

Pour une étude comparée de la théorie de l'art et de la théorie de l'image au regard de la seconde scolastique

Ralph DEKONINCK

Université catholique de Louvain

« L'artiste excellent n'a aucun concept
qu'un marbre seul en soi ne circoncrive de sa masse ; et
seule l'atteint
La main qui obéit à l'entendement ¹. »

Michelangelo BUONARROTI, *Rime*

Les premiers vers de ce sonnet de Michel-Ange (1475-1564) ont retenu l'attention des chercheurs pour les résonances que l'on a voulu y reconnaître avec son œuvre sculptée et plus encore avec la pensée néoplatonicienne qui sous-tend sa réflexion esthétique. C'est d'ailleurs cet horizon philosophique qui a conduit certains traducteurs à confondre le terme *concetto* avec celui d'*idea* ². Comme le notait déjà Erwin Panofsky, en analysant le reste du poème qui porte sur l'amour dont la sculpture n'est qu'une métaphore, le sonnet témoigne d'« une théorie qui correspond étroitement avec les conceptions néoplatoniciennes, et il est facile de comprendre que la façon de concevoir en son essence même l'Idée

1. « *Non ha l'ottimo artista alcun concetto, / Ch'un marmo solo in se non circonscriva / Col suo soverchio, e solo a quello arriva / La man che obbedisce all' intelletto.* » Dans Michelangelo BUONARROTI, *Rime*, éd. par M. RESIDORI, Milan, Arnoldo Mondadori, 1998, p. 262-263. Nous citons la traduction de l'édition française d'Erwin PANOFKY, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr. de Henri Joly, Paris, Gallimard, 1983, p. 141.

2. Par exemple : « Le grand artiste ne conçoit nulle idée qu'un bloc de marbre en soi ne circoncrive [...] ». Dans MICHEL-ANGE, *Poésies / Rime*, édition bilingue, trad. fr. d'Adelin Charles Fiorato, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 92.

artistique, telle qu'elle s'exprime dans ces poèmes, doit s'interpréter en un sens purement platonicien ¹ ». Michel-Ange emploierait donc le terme *conchetto* pour désigner non pas une représentation qui reproduit une réalité préexistante, mais « une représentation qui crée librement son propre objet et peut ainsi constituer un modèle permettant de créer les formes extérieures ² ».

Conchetto et idea

Une telle insistance sur l'imprégnation néoplatonicienne de la poésie michelangélesque occulte toutefois le fait que la notion latine *conceptus* ³ et italienne *conchetto* ⁴ dérive d'un aristotélisme passé au filtre de la scolastique, puisqu'on doit la formalisation philosophique de ce terme essentiellement à Thomas d'Aquin (1225-1274), et à toute la scolastique médiévale. Cette dernière n'a fait que reprendre l'acception originelle liée au fruit de la grossesse maternelle pour l'appliquer à la gestation des représentations mentales et au processus d'abstraction présidant à la formation des idées générales dans l'esprit, question au cœur de nombreux débats scolastiques tant au moyen âge qu'à l'époque moderne. Ces questions continuent en effet d'être débattues et enseignées dans les universités européennes aux XVI^e et XVII^e siècles, entraînant la production d'une vaste littérature, alors que cette pensée scolastique, traversée de multiples courants, reste un important cadre de référence pour la philosophie et la pensée en général durant ce premier âge moderne ⁵. Il importe dès lors de prendre en considéra-

1. Erwin PANOFKY, 1983, p. 142.

2. *Ibid.*, p. 143.

3. Voir Claude PANACCIO, « Conceptus », dans B. CASSIN (éd.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004, p. 248-250 ; Luigi COLETTI, « Intorno alla storia del concetto di manierismo », *Convivium*, vol. 17, 1948, p. 801-811 ; Georg WEISE, « La doppia origine del concetto di manierismo », *Studi Vasariani*, Florence, 1952, p. 181-185.

4. Voir Jean-François GROULIER, « Conchetto », dans B. CASSIN, 2004, p. 250-254.

5. La littérature sur le sujet est surabondante dans le champ des recherches en histoire de la philosophie. Je me contenterai donc de citer deux études qui ont pu me guider : Leen SPRUIT, *Species intelligibilis : From Perception to Knowledge*, vol. 2 : *Renaissance Controversies, Later Scholasticism and the Elimination of the Intelligible Species in Modern Philosophy*, Leiden, Brill, 1995. Jacob SCHMUTZ, « Hurtado et son double. La querelle sur les images mentales dans la scolastique moderne », dans L. COULOUBARITSIS et A. MAZZÙ (éd.), *Questions sur l'intentionnalité*, Bruxelles, Ousia, 2007, p. 157-232. Il conviendrait de prolonger pour les XVI^e et XVII^e siècles l'étude qu'Olivier Boulnois a mené pour le Moyen Âge : *Au-delà de l'image, une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e-XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 2008.

tion l'influence qu'elles ont pu exercer dans les théories littéraires et artistiques de l'époque ¹.

Pour revenir au sonnet de Michel-Ange, l'inspiration aristotélico-thomiste qui le caractérise, tout autant que les sources néoplatoniciennes, apparaît de manière évidente dans les commentaires que l'académicien florentin Benedetto Varchi (1503-1565) en propose dans sa *Leçon* prononcée en 1546 devant l'Accademia Fiorentina. Il y déploie la polysémie du terme *concetto* de la sorte :

Tel que l'emploie le poète, *concetto* correspond à ce que les Grecs nommaient idée [*idea*], les Latins exemplaire [*exemplar*], et nous, modèle [*modello*], c'est-à-dire forme [*forma*] ou cette image [*immagine*], désignée par quelques-uns comme intention [*intenzione*], que nous avons dans l'imagination [*fantasia*], de tout ce que nous pensons vouloir ou faire ou dire ; laquelle intention est spirituelle [...] et sert de cause efficiente [*cagione efficiente*] à tout ce que l'on dit ou fait ².

On devine aisément, à travers le vocabulaire utilisé, les sources d'inspiration bien plus aristotéliennes que néoplatoniciennes, comme le relevait déjà Panofsky et comme le confirme la citation de la *Métaphysique* d'Aristote, traduite assez librement par Varchi : « quand on fait un lit ou tout autre chose artificielle, la raison agissante est la forme, c'est-à-dire le modèle qui se trouve dans l'âme de l'artiste ³. » Cette

1. Cette problématique est au cœur du projet d'équipe « Schol'Art : The Early Modern Theories of Letters and Arts in the Light of Scholasticism (France-Italy, 1500-1700) », dirigé par Aline SMEESTERS, Agnès GUIDERDONI et Ralph DEKONINCK (Group for Early-Modern Cultural Analysis, GEMCA, Université catholique de Louvain).

2. « *In questo lungo si piglia concetto dal nostro Poeta per quello, che dicemmo di sopra chiamarsi da' Greci 'Ιδέα, da' Latini exemplar, da noi modello, ciò è per quella forma o immagine detta da alcuni intenzione, che avemo dentro nella fantasia di tutto quello che intendiamo di volere o fare, o dire. La quale se bene è spiritale, [...] è però cagione efficiente di tutto quello che si dice, o fa.* » Dans Benedetto VARCHI, *Due Lezzioni*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1549, p. 24. Voir Paola BAROCCHI (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan – Naples, Riccardo Ricciardi, 1973, t. 2, p. 1330. Nous citons la traduction de Jean-François GROULIER dans B. CASSIN, 2004, p. 251. Sur la théorie de Varchi, voir François QUIVIGER, « Benedetto Varchi and the Visual Arts », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, 1987, p. 219-224 ; Sergio ROSSI, *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milan, Feltrinelli, 1980, p. 95-106 ; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 203-233 ; David Summers, *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 227-230.

3. « [...] onde diceva il Filosofo nel settimo libro della prima Filosofia : *Forma agens respectu lecti est in anima artificis* : ciò è : Quando si fa un letto (ed il medesimo dovemo

citation est complétée par celle d'un « commentateur » d'Aristote qui n'est autre qu'Averroès (1126-1198 ¹) :

L'art, ce n'est rien d'autre que la forme de la chose qui est produite par l'art et cette forme réside dans l'âme de l'artiste [Varchi précise dans « l'imagination de l'artiste »] ; c'est elle qui est le principe opératoire [*principium factivum*] de la forme produite par l'art dans la matière ².

Tel est donc, conclut Varchi, « le principe premier, la cause efficiente de toutes les choses qui se disent ou qui se font ». Et de décliner ensuite tous les termes qui peuvent désigner ce principe : *species*, formes, images, semblances, idées, exemples, exemplaires, similitudes, intentions, concepts, modèles, simulacres, fantasmes ³. À travers ce vocabulaire qui est en lien avec les question des catégories de causes comme avec celle des rapports entre puissance et acte ainsi qu'entre forme et matière, il apparaît que Varchi utilise, sans le citer et peut-être sans le savoir, bien des concepts et des idées développés par

intendere di tutte le cose artificiali) la cagione agente è quella forma che è nell'anima dell'artista, ciò è il modello. » Dans Benedetto VARCHI, 1549, p. 24 (trad. fr. Erwin Panofsky, 1983, p. 145). Il est difficile d'établir le passage exact dans l'œuvre d'Aristote, mais Varchi s'inspire bien de la *Métaphysique* 1032b, 12-15 : « Quant aux productions de l'art, ce sont celles dont la forme est dans l'esprit de l'artiste ». Voir également *Métaphysique* 17, 1041a. Il apparaît toutefois que la citation exacte est empruntée non pas à Aristote mais bien à Averroès dans ses commentaires sur le traité d'Aristote consacré à la *Génération*. Voir l'édition de Marcantonio ZIMARA, *Sextum volumen Aristotelis libri omnes, Ad animalium cognitionem attinentes cum Averrois Cordubensis variis in eosdem commentariis*, Venise, Apud Juntas, 1562, livre 2, chapitre 3, p. 75.

1. Je n'ai pu repérer le passage précis dans l'œuvre d'Averroès, mais Varchi utilise vraisemblablement, comme pour la précédente citation attribuée à Aristote, les *Theoremata seu memorabilium propositionum limitationes* de ZIMARA (Venise, Ottaviano Scoto, 1539). La présente citation se trouve à la page 85 de l'édition vénitienne de 1564, tandis que la précédente se situe à la page 71.

2. « *Ed il suo dottissimo Commentatore volendo diffinire, che cosa fosse arte, disse : Ars nihil aliud est, quam forma rei artificialis, existens in anima artificis, quae est principium factivum formae artificialis in materia; ciò è : Affine che ognuno possa intendere, ed intenda quanto intese questo Poeta in questi quattro versi di questa prima parte, l'arte non è altro che la forma, ciò è il modello della cosa artificiale, la quale è nell'anima, ciò è nella fantasia dell'artista, la qual forma, o vero modello è principio fattivo della forma artificiale della materia.* » Dans Benedetto VARCHI, 1549, p. 24 (notre traduction).

3. « *E così il primo principio, o vogliamo dire la cagione efficiente di tutte le cose, che si dicono e che si fanno è quella spezie o forma, o immagine, o sembianza, o idea, o esempio, o esemplare, o similitudine, o intenzione, o concetto, o modello, o altramente, che si possa o debba dire, come sarebbe simulacro, o fantasma, la quale è nella virtù fantastica, o vogliamo dire nella potenza immaginativa di colui che vuole, o farle, o dirle.* » Dans Benedetto VARCHI, 1549, p. 25.

Thomas d'Aquin et d'autres théologiens scolastiques ¹, sources passées sans doute au filtre des nombreux commentateurs du théologien au XVI^e siècle, dans un contexte culturel finalement assez syncrétique, où l'aristotelico-thomisme côtoie le néoplatonisme ².

Ce n'est pas le lieu ici pour faire cette complexe démonstration ³. Contentons-nous d'insister sur le fait que si les recherches sur l'art de la Renaissance comme sur sa théorie ont permis, ces dernières années, de redonner la place essentielle qui revient à l'aristotélisme, contrebalançant ainsi l'importance conférée jusqu'alors au néoplatonisme, on a insuffisamment mis en évidence l'influence de la philosophie scolastique, qui, loin d'être une tradition éteinte aux XVI^e et XVII^e siècles, connaît au contraire un nouvel essor. Cette influence sous-estimée se marque particulièrement dans la théorie de l'art de la seconde moitié du XVI^e siècle, dont l'orientation assez spéculative, pour ne pas dire métaphysique, témoigne de la volonté de fonder philosophiquement les « prétentions de l'artiste lorsqu'il revendique pour ses représentations intérieures une validité transcendante à la subjectivité ⁴ ». Un des textes qui en rend le mieux compte est très certainement l'*Idea* de Federico Zuccaro (1542-1609 ⁵) qui contribua à conférer une assise philosophique et théologique, en recourant principalement à une argumentation d'inspiration aristotélico-thomiste ⁶, l'usage du concept de

1. Voir en particulier Thomas D'AQUIN, *Somme théologique* I, q. 15 a. 1 (pour une traduction française, voir Thomas D'AQUIN, *Somme théologique*, t. 1, trad. par A.-M. Roguet, Paris, Cerf, 1984, p. 270-271).

2. C'est la conclusion à laquelle aboutit Panofsky (1983, p. 145-146) à propos de l'emploi du mot *concetto* par Michel-Ange et du commentaire qu'en fait Varchi. L'esthétique de Michel-Ange consiste à trouver le juste équilibre entre la réalité et l'Idée, laquelle n'est pas nécessairement conçue en un sens transcendant; d'où la préférence donnée au terme *concetto*.

3. Parmi les rares tentatives, citons l'article de Bernd ROGGENKAMP, « Vom "Artifex" zum "Artista". Benedetto Varchis Auseinandersetzung mit dem aristotelisch-scholastischen Kunstverständnis 1547 », dans J. A. AERTSEN et A. SPEER (éd.), *Individuum und Individualität im Mittelalter*, Berlin-New York, De Gruyter, p. 844-860. L'auteur met notamment en évidence la façon dont Varchi transforme les nombreuses métaphores artisanales présentes dans la philosophie aristotélico-thomiste pour les appliquer au champ de l'art, afin d'insister sur l'importance de l'imagination comme puissance créatrice.

4. Erwin PANOFKY, 1983, p. 105.

5. Federico ZUCCARO, *L'Idea de' pittori, scultori ed architetti*, Turin, Agostino Disserolio, 1607.

6. Le recours à Thomas d'Aquin lui permet notamment de fonder non plus par la voie néoplatonicienne l'origine divine du *disegno interno*. Voir, entre autres, Sergio ROSSI, « Idea e academia : Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccari, 1 : Disegno

disegno qu'il préféra à celui d'*idea* ou de *concetto*¹ en raison de son application plus strictement artistique².

Quoi qu'il en soit, ces trois termes renvoient à la même problématique de l'*invention* de la représentation mentale, envisagée du côté des artistes comme source de la création, tandis qu'elle est conçue par les philosophes et théologiens comme médiation vers la connaissance, le débat portant essentiellement sur son origine naturelle ou divine. Le fait que les débats philosophiques et les disputes théologiques du moment entrent en résonance avec les réflexions développées dans le champ de la théorie de l'art sur la fabrique mentale de l'image artistique indique clairement que cette théorie de l'art s'apparente moins à une théorie du beau qu'à une théorie de la connaissance par l'image, qui devient une théorie de la création de l'image et par l'image,

interno e disegno esterno », *Storia dell'arte*, 20, 1974, p. 279-290 ; Ulrich PFISTERER, « Die Entstehung des Kunstwerks : Federico Zuccaris *L'Idée de' pittori, scultori, et architetti* », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 38, 1993, p. 237-268 ; Kemal DEMISORY, « Disegno Interno, Amor Divino ed Arte : Das Ganymed-Fresko des Römischen Palazzo Zuccaro im Lichte der Tomasischen Kontemplationslehre », dans T. WEDDIGEN (éd.), *Federico Zuccaro : Kunst Zwischen Ideal und Reform*, Bâle, Schwabe & Co., 2000, p. 43-116 ; Wolfgang KEMP, « Disegno — Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607 », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, p. 219-240 ; Sylvie DESWARTE-ROSA, « Idea et le Temple de la Peinture. II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro », *Revue de l'art*, 94, 1991, p. 45-65 ; Françoise GRAZIANI, « L'image comme Verbe divin chez Zuccaro et Marino », dans Société française de littérature générale et comparée, *Art et littérature*, actes du congrès de la Société française de littérature [...], Aix-en-Provence, 24-26 juillet 1986, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, p. 265-277.

1. Si les termes de *disegno* et d'*idea* vont dominer le champ de la théorie artistique, celui de *concetto* connaîtra une postérité dans le champ de la littérature, et en particulier de la littérature symbolique, avec la mode du conceptisme. Voir, entre autres, Mercedes BLANCO, *Les rhétoriques de la pointe : Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Genève, Droz, 1992 ; Françoise GRAZIANI, *Variété du conceptisme*, Paris, Garnier, 2017.

2. « Il est certain que par ce nom de *disegno* intérieur je n'entends pas seulement le concept interne formé dans l'esprit du peintre, mais également ce concept que forme n'importe quel intellect [...]. Si l'on veut définir plus parfaitement le nom de ce *disegno* intérieur, nous dirions qu'il est le concept ou l'idée que forme quiconque en vue de connaître et d'œuvrer. Or, si dans ce Traité je recours à ce concept intérieur que quiconque peut former pour soi sous le nom particulier de *disegno*, et si je n'utilise pas le nom d'intention, comme le font logiciens et philosophes, pas plus que celui de modèle (*esemplare* qui vient du latin scolastique *exemplar*) ou d'idée, comme le font les théologiens, c'est parce que je parle en tant que peintre et que je m'adresse principalement à des peintres, à des sculpteurs et à des architectes [...] ». Dans Federico ZUCCARO, 1607, p. 4-5, trad. fr. dans J. LICHTENSTEIN (éd.), *La peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 147.

envisageant tant le rapport du créateur à l'image créée que le rapport du spectateur à cette même image ¹.

Idea et idolum

Afin d'approfondir l'étude de ces résonances et correspondances entre les deux champs théologico-philosophiques et artistiques, il est intéressant d'investiguer un troisième champ qu'on peut situer à la jonction des deux précédents : celui de la théorie de l'image religieuse qui se développe au même moment dans le cadre des querelles entre protestants et catholiques ². Faire dialoguer cette théorie de l'image avec la théorie de l'art, deux champs qui ont été étudiés séparément malgré leurs multiples points de jonction ³, devrait permettre de mieux mettre en évidence un même arrière-fond néo-scolastique partagé. Car l'intérêt de la théorie de l'image est qu'elle est profondément imprégnée de cette pensée scolastique tant au niveau de la forme que du fond, les principaux auteurs de ces traités étant des théologiens patentés. Ainsi retrouve-t-on tout naturellement dans cette théorie de l'image religieuse une riche réflexion sur la relation non seulement entre l'image et ce qu'elle représente, mais aussi entre l'image mentale et l'image matérielle.

Afin d'amorcer cette étude comparée, je me contenterai d'aborder un seul exemple qui nous ramène au milieu du XVI^e siècle. Au même moment où Varchi publie ses *Lezzioni*, un débat a lieu entre théologiens

1. Voir, entre autres, Martin KEMP, « From Mimesis to Phantasia : The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », *Viator*, 8, 1977, p. 347-398 ; Harald KLINKE (éd.), *Art Theory as Visual Epistemology*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014 ; Gerhard WOLF, « Gestörte Kreise. Zum Wahrheitsanspruch des Bildes im Zeitalter des Disegno », dans H.-J. RHEINBERGER, M. HAGNER et B. WAHRIG-SCHMIDT (éd.), *Räume des Wissens : Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin, Akademie Verlag, 1977, p. 39-62.

2. Parmi les principales études, on peut citer : Christian HECHT, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1997 ; Giuseppe SCAVIZZI, *The Controversy on Images. From Calvin to Baronius*, New York, Peter Lang, 1992 ; François LECERCLE, *Le signe et la relique. Les théologies de l'image à la Renaissance*, thèse de doctorat d'État dactylographiée, université de Montpellier (dir. Henri Weber), 1987.

3. Parmi les rares tentatives de rapprochement entre ces deux champs, on peut citer, pour la France du XVII^e siècle, les travaux de Frédéric COUSINIÉ, notamment : *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

à Rome à la veille de la seconde phase du Concile de Trente ¹. Plus précisément, il s'amorce en 1552 sous la forme d'une dispute théologique dont les principaux acteurs sont deux Dominicains : d'une part Mathieu Ory (1492-1557), théologien de la Sorbonne et inquisiteur général de France, dont le traité *De cultu imaginum* ² répond à un autre traité que l'on doit à un théologien espagnol Martin Pérez de Ayala (1504-1566 ³) ; d'autre part, Ambrogio Catarino Politi (1484-1553), auteur d'une *Disputatio de cultu et adoratione imaginum* publiée en 1552 ⁴. Cette dispute, de nature très scolastique et *a priori* sans lien avec les réflexions qui germent alors dans le champ de la théorie de l'art, portent sur un point précis, ainsi résumé par Catarino : « Alors qu'aucun catholique ne désapprouve l'usage des images comme aide à la mémoire, à la doctrine et à l'excitation des âmes, certains cependant émettent des doutes sur le fait que ces images puissent recevoir un culte et une vénération, et de quel type et de quelle manière ⁵. » Plus précisément, la dispute porte sur l'interprétation d'un passage de la troisième partie de la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin ⁶, où il est question du double

1. Voir Christian HECHT, 1997, p. 229-231 ; François LECERCLE, 1987, p. 149-183 ; Giuseppe SCAVIZZI, 1992, p. 63-70 ; Hubert JEDIN, « Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung », *Theologische Quartalschrift*, 116, 1935, p. 143-188 et p. 404-429 ; Wietse DE BOER, « The Early Jesuits and the Catholic Debate about Sacred Images, 1530s-1560s », dans W.S. MELION et K.A.E. ENENKEL et W. DE BOER (éd.), *Jesuit Image Theory*, Leiden, Brill, 2016, p. 53-73 ; Pierre-Antoine FABRE, *Décrypter l'image ? La XXV^e Session du Concile de Trente*, Paris, Les Belles Lettres, 2013 ; Ralph DEKONINCK, *La vision incarnante et l'image incarnée. Santi di Tito et Caravage*, Paris, 1 : 1 éditions, 2016.

2. Ce traité est resté à l'état manuscrit, mais il a alors largement circulé. Il est conservé en partie dans les archives du Concile de Trente (Vatican, Archivio Segret Vaticano, Concilio 7, fol. 283 r^o-305 v^o). Voir Wietse DE BOER, « Matthieu Ory's *De cultu imaginum* (1552) : An Edition With Translation », dans A. DiFURIA et I. VERSTEGEN (éd.), *Space, Image, Reform in Early Modern Art : The Influence of Marcia Hall*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, à paraître.

3. Martin PÉREZ DE AYALA, *De divinis, Apsotolis atque Ecclesiasticis traditionibus*, Augsburg, Jaspar Gennepaeus, 1548.

4. Ambrogio CATARINO, *Disputatio de cultu et adoratione imaginum*, dans *Enarrationes [...] in quinque priora capita libri Geneseos*, Rome, Antonius Baldius, 1552, col. 121-144.

5. « *Nam eum nemo catholicus sit qui non probet usum Imaginum ad memoriam & doctrinam & animi excitationem : dubitant tamen nonnulli, nunquid ipsis imaginibus ullus cultus ac veneratio debeatur, & quandam & quo pacto* ». Dans *Ibid.*, col. 121.

6. Thomas D'AQUIN, *Somme théologique* III, q. 25, a. 3 (pour une traduction française, voir Thomas D'AQUIN, *Somme théologique*, t. 4, trad. par A.-M. Roguet, Paris, Cerf, 1986, p. 198). Voir Günther PÖLTNER, « Der Begriff des Bildes bei Thomas von Aquin », dans H. VETTER (éd.), *Bilder der Philosophie. Reflexionen über das Bildliche und*

mouvement de l'âme (*motus animi*) vers l'image, passage qui s'appuie lui-même sur le *De memoria et reminiscentia* d'Aristote, traité faisant partie de ses *Parva naturalia*. Thomas d'Aquin y défend l'idée d'un culte de latrie à l'égard de l'image du Christ, selon la logique suivante : le culte de latrie doit être rendu à l'image et non pas seulement au modèle représenté (*res representata*), étant donné qu'il y a ressemblance entre l'image et son prototype. Cette ressemblance permet en effet une forme de substitution mentale, le mouvement de l'âme vers l'image comme image étant identique au mouvement de l'âme vers le modèle. L'image extérieure de l'objet ne se différencie donc pas de son image intérieure.

Pérez de Ayala réfute cette théorie en raison de la confusion qu'elle opère entre le modèle et l'image et qui peut conduire le peuple à croire que l'image contient quelque chose de numineux (*aliquid numinis*). L'image n'est qu'un signe et la vénération ne s'opère qu'en présence de l'image, mais certainement pas envers l'image. Mathieu Ory prend quant à lui ouvertement la défense de l'orthodoxie thomiste. Selon lui, les deux types de *motus animi* opèrent sur la perception corporelle et sur la perception mentale : la vision corporelle des couleurs et des figures correspond à la vision intellectuelle d'un *phantasma* ou d'un concept de l'objet. Cela veut dire que l'intellect produit des images et des concepts pour concevoir les objets de la même manière que l'œil physique perçoit ces objets comme ayant des couleurs et des figures. Il en conclut que l'image, à la fois dans sa forme visible et intellectuelle, est le médium à travers lequel une chose est vue et comprise ¹. Il va même plus loin en argumentant que les deux formes d'appréhension sont liées par un même acte de perception : tout type de vision corporelle est incomplète tant qu'elle ne débouche pas sur une opération intellectuelle ². Quant à

die Phantasie, Munich, R. Oldenbourg, 1991, p. 176-99; Jean WIRTH, « Structure et fonctions de l'image chez saint Thomas d'Aquin », dans J. BASCHET et J.-C. SCHMITT (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 39-57; Olivier BOULNOIS, 2008, p. 267-283.

1. « *Ideo sicut eodem actu visionis corporalis videtur color et res colorata, figura et res figurata, sic eodem actu visionis intellectualis videmus phantasma et rem significatam, verbum cordis sive conceptum ultimum rei intellectae et ipsam rem intellectam. [...] Nam imago sive in rebus visibilibus, sive intellectualibus, est id mediante quo res videtur aut intelligitur, et sic non terminat actum videndi aut intelligendi* ». Dans Mathieu ORY, fol. 287 v^o-288 r^o.

2. « *Et sicut concurrit phantasma ad actum intelligendi, sic etiam exterior rerum similitudo concurrit ad intelligendum res significatas. Utraque enim concurrit ad productionem eiusdem speciei intelligibilis, quae producitur in mente ab obiecto vel*

Catarino, qui inscrit son traité dans le sillage de celui d'Ory, il apporte quelques nuances aux idées de son confrère, dont l'une apparaît entrer en résonance avec le contexte artistique de l'époque. Ainsi rappelle-t-il que l'image n'est pas une fin en soi. Elle n'est pas conçue pour « le délassement et le plaisir des yeux », car l'Église « ne veut pas que l'on reste attaché à l'image, mais qu'on tende continuellement vers ce qui est représenté par l'image ¹ ». On a là un discret mais néanmoins essentiel pont jeté entre le domaine de l'image et celui de l'art, qu'exploiteront d'autres théologiens au lendemain du Concile de Trente.

Le principal d'entre eux est le cardinal et archevêque de Bologne Gabriele Paleotti (1522-1597) avec son *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* de 1582 ². Tout le chapitre 32 du livre 1 consiste à « écarter une difficulté qui a été beaucoup débattue et examinée par les docteurs, à savoir : comment peut-on pieusement rendre aux images sacrées l'honneur qui leur est dû, et si c'est un simple acte de déférence vis-à-vis de l'image et de la chose imagée [*alla imagine et imaginato*], et si oui, comment ³ ». L'originalité de Paleotti est qu'il introduit un troisième terme dans l'équation scolastique de départ : à la matière de l'image et à sa ressemblance au modèle s'ajoute sa forme, et donc l'intervention artistique qui ne se résume plus à une quête de la ressemblance. C'est ce qu'explicite la citation suivante qui démarre par une référence à la nature scolastique de ce débat :

eius exteriori imagine, mediante interiori similitudine quae est phantasma ». Dans *Ibid.*, fol. 292^{ro}.

1. « *Etenim à sacris Imaginibus multum utilitatis percipit homo si his legitime utatur, non autem ad oculorum oblectationem, quemadmodum sit ubi quam fabre & eleganter sculptum quid aut pictum si contemplamur, ipsam solummodo artem & artificis manum admirantes, non de eo quod repraesentatur cogitantes. Hoc autem est curiosorum. Non id solatij & oblectationis oculorum intendit in usu Imaginum Ecclesia, quae non vult nos sistere in Imagine, sed ad id maximè quod Imagine repraesentatur continuo animum evolare* ». Dans Ambrogio CATARINO, 1552, col. 128.

2. Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologne, s.n., 1582. Le traité est publié en latin en 1594 (*De imaginibus sacris et profanis*, Ingolstadt, Sartorius, 1594). Une comparaison entre ces deux versions mériterait d'être menées au niveau du vocabulaire. Voir Holger STEINEMANN, *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis « Discorso intorno alle immagini sacre e profane » (1582)*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2006.

3. « *Abbiamo ora a levare una difficoltà che tra' dottori è grandemente agitata et intricata; la quale è, come piamente possiamo rendere alle sacre immagini il debito onore, e se è un atto solo che si deferisce alla imagine et imaginato, o come* ». Gabriele PALEOTTI, 1582, p. 94-95 (éd. par P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquencento. Fra Manierismo e Controriforma*, Bari, G. Laterza & Figli, 1961, vol. 2, p. 254). Voir la version latine, Gabriele PALEOTTI, 1594, p. 131-132.

Sur ce point, laissant les questions scolastiques de côté, nous disons que trois choses peuvent être considérées dans les images. La première est le matériau dont elles sont faites, que ce soit de l'or, de l'argent, de l'ivoire ou tout autre chose similaire. La deuxième est la forme conférée par l'auteur au matériau grâce au dessin, aux lignes et aux ombres, etc. La troisième est ce qui résulte à la fois du matériau et de la figure, et qui est cette chose que nous appelons image, représentant quelque chose d'autre dont elle est la ressemblance. De cela découle que, dans l'acte de voir, plusieurs pensées peuvent se produire en nous : la première se concentre sur le matériau, qui peut être coûteux, riche et coloré de manière attrayante; la seconde porte sur l'artifice et la diligence avec laquelle la chose a été représentée; la troisième sur l'image dans la mesure où elle représente autre chose, dans lequel cas nous ne sommes plus face à l'œuvre comme matériau ou figure mais face à la chose représentée, qui est présente en elle sous le mode de la représentation, et c'est sur cela que nous fixons notre pensée ¹.

De ce point de vue, conclut Paleotti, on peut affirmer qu'« il ne s'agit pas de deux actes différents visant deux termes distincts mais un seul et même acte portant sur le même objet, bien que sur un mode pour l'image et un autre mode pour ce qui est imagé (*imaginato*) ».

Toutes ces subtilités scolastiques n'ont d'autres buts que d'éviter une chose, déjà dénoncée par Pérez de Ayala : à savoir la confusion de l'image avec son modèle. Le mot n'a pas encore été cité, mais il est bien présent dans toutes ces réflexions : ce que ce juste rapport à l'image veut écarter, c'est le spectre de l'idole. Or il importe de mettre en relation ce dernier terme, central dans la littérature de controverse sur l'image, avec le terme d'*idée*, omniprésent dans la littérature d'art, ne serait-ce que parce que ces deux termes sont liés par une même étymologie (*eidos* dérivant du verbe **eidô*), mais surtout parce qu'ils sont au cœur d'une même réflexion sur les rapports non seulement entre

1. « *Intorno a che, lasciando le questioni scolastiche da parte* [édition latine : *difficilio-ribus disputationibus quae ad scholasticos pertinent*], diciamo che nelle immagini si possono considerare tre cose : l'una è la materia della quale elle son fatte, come sarebbe a dire l'oro l'argento, l'avorio e cose tali; la seconda è la forma data dall'autore a tal materia con disegni, lineamenti et ombre etc.; la terza è ciò che risulta dalla materia e figura insieme, ch'è quella cosa che chiamiamo imagine, rappresentante un'altra cosa, della quale essa è similitudine. E di qui nasce che nel mirarla possono cadere in noi varii pensieri : l'uno dirizzato alla materia, come pregiata, ricca e vaga di colori; l'altro, come a cosa disegnata con grande arteficio, e con molta diligenza figurata; il terzo, come ad imagine, cioè in quanto fa lo effetto di rappresentare un'altra cosa, nel qual modo non attendiamo più all'opera come materia o figura, ma alla cosa rappresentata, che è in lei per modo di rappresentazione, et in questa fissiamo il pensier nostro ». Gabriele PALEOTTI, 1582, p. 94-95.

l'image et ce qu'elle représente, et plus encore entre l'image mentale et l'image matérielle. Dans cette pensée catholique sur l'image, on assiste en effet à une nette évolution de la compréhension de l'idole comme entité matérielle extérieure, dont la définition est celle de fausse ressemblance avec quelque chose d'inexistant, vers l'idée d'une idole intérieure, fausse image mentale projetée sur la réalité extérieure. Ainsi le jésuite François de Coster (1532-1619) affirme-t-il en 1585 :

Ceux qui prient agenouillés devant une image peinte ou sculptée, ne font rien d'autre que ceux qui, sans image externe, prostrés par terre, se forment une image [*similitudo*] du Christ crucifié et adorent le Christ d'une vénération extrême. Car cette image interne, formée chez eux dans l'entendement, l'image externe matérialisée en statue ou en peinture nous en tient lieu. Etant donné que l'idolâtrie se commet à travers la vénération intérieure des images, qui se développe dans l'imagination ou l'intellect, similairement il n'y a pas d'idolâtrie si nous vénérons l'image extérieure, que nous regardons avec les yeux corporels, parce que nous n'honorons dans l'image rien d'autre que le prototype ¹.

Comme l'atteste cette citation tirée d'un ouvrage de controverse, un tel déplacement de l'idole extérieure vers l'idole intérieure caractérise les disputes entre catholiques et protestants qui connaissent une nouvelle vigueur à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles. Une des œuvres les plus emblématiques à cet égard est celle du jésuite Louis Richeome (1544-1625), controversiste extrêmement investi sur le terrain de la défense de l'image, développant une réflexion qui, soit dit en passant, est exactement contemporaine de celle de Federico Zuccaro ². La

1. « *Rursus qui ante pictam aut sculptam imaginem iacentes precantur, non agunt aliud qua milli, qui sine externa imagine in terram prostrati, Christi crucifixi similitudinem in mente & cogitatione sibi formant, in eaqum summa veneratione Christum adorant. Quod enim est illis interna imago cogitatione efficta, hoc nobis est externa imago in statua vel pictura adumbrata. Ac proinde sicut Idololatria nulla committitur, veneratione internae imaginis, quae in phantasia seu cogitatione formatur; sic nulla est Idololatria, si veneremur externam imaginem, quam oculis corporeis cernimus; quia non alius in imagine honoratur, quam ipsum prototypum* ». Dans François de COSTER, *Enchiridion controversiarum praecipuarum*, Cologne, A. Milius, 1585, p. 263.

2. Voir Frédéric COUSINIÉ, « L'idole intérieure au tournant du siècle : entre théologie, philosophie et théorie de l'art », dans C. NATIVEL (éd.), *Autour d'Henri IV : figures du pouvoir, échanges artistiques*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais de Tours, 2016, p. 77-89. Texte repris et développé dans Frédéric COUSINIÉ, *Sébastien Bourdon : la tactique des images*, Paris, Éditions 1 : 1, 2011, p. 107-161. Voir également Ralph DEKONINCK, « L'imagination idolâtre et l'idolâtrie fantasmée. La guerre des images entre L. Richeome et J. Bansilion », dans C. NATIVEL, 2016, p. 68-75 et Ralph DEKONINCK, « Des idoles de bois aux idoles de l'esprit. Les métamorphoses de l'idolâtrie dans l'imaginaire moderne », *Revue théologique de Louvain*, 35, 2004, p. 203-216.

problématique de l'image intérieure est un des principaux nœuds de l'argumentaire de Richeome qui opère un déplacement stratégique du problème de l'idole vers celui de l'idolâtrie¹. Passer des faux dieux aux images adorées comme dieux, c'est-à-dire d'une définition par l'objet (l'idole) à une définition par l'usage (l'idolâtrie) lui permet en effet d'introduire la distinction entre idolâtrie matérielle et idolâtrie spirituelle². Selon Richeome, « l'idolâtrie extérieure est un effet de l'idolâtrie intérieure³ », ce qui fait que la seconde peut être sans la première. En révélant la présence d'une telle idole intérieure, l'objectif de Richeome est on ne peut plus clair : il s'agit non seulement de désamorcer la critique protestante en défendant l'idée que tout catholique posant son regard sur les images est mu d'une intention juste, c'est-à-dire non idolâtre, mais plus encore de retourner l'arme contre les protestants en fustigeant leurs mauvaises intentions qui font d'eux les véritables idolâtres. En s'attaquant aux prétendues idoles extérieures des catholiques, ils ne font à vrai dire qu'exprimer leurs propres fantasmes idolâtriques.

Comme le montre l'exemple de Richeome, une telle réflexion sur l'idole spirituelle, qui va de pair avec la promotion, dans la spiritualité de la même époque, de l'image intérieure comme moyen et support de la méditation, ne manque pas d'entrer en résonance avec les réflexions développées dans le champ de la littérature d'art qui, au XVII^e siècle, intègre elle aussi, comme l'a démontré Frédéric Cousinié⁴, cette notion d'idole en l'opposant à celle d'idée. Pour conclure avec un seul exemple, on peut citer *L'idée de la perfection de la peinture*, traité datant de

1. Louis RICHEOME, *Trois discours pour la religion catholique : des miracles, des saints et des images*, Bordeaux, S. Millange, 1597 ; Louis RICHEOME, *L'idolâtrie Huguenote. Figurée au patron de la vieille payenne*, Lyon, Pierre Rigaud, 1608 et Louis RICHEOME, *Le Pantheon Huguenot decouvert et ruiné contre l'Auteur de l'Idolâtrie papistique*, Lyon, Pierre Rigaud, 1610.

2. « Noz Theologiens explicans le sens de toutes les parties de ce commandement, divisent l'Idolâtrie en deux : l'une est intérieure ; l'autre extérieure. L'intérieure est, quand en l'ame on recognoist & honore une creature au lieu de Dieu. L'extérieure est un effet de l'intérieure, & consiste au culte donné par le corps, comme s'incliner, leuer les mains, & faire semblables offices d'honneur & reuerence à une Idole ou sculpture, qui represente une fausse diuinité. La première s'engendre en l'entendement & volonté ; la seconde prouient de la première. Le cœur iette en fonte son Idole au dedans, & l'adore spirituellement & inuisiblement. La main en fait un pourtraict corporel, & l'adore au dehors, & visiblement », dans Louis RICHEOME, 1597, p. 521-522.

3. *Ibid.*, p. 521. Voir également les chapitres V à IX de son *Idolâtrie huguenote*, p. 13-37. On peut notamment y lire que « L'autre est spirituelle & invisible, qui se forme dans l'esprit, & est la mère, & la souche de la matérielle. », dans *Ibid.*, p. 13.

4. Frédéric COUSINIÉ, 2011, p. 107-161.

1662 dans lequel Roland Fréart de Chambray (1606-1676) critique « l'idole fantastique » des peintres qui trouve à s'incarner dans des idoles peintes : « Les peintres se sont fait une nouvelle maîtresse, coquette et badine, qui ne leur demande que du fard et des couleurs, pour agréer à la première rencontre, sans se soucier si elle plaira longtemps. Voilà l'idole du temps présent, à qui le vulgaire de nos peintres sacrifie tout son travail ¹ ».

Au terme de ce rapide parcours, qui n'est que l'amorce d'une recherche à venir, on peut conclure sur l'importance d'une étude systématique du vocabulaire latin relatif au champ sémantique de l'image (*conceptus, exemplar, idea, idolum, figura, forma, notitia, phantasma, repraesentatio, similitudo, species* ²...) et utilisé par la philosophie et la théologie scolastiques, vocabulaire dont les reprises, adaptations et transformations, dans diverses langues, par les théories de l'art des XVI^e et XVII^e siècles nous apprennent beaucoup sur les systèmes de l'âme qui sous-tendent alors les diverses conceptions de la création artistique à cette même époque. La seconde scolastique, envisagée dans ses multiples déclinaisons, a en effet développé une riche réflexion sur les relations de la pensée à l'image ³. Au mouvement de dématérialisation auquel l'âme procède à partir des données perçues pour en extraire les formes soumises à l'intelligence répond, du côté artistique, le mouvement inverse consistant à matérialiser une idée, laquelle naît toutefois dans des conditions analysées, entre autres, par les philosophies scolastiques. La rencontre de la théologie augustinienne du Verbe intérieur et de la psychologie aristotélicienne de l'image mentale, fondées toutes deux sur le principe de la ressemblance dont le modèle est fourni par la réalité naturelle ou par la réalité surnaturelle, a permis de penser le rapport entre imitation et invention, et notamment l'autonomie de l'âme « accouchant » de ses propres idées / images.

1. Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture*, éd. par M. STANIC, Paris, E.N.S.B.-A., 2005, p. 251 [1^{re} éd. en 1662].

2. On peut citer ici la nomenclature que Roger Bacon donne de cette représentation intérieure : « [...] *haec virtus secunda habet multa nomina, vocatur enim similitudo agentis et ymago et species et ydolum et simulacrum et phantasma et intentio et passio et impressio et umbra philosophorum apud autores de aspectibus* ». Dans Roger BACON, *De multiplicatione specierum*, I, 1, éd. David C. LINDBERG, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 2.

3. Cette réflexion continue à se fonder sur le principe aristotélicien selon lequel « il n'y pas de pensée sans image » (*De anima*, III, 7, 431a, 16-17) : « *Deinde cum dicit abstractione autem quia dixerat philosophus, quod nequaquam sine phantasmate intelligit anima, phantasmata autem a sensu accipiuntur* » (THOMAS D'AQUIN, *Quaestiones disputatae de anima*, I, III, lectio 12, dans *Opera omnia*, vol. 24, In Aristotelis Stagiritae, Paris, L. Vivès, 1889, p. 176).