola et Giovanni Pisano*, Vasari leur fait gloire d'avoir « éliminé *quella vecchia maniera greca goffa e sproporzionata* [le vieux style grec gauche et sans proportions], [et] composé leurs scènes avec plus d'imagination et [...] donné aux personnages [*figure*] des attitudes plus satisfaisantes » (*Vie de Nicola et Giovanni Pisano*, in *Les Vies...*, T. II, p. 51. Texte italien in *Le Vite...*, p. 127). De manière générale « *goffa* » est l'épithète récurrente de la « *maniera greca* », c'est-à-dire de ce que nous nommons le style byzantin, celui des icônes.

<sup>11</sup> *L'Ascension du Christ*, in *Speculum humanae salvationis*, Cologne, cca 1450, encre et couleur sur parchemin, 79 x 104 mm, manuscrit Den Haag, MMW, 10 B 34 f° 33 v°, La Haye, Museum Meermano Westreenianum.

<sup>12</sup> Composé dans le premier quart du XIV<sup>e</sup> et un temps attribué au dominicain Vincent de Beauvais (cca 1184/94-1264), le *Speculum humanae salvationis* raconte la Chute de l'Homme et les étapes de sa Rédemption à partir d'une relecture typologique de l'Ancien Testament et de l'histoire païenne. Il fut l'une des œuvres les plus diffusées à la fin du Moyen-Âge.

<sup>13</sup> *Christ Pantocrator*, VI<sup>e</sup> siècle, encaustique sur panneau, 84 x 45,5 cm, Monastère Sante Catherine du Sinai.

<sup>14</sup> Cette hiérarchisation des parties du corps doit sans doute beaucoup au Platon du *Timée*, l'un des textes les plus lus par les clercs d'Occident, dont il ne faut pas oublier qu'ils n'avaient accès en latin qu'à une partie très restreinte de l'œuvre du fondateur de l'Académie. Rappelons-nous ce que déclare Timée à propos de la partie inférieure de l'âme, l'*ἑσπέρια* – en termes qu'il suggère qu'il n'y a pas pour lui d'âme dans le pied, à défaut d'âme du pied : « Puis l'espèce d'âme qui désire nourritures, boissons et tout ce dont le corps crée naturellement le besoin, cette partie, ils l'ont établie dans l'espace compris entre le diaphragme et la frontière constituée par le nombril, cependant qu'ils fabriquaient dans tout cet espace une sorte de mangeoire destinée à permettre au corps de se sustenter ; aussi est-ce là précisément qu'ils enchaînaient cette partie de l'âme comme si c'était une bête sauvage ; mais nourrir était une conséquence nécessaire, dès là que devait exister un jour une race mortelle. C'est donc pour que, sans cesse occupée à se repaître dans sa mangeoire et habitant le plus loin possible de la partie qui délibère, elle accablât le moins possible de tumulte et de bruit la partie la plus puissante et la laissât délibérer en paix sur l'intérêt commun du tout et de ses parties, c'est pour cette raison, dis-je, qu'ils lui ont assigné ce poste. » (PLATON, *Timée*, 70d-e, traduction Luc Brisson, Œuvres complètes, Paris, Flammarion, 2004, p. 2029)

<sup>15</sup> Salvador DALI, *L'Ascension du Christ*, 1958, huile sur toile, 115x 123 cm, Mexico, Collection Pérez Simón

---

<sup>16</sup> Giacomo D'ANNA, op. cit., p. 666.

<sup>17</sup> Paul-Louis MIGNON, "Marionnettes", in Universalis 2013 Ce qui est souligné l'est par moi.

<sup>18</sup> MAUROPOUS ou D'EUCHAÏTA, cca 1000-cca 1070, *Vers iambiques*, P.G. 120 coll. 1174, vers 1555-1558.

<sup>19</sup> Egon SENDLER, *L'icône, image de l'Invisible*, I, 2, 3, la vision religieuse, Paris, Desclée de Brouwer, 1981, p. 62.

<sup>20</sup> Église d'Or.

<sup>21</sup> Ibid., p. 181.

<sup>22</sup> Le nom de "levkas" vient du grec : "leukos" = blanc, cette technique ayant été élaborée à Byzance. Ce fond blanc est fait avec de la poudre d'albâtre.

<sup>23</sup> *La Genèse*, I, v. 4, *La Sainte Bible*, T. I, p. 3.

<sup>24</sup> Egon SENDLER op. cit., II<sup>e</sup> partie, ch. XIII, 4, p. 204.

<sup>25</sup> Ibid. I, 4, p. 65.

<sup>26</sup> « Apprenez, ô mon élève, que le corps de l'homme a neuf têtes en hauteur, c'est-à-dire neuf mesures depuis le front jusqu'aux talons. Faites d'abord la première mesure de façon à la diviser en trois parties : le front pour la première, le nez pour la seconde et la barbe pour la troisième. Faites les cheveux en dehors de la mesure, de la longueur d'un nez. Divisez de nouveau en trois parties l'espace compris entre la barbe et le nez : le menton est pour deux mesures, la bouche pour une et la gorge vaut un nez. Ensuite, à partir du menton jusqu'au milieu du corps, il y a trois mesures ; jusqu'aux genoux deux autres mesures. Il y a une mesure de nez pour les genoux depuis les genoux jusqu'à l'astragale, deux autres mesures ; puis, de l'astragale jusqu'au talon, une mesure de nez. De là jusqu'aux ongles une mesure. Depuis le larynx jusqu'à l'épaule, une mesure également ; de même jusqu'à l'autre épaule. Pour la rondeur de l'épaule, une mesure ; depuis les os carpiens jusqu'aux ongles de la main, une mesure. Une mesure encore jusqu'au bout des doigts. Les deux yeux sont égaux l'un à l'autre et l'intervalle qui les sépare est égal à un œil. Lorsque la tête est de profil, mettez la distance de deux yeux entre l'œil et l'oreille ; si la tête est de face, il ne faut qu'un œil. L'oreille doit être égale au nez. Quand l'homme est nu il faut quatre nez pour la moitié de sa largeur ; lorsqu'il est habillé, la largeur de la poitrine est d'une mesure et demie ; la ceinture doit être élevée jusqu'aux coudes ». *Manuel du peintre du Mont Athos*, cité par Egon SENDLER, op. cit., II, *Éléments d'esthétique, Les proportions du corps humain*, pp. 105-106.

<sup>27</sup> Paris, Éditions de Minuit, 1976.

<sup>28</sup> Cf. *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999, et *Les lieux spacieux de la perspective*, in *L'Art italien, du IV<sup>e</sup> siècle à la Renaissance*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1997.

<sup>29</sup> Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, ch. III, p. 158.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, I<sup>re</sup> partie, III, *Perspective et kénose*, pp. 291 sqq.

<sup>31</sup> Andréï ROUBLEV, *L'Archange Saint Michel*, cca 1410, tempera sur bois, 158 x 106 cm, Moscou, Galerie Tretiakov.

<sup>32</sup> Andréï ROUBLEV, *La Trinité ou La Philoxénie d'Abraham*, cca 1422/27, tempera sur bois, 100 x 150 cm, Moscou, Galerie Tretiakov.

<sup>33</sup> *Horos de Nicée II*. In Daniele MENOZZI, *Les images - L'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991, p. 100 - 101

<sup>34</sup> SAINT BASILE, *De Spiritu Sancto*, 18, 45, PG 32, 149 C.

<sup>35</sup> MASOLINO DA PANICALE et MASACCIO, *Saint Pierre guérit un paralytique et ressuscite Tabitha*, 1424-28, fresque, 247 x 588 cm, Florence, église du Carmine, Cappella Brancacci.

<sup>36</sup> MASACCIO, *Le Paiement du Tribut*, 1424-28, fresque, 247 x 597 cm, Florence, église du Carmine, Cappella Brancacci.

<sup>37</sup> Dirigeant juif du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. qui était à la tête des forces juives pendant la révolte des Maccabées contre la domination syrienne hellénistique des Séleucides.

<sup>38</sup> La liste de Jacques de Longuyon compte quatre reines, et cinq Amazones. Les reines sont Sémiramis, la reine légendaire de Babylone, Thamaris, reine d'un groupe de nomades des bords de la mer Caspienne, Teuca, reine des Illyriens, et Déiphyle, fille du roi d'Argos et épouse de Tydée, fils d'Énée. Les cinq amazones constituant l'autre groupe parmi les Preuses sont évidemment Penthésilée, Sinope, Hippolyte, Ménalippe, et Lampeto. D'autres auteurs imagineront d'autres listes, qui ne respecte-

---

ront pas nécessairement plus que leur prototype la tripartition de la liste des Neuf Preux, pour retenir trois héroïnes païennes, trois héroïnes de l'Ancien Testament, et trois héroïnes chrétiennes.

<sup>39</sup> Leon Battista ALBERTI, *Della famiglia*, L. II, De re uxoria, Einaudi, Torino, 1969, p. 163

<sup>40</sup> « *Lionardo* : [...] Dicevano i Stoïci l'uomo essere dalla natura costituito nel mondo speculatore e operatore delle cose ». Leon Battista ALBERTI, *I libri della famiglia*, L. II, l. 1756-57, Torino, Einaudi editore 1994, p. 161. Traduction Maxime Castro, Paris, Belles-Lettres, 2013, p. 152 : « Les Stoïciens disaient que l'homme avait été établi dans le monde comme observateur et opérateur des choses. »

<sup>41</sup> « Celui-ci, qui vient avec moi, à cause du poids / de la chair venue d'Adam qui le revêt, /malgré son vouloir, peine à monter DANTE, *Le Purgatoire*, Ch. XI, v. 43-45, traduction Jacqueline Risset, in *La Divine Comédie*, Paris, GF-Flammarion, 2005, p. 103

<sup>42</sup> « Et seulement quand j'y fus, elle parût chargée ». DANTE, *L'Enfer*, Ch. VIII, v. 27, in *La Divine Comédie*, op. cit., p. 83.

<sup>43</sup> «Par cet amas de pierres qui souvent remuaient sous [s]es pieds par l'effet de la charge inhabituelle » Ibid., Ch. XII, v. 28-30, p. 117.

<sup>44</sup> Ibid. v. 80-82, p. 119.

<sup>45</sup> Coluccio SALUTATI, *Epistolario*, III, p. 416-420, a.c. di F. Novali, Roma, 1891-1911. Cité par Eugenio GARIN, *L'humanisme italien*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 47

<sup>46</sup> Cf. *L'Invention de la Ville moderne*, Deuxième partie, III, De l'enchantement au désenchantement du monde, Paris, La Différence, 2002, pp. 633 sqq.

<sup>47</sup> « Les valeurs tactiles apparaissent dans la représentation des objets solides lorsque ceux-ci ne sont pas simplement imités (peu importe avec quelle vérité) mais présentés de façon à stimuler l'imagination : celle-ci est amenée à sentir le volume de ces objets, à en soupeser le poids, à se rendre compte de leur potentiel de résistance, à mesurer la distance qui les sépare de nous ; et elle nous pousse à nous mettre en étroit contact avec eux, à les saisir, à les étreindre, à tourner autour d'eux... » Bernard BERENSON, *Esthétique et histoire des arts visuels*, traduction J. Alazard, Paris, Albin Michel, 1955, pp. 69-70. Sur ces valeurs tactiles chez Giotto, voir Bernard BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*, L. II, II, Paris, Gallimard, 1953, pp. 39-46.

<sup>48</sup> Giorgio VASARI, *Vie d'Andrea del Castagno et Domenico Veneziano*, in *Les Vies...*, II<sup>e</sup> partie, T. IV, p. 41.

<sup>49</sup> C'est nous qui soulignons. Ibid.

<sup>50</sup> Ibid., pp. 41-42.

<sup>51</sup> Giorgio VASARI, *Vie de Donatello*, in *Les vies...*, T. III, p. 244.

<sup>52</sup> DONATELLO, *San Giorgio*, cca 1415, marbre, 209 x 67 cm, Florence, Museo Nazionale del Bargello.

<sup>53</sup> Giorgio VASARI, *Vie de Donatello*, in *Les vies...*, T. III, p. 244.

<sup>54</sup> Filippo BRUNELLESCHI, *Prophète Isaïe*, 1399, argent rehaussé d'or, Altare argentino di San Jacopo, Cappella del Crocifisso, Pistoia, Cattedrale San Zeno.

<sup>55</sup> Filippo BRUNELLESCHI, *Prophète Jérémie*, 1399, argent rehaussé d'or, Altare argentino di San Jacopo, Cappella del Crocifisso, Pistoia, Cattedrale San Zeno.

<sup>56</sup> Filippo BRUNELLESCHI, *Sant'Agostino*, 1399, argent rehaussé d'or, Altare argentino di San Jacopo, Cappella del Crocifisso, Pistoia, Cattedrale San Zeno.

<sup>57</sup> RAPHAËL, *L'École d'Athènes*, 1509-1510, fresque, 600 x 980 cm, Rome, Palais du Vatican, Chambre de la Signature.

<sup>58</sup> Filippo BRUNELLESCHI, *Sonnet en réponse à Giovanni di Gherardo da Prato*, in *Brunelleschi, 1377-1444*, Paris École Nationale Supérieure des beaux-Arts, p. 150. Texte italien in Piero SANPAOLESI, *Brunelleschi*, Milano, p. 118

<sup>59</sup> Leon Battista ALBERTI, *La peinture*, Prologus à Filippo Brunelleschi, p. 272.

<sup>60</sup> 1160-1216 ; créé pape en 1198.

<sup>61</sup> MICHEL-ANGE, *David*, 1504, marbre, hauteur 434 cm, Florence, Galleria dell'Accademia.

<sup>62</sup> Benvenuto CELLINI, *Persée*, 1545-54, bronze, 519 cm avec piédestal, Florence, Loggia dei Lanzi.

<sup>63</sup> Dont on doit cependant noter qu'Albert l'attribue aux philosophes du Portique, quand rien n'est plus étranger à la pensée stoïcienne du Monde comme Grand Vivant que le face-à-face de l'homme et du monde impliqué par la formule albertienne : mais les humanistes en général, et Alberti en particulier,

---

sont coutumier de ce genre d'attribution leur permettant d'avancer masqués derrière l'autorité des Anciens, qu'ils n'auront pas moins réinventé dans l'ordre de la pensée que dans celui de la peinture, où leur connaissance des œuvres antiques était encore plus pauvre que la nôtre.

<sup>64</sup> « Il est bien des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grandes que l'homme » SOPHOCLE, *Antigone*, v. 332-33, traduction Paul Mazon, Paris, Belles-Lettres, 1967, p. 84.

<sup>65</sup> MASACCIO, *L'Expulsion du Paradis*, 1424-28, fresque, 214 x 90 cm, Florence, Cappella Brancacci, église du Carmine.

<sup>66</sup> Bernardo ROSSELLINO, *Tombeau de Leonardo Bruni*, 1444-1447, marbre, hauteur 610 cm, Florence, Église Santa Croce.

<sup>67</sup> Ludwig HEYDENREICH, *Italie 1460-1500 Écllosion de la Renaissance*, 1<sup>re</sup> partie, Alberti, III, p. 93.

<sup>68</sup> ANDREA DEL CASTAGNO, *La Sainte Trinité avec Saint Jérôme, Sainte Paule et Sainte Eustochie*, cca 1454-56, fresque, 300 x 174 cm, Florence, église de la Santissima Annunziata.

<sup>69</sup> Salvador DALI, *Le Christ de Saint Jean de la Croix*, 1951, huile sur toile, 205 x 116 cm, Glasgow, Musée et Galerie d'Art de la ville.

<sup>70</sup> SAINT JEAN DE LA CROIX, *Christ en croix*, cca 1550, dessin sur papier.

<sup>71</sup> Andrea MANTEGNA, *Saint Sébastien*, 1457-59, tempera originellement sur bois transposée sur toile, puis sur masonite, 68 x 30 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

<sup>72</sup> « Lorsque l'Agneau ouvrit le premier des sept sceaux, j'entendis le premier des quatre Vivants crier comme d'une voix de tonnerre : "Viens!" Et voici qu'apparut à mes yeux un cheval blanc ; celui qui le montait tenait un arc ; on lui donna une couronne, puis il s'en alla vainqueur, et pour vaincre encore. » L'Apocalypse, VI, v. 1-2, La sainte Bible, T. III, p. 3875.

<sup>73</sup> Andrea MANTEGNA, *Saint Sébastien d'Aigueperse*, cca 1480, tempera sur toile, 275 x 142 cm Paris, Musée du Louvre.

<sup>74</sup> SAINT GREGOIRE DE NYSSE, *Éloge de Saint Théodore*, in Daniele MENOZZI, *Les images - L'Église et les arts visuels*, op. cit., pp. 74-75.

<sup>75</sup> « Un homme avait un figuier planté dans sa vigne. Il vint y chercher des fruits et n'en trouva pas. Il dit alors au vigneron : Voilà trois ans que je viens chercher des fruits sur ce figuier, et je n'en trouve pas. Coupe-le ; pourquoi donc épuise-t-il le sol ? Mais lui de répondre : Maître, laisse-le cette année encore, le temps que je creuse tout autour et que j'y mette du fumier. Peut-être donnera-t-il des fruits à l'avenir... Sinon tu le couperas. L'Évangile selon saint Luc, XIII », v. 6-9, *La Sainte Bible*, T. III, p. 3287. »

*L'Évangile selon saint Luc*, XIII, v. 6-9, *La Sainte Bible*, T. III, p. 3287.

<sup>76</sup> Andrea MANTEGNA, *Le Triomphe de Scipion*, 1500, tempera sur toile (?), 73,5 x 268 cm, Londres, National Gallery.

<sup>77</sup> Andrea MANTEGNA, *Samson et Dalila*, 1495, tempera sur toile, 43 x 37 cm, Londres, National Gallery.

<sup>78</sup> Mes remerciements à mon ami Gilles Olivier Silvani, qui a attiré mon attention sur cette étrange paire de pieds sans corps du *Saint Sébastien* viennois.

<sup>79</sup> SAINT PAUL, *1<sup>re</sup> épître aux Corinthiens*, I, v. 23, La Sainte Bible, T. III, Paris, Le Club français du Livre, 1955, p. 3577.

<sup>80</sup> Andrea MANTEGNA, *Buste de Mantegna*, cca 1490, bronze, Mantoue, Sant'Andrea.

<sup>81</sup> Andrea MANTEGNA, *La Déploration du Christ ou Le Christ mort*, 1472, tempera sur toile, 68 x 81 cm, Milan, Pinacothèque de Brera.

<sup>82</sup> Leo STEINBERG, *La sexualité du Christ dans l'art de la renaissance et son refoulement moderne*, Paris, L'Infini Gallimard, 1987.

<sup>83</sup> Hans HOLBEIN LE JEUNE, *Le Christ mort*, 1521, Bâle, Kunstmuseum, Öffentliche Kunstsammlung.

<sup>84</sup> Fédor DOSTOÏEVSKI, *L'Idiot*, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 496.

<sup>85</sup> Ibid., p. 226.

<sup>86</sup> Intéressante est à cet égard la description de Dostoïevski : « C'était la reproduction achevée d'un cadavre humain portant l'empreinte des souffrances sans nombres endurées... Il gardait beaucoup de vie et de chaleur, la rigidité n'avait pas encore fait son œuvre de sorte que le visage du mort reflétait la souffrance comme s'il n'avait pas cessé de la ressentir. Le tableau représentait donc un visage affreu-

---

sement défiguré par les coups, tuméfié, couvert d'atroces et sanglantes ecchymoses, les yeux ouverts et empreints de l'éclat vitreux de la mort, les prunelles révoltées. Quand on contemple ce tableau on se représente la nature sous l'aspect d'une bête énorme, implacable et muette... Or ce que ce tableau m'a semblé exprimer, c'est cette notion d'une force absolue, insolente et stupidement éternelle, à laquelle tout est assujéti et qui vous domine malgré vous. Les hommes qui entouraient le mort, bien que le tableau n'en représentât aucun, durent ressentir une angoisse et une consternation affreuse dans cette soirée qui brisait d'un coup toutes les espérances et presque leur foi. Et si le maître avait pu lui-même voir sa propre image à la veille du supplice, aurait-il pu lui-même marcher au crucifiement et à la mort comme il le fit ? C'est encore une question qui vous vient à l'esprit quand vous regarder ce tableau. » *L'Idiot*, pp. 496-497.

<sup>87</sup> André CHASTEL, *L'artiste*, in Eugenio GARIN, *L'homme de la Renaissance*, Paris, Seuil, L'univers historique, 1990, p. 279.

<sup>88</sup> Andrea MANTEGNA, *Saint Sébastien*, cca 1506, 210 x 91 cm, tempera sur toile, Venise, Ca' d'Oro.

<sup>89</sup> Leon Battista ALBERTI, *La peinture*, L. I, § 19, traduction Thomas Golsenne et Bertrand Pévost, Paris, Seuil, Sources du Savoir, 2004, p. 83.

<sup>90</sup> Jean PIC DE LA MIRANDOLE, *Oratio de dignitate hominis*, § 4, Œuvres philosophiques, Paris, P.U.F., Épiméthée, 1993, p. 5.

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 5-6.

<sup>92</sup> Cité par Egon SENDLER, *L'icône, image de l'invisible, éléments de théologie, esthétique et technique*, p. 57.

<sup>93</sup> Gianozzo MANETTI, *De dignitate et excellentia hominis*, p. 59.

<sup>94</sup> *De l'art de chasser avec les oiseaux* : il s'agit d'un traité de vénerie, art fort prisé de Frédéric, qui dut à sa pratique l'une de ses plus cuisantes défaites militaires.

<sup>95</sup> Cité par Jacques BENOIST-MECHIN, Frédéric de Hohenstaufen, ou le rêve excommunié, VIe partie, ch. III, Paris, Librairie Académique Perrin, 1980, p. 232.

<sup>96</sup> *Evangile selon Saint Jean*, XX, v. 29, La Sainte Bible, T. III, Paris, Le Club Français du Livre, M.CM.LXV, p. 3422.

<sup>97</sup> André MALRAUX, *Les Voix du Silence*, I, *Le Musée imaginaire*, II, Œuvres complètes, T. IV, Paris, La Pléiade, 2004, p. 210.

<sup>98</sup> Biblioteca Vaticana, Pal. lat 1071, fin XIII<sup>e</sup>.

<sup>99</sup> FRANÇOIS D'ASSISSE, *Cantique de Frère Soleil*, traduit par Alexandre Masseron, Œuvres, XIX, Paris, Albin Michel, 1993, p. 255-256.

<sup>100</sup> Ernest RENAN, *Nouvelles études d'Histoire religieuse*, Paris, 1881, p. 331.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> Ivan GOBRY, *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain*, Paris, Seuil, 1984, p. 79.

<sup>103</sup> Antonio MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi*, Roma, Salerno editrice, Minima, 1992, p. 57. Les traducteurs de l'édition française (*Vie de Filippo Brunelleschi*, in *Filippo Brunelleschi, 1377-1446*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 3<sup>e</sup> édition, 1985) traduisent « *pareva qche si vedessi 'l propio vero* » par « on croyait voir la réalité même ». Sans être erronée, cette traduction a le défaut d'occulter la valeur épistémologique de l'expérience brunelleschienne, justement soulignée par un Alessandro Parronchi parlant de « la valeur [...] "galiléenne" » (Alessandro PARRONCHI, *Le due tavole prospettiche del Brunelleschi*, in *Studi su la dolce prospettiva*, Milano, Aldo Martello Editore, 1964, p. 231) de la découverte de Brunelleschi.

<sup>104</sup> Antonio MANETTI, *Vie de Filippo Brunelleschi*, in *Filippo Brunelleschi, 1377-1446*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 3<sup>e</sup> édition, 1985, p. 68.

<sup>105</sup> Leo STEINBERG, *La sexualité du Christ dans l'art de la renaissance et son refoulement moderne*, III, p. 94.

<sup>106</sup> Voir sur ce point Ivan GOBRY, *op. cit.*, p. 47-51.

<sup>107</sup> Leon Battista ALBERTI, *La peinture*, L. I, § 8, p. 219.

<sup>108</sup> LEONARD DE VINCI, *Étude d'anamorphoses*, Codex Atlanticus f° 35 v°, Milan, Biblioteca Ambrosiana.

<sup>109</sup> Andrea MANTEGNA, *Chambre des Époux*, *Oculus*, 1465-74, 270 cm, Mantoue Reggia dei Gonzaghi.

<sup>110</sup> CORREGGE, *L'Assomption*, 1528-30, fresque, 1093 x 1195 cm, Duomo, Parme

---

<sup>111</sup> CORREGE, *La Vision de Saint Jean*, 1520-24, fresque, San Giovanni Evangelista, Parme.

<sup>112</sup> On pense que celui-ci a agi à l'instigation sans doute de Pierre de Médicis (1471-1503), le fils de Laurent le Magnifique, qui avait été l'ami et le protecteur d'un Pic ayant aussi compté parmi ses amis Savonarole, qui prononça son oraison funèbre lors de ses funérailles, à Naples, et dont les prêches enflammés allaient conduire l'année suivante, en 1495, à l'expulsion de Florence des Médicis. Mais il n'est pas impensable que Rome y ait eu sa part : l'extraordinaire syncrétisme humaniste dont Pic avait voulu se faire le promoteur avec ses *900 Thèses*, auxquelles il se proposa d'annexer son *Oratio*, mais que le pape Innocent VIII déclara en 1487 pour partie hérétiques, et pour partie fleurant l'hérésie, ne pouvait que faire de lui un adversaire à abattre pour la Curie, où le temps des Nicolas V et des Pie II était passé.

<sup>113</sup> Martin LUTHER, *Œuvres*, T. IV, Genève, Editions Labor et Fides, 1960, p. 142.

<sup>114</sup> Qui mit la ville à sac en 410 avec ses Wisigoths, après les Gaulois de Brennus en 390 avant Jésus-Christ, et avant les Vandales de Genséric en 455, et les Ostrogoths de Totila en 546.

<sup>115</sup> Partis d'une Sicile dont ils avaient commencé en 820 la conquête, les Sarrasins avaient en 846 mis le siège autour de Rome, dont l'enceinte d'Aurélien permit de protéger le centre, mais durant lequel le Vatican et Saint-Paul-hors-les-Murs eurent à souffrir beaucoup.

<sup>116</sup> Robert Guiscard et ses Normands en 1084.

<sup>117</sup> La tradition veut qu'il ait chevauché avec accroché à sa selle un licol tressé d'or qu'il entendait passer au cou du pape Clément VII de Médicis pour le traîner aux pieds de son chef impérial.

<sup>118</sup> Au grand dam de leur chef dont on dit que l'attaque d'apoplexie qui le contraignit à rentrer dans ses foyers, où il mourut l'année suivante, dut beaucoup à l'incapacité où il se trouva alors d'empêcher la chose, largement impulsée par la partie réformée de ses hommes.

<sup>119</sup> *Le sac de Rome*, 1527, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>120</sup> Hans HOLBEIN LE JEUNE, *Les Ambassadeurs*, 1533, huile sur panneau de chêne, 207 x 209 cm, Londres, National Gallery.

<sup>121</sup> Cf. *L'Invention de la Ville moderne*, Épilogue, IV, Léonard et la crise du modèle perspectif, pp. 771 sqq, et sur *Les Ambassadeurs*, II<sup>e</sup> partie, IV, "Le Prince" et "Les Ambassadeurs" : question de point de vue, pp. 639 sqq.

<sup>122</sup> LEONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, I<sup>re</sup> partie, 1, § 17, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 87. Compilation Melzi f<sup>o</sup> 12 v<sup>o</sup>.

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Qu'on lise par exemple ce fragment des *Carnets* précisément intitulé "Perspective aérienne". Ce qui est souligné l'est par moi : « Il est une sorte de perspective que j'appelle aérienne, parce que les différences de l'atmosphère permettent d'évaluer les distances de divers édifices terminés à leur base par une seule ligne, comme serait l'aspect d'édifices au-delà d'un mur, et qui tous, vus au-dessus du mur, semblent avoir la même dimension et si en peignant tu veux figurer l'un plus loin que l'autre, tu devras faire l'air un peu dense. Tu sais que vues à travers un air d'uniforme densité, les choses les plus lointaines telles les montagnes, en raison de la *grande quantité* d'atmosphère interposée entre ton œil et elles, te sembleront azurées, presque de la couleur de l'atmosphère quand le soleil est à l'orient. Tu donneras donc sa couleur naturelle à l'édifice le plus rapproché au-dessus du mur ; et le plus distant sera moins profilé et plus azuré ; et tel autre que tu voudras montrer *au double de distance*, fais-le d'un *bleu deux fois plus profond* ; et celui dont tu veux qu'il semble *cinq fois plus loin*, *cinq fois aussi bleu*. Il résulte de cette règle que parmi les édifices qui, au-dessus d'une ligne donnée, semblent de même dimension, on distinguera nettement lesquels sont plus éloignés et plus grands que les autres. » LEONARD DE VINCI, *Carnets*, ch. XXIX, Préceptes du peintre, T. II, Paris, Tel Gallimard, 1995, p. 253.

<sup>125</sup> Baldassare CASTIGLIONE, *Le Livre du Courtisan*, L. I, traduction Alain Pons, Paris, GF Flammarion, 1991, p. 54-55.

<sup>126</sup> MICHEL-ANGE, *Christ ressuscité*, 1521, marbre, 205 cm, Rome, santa Maria sopra Minerva.

<sup>127</sup> Cesare DA SESTO, *Léda et le Cygne*, cca 1505-10, huile sur bois, 96,5 x 73,7 cm, Salisbury, Wilton House Trust, Collection Earl of Pembroke.

<sup>128</sup> LEONARD DE VINCI, *Esquisse pour Léda et le Cygne*, Windsor Castle, RL 12516 r<sup>o</sup>.

<sup>129</sup> PICASSO, *Minotaure*, Paris, 1<sup>er</sup> janvier 1928, fusain et papier collé sur toile, 139 x 230 cm, Paris, Centre Pompidou.

---

<sup>130</sup> On se souviendra que les dieux chargés par le Démiurge de façonner l'homme, soucieux d'éviter que la part immortelle de l'âme, l'intellect, le « Nous », placé dans la tête, ne soit souillée par trop de promiscuité avec le corps « profitent de ce que la contrainte exercée par la nécessité n'était pas totale, pour établir à part dans une autre demeure sise dans le corps l'espèce mortelle, après l'avoir séparée par un isthme et par une frontière édifiés entre la tête et la poitrine, en plaçant, entre les deux, le cou, en guise de séparation. C'est dans la poitrine et dans ce qu'on appelle le thorax qu'ils ont installé l'espèce mortelle. PLATON, *Timée*, 69d-e, traduction Luc Brisson, Œuvres complètes, p. 2028.

<sup>131</sup> DANTE, *L'Enfer*, Ch. XII, v. 12, p. 115.

<sup>132</sup> Ibid., v. 83-84, p. 119.

<sup>133</sup> « Je n'ai jamais vu Picasso lire beaucoup ; seule la peinture l'intéressait » – écrit Fernande (Fernande OLIVIER, *Picasso et ses amis*, 1910-1914, Molina, guenon de Picasso, Paris, Stock, 1935, p. 180).

<sup>134</sup> L'École des Beaux-Arts de Barcelone.

<sup>135</sup> François Gilot, *Vivre avec Picasso*, I, Paris, 1018, 2006, p. 34.

<sup>136</sup> Francisco GOYA, *Aníbal vencedor contempla por primera vez Italia desde los Alpes*, 1770, huile sur toile, 87 x 131,5 cm, Cudillero, Fundación Selgas-Fagalde.

<sup>137</sup> Georg Friedrich WATTS, *The Minotaur*, 1885, huile sur toile, 94, 5 x 118 cm, Londres, Tate Gallery.

<sup>138</sup> DANTE, *L'Enfer*, Ch. XII, v. 21-25, p. 115.

<sup>139</sup> Pablo RUIZ-PICASSO, *Fillette aux pieds nus*, La Corogne, 1895, huile sur toile, 75 x 50 cm, Paris, Musée Picasso.

<sup>140</sup> Roland PENROSE, *Picasso*, I, Paris, Champs Flammarion, 1996, p. 34.

<sup>141</sup> Ibid.

<sup>142</sup> Ibid., pp. 34-35. Ce qui est souligné l'est par moi.

<sup>143</sup> Ibid., p. 35.

<sup>144</sup> Johan Heinrich FÜSSLER, *L'Artiste désespéré devant la grandeur des ruines antiques*, 1778-80, crayon et encre, 42 x 35,2 cm, Zurich, Kunsthhaus.

<sup>145</sup> Cf. Françoise GILOT, *Vivre avec Picasso*, 1018.

<sup>146</sup> Alberto GIACOMETTI, *L'Homme qui marche*, 1961, bronze, 183 cm, Fondation Maeght.