



Faculté de philosophie, arts et lettres

Commission doctorale du domaine histoire, histoire de l'art et archéologie
INCAL – GEMCA

Art de l'intellect et image du sacré

Les influences de la scolastique sur les théories de
l'art et de l'image italiennes au tournant des XVI^e et
XVII^e siècles

Membres du jury :

Ralph Dekoninck, promoteur
Aline Smeesters, présidente
Caroline Heering, lectrice
Colette Nativel, lectrice
extérieure
David Zagoury, lecteur
extérieur

Thèse réalisée par
Sophie Lenaerts

en vue de l'obtention du grade
de
**Docteur en histoire, histoire
de l'art et archéologie**

Louvain-la-Neuve
Année académique 2024-2025

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur de thèse, Ralph Dekoninck, pour son accompagnement constant, sa bienveillance et son incroyable patience durant ces années parfois éprouvantes.

Merci aux membres de mon comité d'accompagnement et du projet Schol'Art, Colette Nativel, Aline Smeesters, Agnès Guiderdoni et Hélène Leblanc pour les nombreux séminaires, réunions et discussions qui m'ont aidée à aborder les matières les plus complexes. Et merci aux membres du jury d'avoir accepté de lire cette thèse et de participer à la soutenance.

À mes relecteurs, Ingrid Falque, Patricia Clément et Clément Vandenberghe : merci infiniment de m'avoir aidée à rendre cette thèse plus compréhensible par vos corrections, remarques, conseils, schémas et tableaux Excel.

Je tiens également à exprimer ma gratitude à mes amies, collègues doctorantes et camarades de bibliothèque, Elise Gérardy, Margaux Dusausoit, Elisabeth Aydin, Adeline Werry et Monica Baur, qui ont rendu ces années de thèse si riches et inoubliables (et merci à ma thèse sans laquelle je ne les aurais pas rencontrées).

Merci à toute l'équipe du GEMCA de m'avoir offert le meilleur environnement de recherche possible, autant intellectuellement qu'humainement. Merci à Naïs Virenque, Roxanne Loos, Ingrid Falque, Delphine Schreuder, Inès Sanchez Cienfuegos, Isabel Barros Felix, Gwendoline de Mûelenaere, Michele Bordoni, Elise Philippe, Hélène Malice et Solène Lecuivre. Merci pour les échanges formels et informels au bureau et en séminaires, mais aussi autour des nombreux cafés, lunches, restaurants, galettes des rois, bières, et soirée pizza que nous avons partagés et qui ont rendu l'expérience de la recherche plus conviviale et apaisée.

Merci au personnel des bibliothèques de l'UCLouvain et de la KBR pour leur efficacité, leur sympathie, leur présence au travail le samedi et leur mémoire des noms. Je tiens également à mentionner la Bibliotheca Hertziana, sans laquelle la première partie de cette thèse

n'existerait pas, ainsi que l'Academia Belgica qui m'a accueillie à plusieurs reprises à Rome et permis de rencontrer des personnes merveilleuses dans une ville magnifique.

À mes amis, Clément (oui, je peux bien te citer deux fois), Marie, Mathilde, Clotilde, Noémie et Wendy : merci pour votre présence à mes côtés depuis toutes ces années, merci de partager avec moi de si nombreuses passions (parfois incomprises) et merci de votre soutien et de votre confiance sans faille.

Enfin, merci à ma famille (futurs enfants et chats compris) pour leur présence toujours rassurante et réconfortante à mes côtés. J'adresse des remerciements tout particuliers à mes parents pour leur soutien et leur patience indéfectible au quotidien.

Table des matières

Introduction	1
Théorie de l'art et théorie de l'image	2
Présentation du corpus	6
État de l'art	11
Théorie de l'art	18
Théorie de l'image	21
Philosophie scolastique	23
Images matérielles et images intelligibles	28
Présentation des chapitres	31
Première partie. Les théoriciens : artistes, théologiens et philosophes	35
Chapitre 1. La formation intellectuelle du théoricien	39
1.1 L'éducation scolaire	40
1.1.1 Écoles élémentaires et secondaires	41
1.1.2 Écoles privées	47
1.1.3 Corporations et ateliers	50
1.2 L'éducation religieuse	52
1.2.1 Écoles de la Doctrine Chrétienne	52
1.2.2 Écoles jésuites	54
1.3 L'enseignement universitaire	58
1.3.1 Les universités de Bologne et de Padoue	60
1.3.2 Logique, philosophie naturelle et philosophie morale	62
1.4 La formation en autodidacte	67
1.4.1 La lecture	67
1.4.2 Les leçons publiques	69
1.5 La formation dans les académies	71
1.5.1 Les académies de lettres	73
1.5.2 Les académies d'art	90
Chapitre 2. Théoriciens et traités	119
2.1 Giovanni Andrea Gilio (? - 1584)	119
2.1.1 <i>Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie</i> (1564)	120
2.2 Gabriele Paleotti (1522 - 1597)	126
2.2.1 <i>Discorso intorno alle imagini sacre e profane</i> (1582)	130
2.3 Bartolomeo Ammannati (1511 - 1592)	134
2.3.1 <i>Lettera agli Accademici del disegno</i> (1582)	138
2.4 Raffaello Borghini (c.1537 - 1588)	139
2.4.1 <i>Il Riposo</i> (1584)	142
2.5 Giovanni Paolo Lomazzo (1538 - 1592)	148
2.5.1 <i>Trattato dell'arte della pittura</i> (1584)	155

2.5.2 <i>Idea del Tempio della pittura</i> (1590)	159
2.6 Giovan Battista Armenini (1530-1609)	162
2.6.1 <i>De' veri precetti della pittura</i> (1587)	164
2.7 Gregorio Comanini (?-1608)	169
2.7.1 <i>Il Figino, overo del Fine della pittura</i> (1591)	172
2.8 Federico Zuccari (1539/40-1609)	178
2.8.1 <i>L'idea de' pittori, scultori et architetti</i> (1607)	188
Deuxième partie. L'image et l'artiste hylémorphiques	199
Chapitre 3. La forme et la matière de l'image	203
3.1 Matière et forme de l'image dans les traités	207
3.2 La forme : référent, concept, dessin	223
3.3 La couleur intellectualisée	238
3.3.1 Couleur particularisante	238
3.3.2 Couleur et lumière : des réalités physiques naturelles	246
3.4 L'ambivalence de la matière	249
3.4.1 L'image « non-immatérielle »	250
3.4.2 Avantages et inconvénients de la matière	254
3.4.3 Nécessité de la matière : image et sacrement	268
Chapitre 4. L'âme et le corps de l'artiste	277
4.1 Âme et corps chez les théoriciens	278
4.1.1 Parties et facultés de l'âme	281
4.1.2 L'âme humaine et le monde supraterrrestre	286
4.2. La main guidée par l'intellect	292
4.2.1 Anatomies de l'âme et <i>habitus</i>	293
4.2.2 <i>Habitus</i> et technè	302
4.2.3 L'intellect et la main	309
4.3 Intellect ingénieux et âme vertueuse	314
4.3.1 Artiste capricieux et artiste vertueux	315
4.3.2 <i>Habitus</i> moral de l'artiste	323
4.3.3 Transmission et contamination de l'image	327
4.4 L'âme du spectateur	332
4.4.1 Idolâtrie mentale et image matérielle	332
4.4.2 Mouvements de l'âme	337
4.4.3 La spiritualisation de l'image	349
Troisième partie. L' image et l'artiste comme signes	353
Chapitre 5. Le signe mimétique	357
5.1 Arts imitatifs et signes	361
5.1.1 Imitations platonicienne et aristotélicienne	364
5.1.2 Mot-concept-chose	369
5.1.3 L'origine et la raison d'être des images	374
5.2. Apprendre grâce à l'imitation	376
5.2.1. Désir et plaisir de la connaissance	376
5.2.2 Pallier l'absence et la distance	392

5.3. Atteindre Dieu grâce au signe	402
5.3.1 L'image signe	402
5.3.2 L'image en relation avec le divin	409
5.3.3 La translation de l'image au divin	414
5.3.4 Image et idole	419
5.4. Inventer le signe	424
5.4.1 Inventer : probabilité, convenance, bénéfice	426
5.4.2 Inventer : les êtres de raison monstrueux	433
5.4.3 Inventer : raison et imagination	441
Chapitre 6. Disegno ad imaginem	449
6.1 Deus artifex et artista divino	450
6.1.1 L'intellect de Dieu	452
6.1.2 Le « divin » intellect	458
6.2 Ad imaginem et similitudinem nostram	461
6.2.1 Image, ressemblance, égalité	462
6.2.2 Signe et trace	468
6.3 <i>Segno di Dio in noi</i>	474
6.3.1 <i>La scintilla della divinità</i>	475
6.3.2 Nom du <i>segno di Dio</i>	482
6.3.3 Image du <i>segno di Dio</i>	491
Conclusion	501
Intellectualisation et spiritualisation de l'art	502
Annexes	509
Annexe 1. Réseaux et environnements intellectuels des auteurs étudiés	509
Annexe 2. L'Accademia degli Infiammati	511
Annexe 3. Les protagonistes du <i>Riposo</i>	515
Annexe 4. Giovan Paolo Lomazzo. Fréquentations et influences possibles	520
Annexe 5. Organisation et contenu du <i>Trattato</i>	523
Annexe 6. Les sept gouverneurs de la peinture	527
Annexe 7. Protagonistes du <i>Figino</i> .	531
Bibliographie	535
Sources primaires	535
Sources secondaires	550
Ressources électroniques	619
Table et sources des illustrations	621

Introduction

Cette thèse a pour objectif de faire apparaître les liens entre la théorie de l'art et la théorie de l'image italiennes à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles grâce à l'étude de leurs fondements philosophiques. Ces deux domaines théoriques ont souvent été étudiés séparément alors qu'ils sont pourtant comparables en de nombreux points. Même si les intentions et les formations des auteurs diffèrent, ils vivent dans des environnements culturels et intellectuels proches. Ainsi, de nombreuses thématiques littéraires, artistiques et philosophiques sont similaires d'un corpus à l'autre, et les auteurs se les approprient afin de nourrir leurs propres réflexions sur l'art et l'image. Parmi ces influences intellectuelles communes, on retrouve notamment la philosophie scolastique et les aristotélismes modernes.

L'impact de la philosophie scolastique sur les théories des arts et des lettres de la première modernité a déjà été réévalué grâce au projet ARC Schol'Art, dirigé par les professeurs Aline Smeesters, Agnès Guiderdoni et Ralph Dekoninck et mené à l'UCLouvain, (INCAL, GEMCA) de 2017 à 2022¹. Notre thèse s'inscrit dans le cadre de ce projet. Plus précisément, elle consiste en une étude comparative d'un ensemble de traités italiens sur l'art et sur l'image de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècles (1564-1607). Ces ouvrages sont abordés à travers le filtre des théories aristotélico-scolastiques qui les sous-

¹ DEKONINCK, Ralph, GUIDERDONI, Agnès, LEBLANC, Hélène et SMEESTERS, Aline (dir.), *Clavis scholastica. Clés scolastiques pour la théorie des lettres et des arts des 16^e et 17^e siècles*, 2025, à paraître; DEKONINCK, Ralph, GUIDERDONI, Agnès, LEBLANC, Hélène et SMEESTERS, Aline (dir.), *Ut in schola dicitur: The Presence of Scholasticism in Early Modern Theories of Literature and Art*, Turnhout, Brepols, 2025, à paraître; GÉRARDY, Elise, *Philosophia imaginum. La littérature emblématique et symbolique au prisme de la scolastique moderne dans les œuvres du Père Claude-François Ménestrier (1631-1705) et de ses prédécesseurs italiens et jésuites*, thèse de doctorat, sous la direction d'Agnès Guiderdoni, Université catholique de Louvain, 2023, non publiée. Nous renvoyons à la bibliographie pour les autres publications des membres de l'équipe Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni, Hélène Leblanc et Aline Smeesters.

tendent. Nous cherchons à exposer les conceptions que les théoriciens de cette époque se faisaient de l'art, de l'image et de la création, ainsi qu'à comprendre le rôle que la philosophie médiévale, les aristotélismes et la scolastique modernes ont joué dans son développement. Nous verrons comment ces courants et théories philosophiques affleurent dans les différents traités étudiés, ce que chaque auteur en fait, comment ils les appliquent au domaine artistique, et avec quelles intentions. Notre recherche se situe donc au croisement de trois champs, la théorie de l'art, la théorie de l'image et la philosophie, qui, étudiés conjointement, nous permettent de mieux appréhender la conception théorique de l'art de cette époque dans sa globalité et dans ses nuances.

Théorie de l'art et théorie de l'image

Comme nous l'avons mentionné, la théorie de l'art et la théorie de l'image italiennes du dernier tiers du XVI^e siècle ont le plus souvent été étudiées comme formant deux ensembles distincts². Ces deux

² Pour la théorie de l'art citons les études fondatrices de : PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1989; VON SCHLOSSER, Julius, *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, traduit de l'allemand par Jacques Chavy, Paris, Flammarion, 1984; BLUNT, Anthony, *La théorie des arts en Italie. 1450-1600*, trad. de l'anglais par Jacques Debouzy, Gérard Monfort, Paris, 1988; LICHTENSTEIN, Jacqueline (éd.), *La peinture*, Paris, Larousse, 1995; WILLIAMS, Robert, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 (1997); HUTSON, James, *Early Modern Art Theory: Visual Culture and Ideology, 1400-1700*, Hambourg, 2016; KLEIN, Robert, *L'esthétique de la technè. L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 2017.

Et pour la théorie de l'image, on peut citer : LECERCLE, François, *Le signe et la relique. Les théologies de l'image à la Renaissance*, thèse de doctorat, sous la direction de Henri Weber, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 1987, non publiée; SCAVIZZI, Giuseppe, *The Controversy on Images. From Calvin to Baronius*, New-York, Peter Lang, 1992; HECHT, Christian, *Katholische Bilder Theologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1997; COUSINIÉ, Frédéric, *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000; BOULNOIS, Olivier, *Au-delà de l'image : une*

appellations recouvrent en effet des corpus d'ouvrages théoriques qui abordent l'art et l'image sous des angles différents.

D'un côté, la théorie de l'art regroupe des traités et des dialogues principalement écrits par des artistes et des lettrés qui ont été amenés à réfléchir à la définition de l'art, de la peinture, de la sculpture ou encore du dessin. Ils s'attachent en général à présenter ces sujets de façon accessible aux artistes et aux amateurs d'art éduqués qui fréquentent les académies et les cours princières. S'inscrivant dans la lignée de leurs prédécesseurs (ex. Alberti, Léonard ou encore Vasari), ils évoquent des sujets qui se sont imposés dans la littérature artistique depuis le XV^e siècle, comme le rassemblement des arts sœurs que sont la peinture, la sculpture et l'architecture sous l'autorité du *padre disegno*, le *paragone* entre la peinture et la sculpture, ou encore la comparaison de la peinture à la poésie (*ut pictura poesis*). Leurs réflexions sont imprégnées de références aux auteurs classiques et modernes (ex. Pline, Vitruve, Horace, Ficin, Vasari). Tous s'appliquent à montrer que les arts du dessin procèdent d'une démarche intellectuelle et non pas seulement manuelle, et qu'ils sont par conséquent dignes d'être considérés comme un sujet de discussion théorique, à l'instar des arts libéraux.

D'un autre côté, la théorie de l'image se développe dans un contexte différent. Il s'agit d'une littérature écrite par des ecclésiastiques (cardinaux, chanoines, prêtres...) dans le cadre de la promotion des idéaux post-tridentins. L'objet de discussion de ces traités est toujours l'image (peinte et sculptée), mais elle est abordée d'un point de vue religieux plutôt qu'artistique. En effet, la majorité des œuvres discutées sont des œuvres religieuses, et les auteurs ne s'intéressent pas (ou très peu) à leurs qualités artistiques ou à leur fabrication. Ces ouvrages ne s'inscrivent pas dans une théorie de l'art, mais bien dans une théorie de l'image. Dans le contexte catholique, ce dernier terme général évoque non seulement les œuvres d'art, mais

archéologie du visuel au Moyen-Âge, (V^e – XVI^e siècles), Paris, Seuil, 2008; DE BOER, Wietse, ENENKEL, Karl A.E. et MELION, Walter S. (éds.), *Jesuit Image Theory*, Leiden, Boston, Brill, 2016; DE BOER, Wietse, *Art in Dispute. Catholic Debates at the Time of Trent. With an Edition and Translation of Key Documents*, Leiden, Boston, Brill, 2022.

également des réalités spirituelles comme le Christ, et il permet aussi de penser le rapport de ressemblance entre l'homme et Dieu. Pour ces auteurs, la revalorisation des images fait partie d'une démarche plus globale de défense des positions catholiques face aux contestations protestantes. Ce qui préoccupe ces auteurs, ce sont les effets bénéfiques ou néfastes que les images peuvent avoir sur les fidèles. Les théories de l'image produites dans ce contexte s'attachent d'une part à pointer les abus que l'on peut trouver dans les arts existants afin de distinguer les bonnes des mauvaises représentations, et d'autre part à rappeler les avantages que peut procurer l'utilisation des images dans les pratiques dévotionnelles. Les auteurs de ces textes sont toujours des hommes ayant reçu une éducation (soit à l'université, soit dans des institutions religieuses), et ils construisent leurs argumentaires sur une bonne connaissance des auteurs chrétiens (ex. Paul, Augustin, Thomas d'Aquin) et en particulier de ceux qui ont pris la défense des images (ex. Grégoire le Grand, Jean Damascène). Ils s'adressent principalement à leurs pairs catholiques, ou répondent à des ouvrages de controverse rédigés par des réformés ou d'autres auteurs catholiques.

La distinction de ces deux domaines théoriques fait sens compte tenu des objectifs, des sources et des lectorats visés par les auteurs. Cependant, ces deux ensembles ne sont pas aussi imperméables que ce que cette première description générale pourrait laisser penser. En effet, le sujet central de tous ces textes demeure la peinture et la sculpture, et en réalité, les environnements socio-culturels et religieux dans lesquels évoluent les auteurs facilitent les échanges. La seconde moitié du XVI^e siècle est marquée par l'apparition de nouveaux lieux de formation intellectuelle (les académies) qui se développent en parallèle des anciens (les universités), ainsi que par des idéaux sociaux et moraux typiques d'une époque pétrie de valeurs humanistes, d'un art de vivre courtisan, et d'une bienséance contre-réformiste. Les artistes et les lettrés tiennent compte de l'ambiance post-tridentine dans laquelle ils évoluent (ex. Armenini, Borghini), et ils peuvent tout à fait emprunter la forme du traité philosophique aux savants (ex. Zuccari). De même, les théologiens et les prélats ne se soucient pas que de l'art religieux (ex. Paleotti), et ils peuvent s'approprier des formes littéraires et un langage tout à fait humanistes pour aborder des questions religieuses

(ex. les dialogues de Gilio et de Comanini). Les artistes et les cardinaux fréquentent les mêmes cours princières, académies de lettres, académies d'art et institutions religieuses, et ils entretiennent des relations avec les mêmes personnes (les princes, les conseillers, les artistes, les poètes, les cardinaux, les membres des administrations civiles et ecclésiastiques...).

Enfin, l'environnement socio-culturel dans lequel évoluent ces auteurs est sous-tendu par une épistémè imprégnée de philosophie médiévale et de culture humaniste³. À l'époque, ces deux champs intellectuels qu'on tend aujourd'hui à opposer interfèrent l'un avec l'autre⁴. Au vu de la proximité entre les milieux artistique et littéraire, l'influence des *studia humanitatis* et du renouveau néo-platonicien sur la théorie de l'art se comprend assez facilement et, comme nous le verrons, a déjà été bien étudiée⁵. En revanche, l'impact de la

³ Nous envisageons ici ce terme d'épistémè dans le sens où l'entendait Michel Foucault, c'est-à-dire comme l'ensemble des facteurs ayant contribué à former le savoir tel qu'on le pensait au XVI^e siècle. La philosophie scolastique et l'humanisme sont deux de ces facteurs essentiels que l'on retrouve dans le « niveau archéologique » du savoir au XVI^e siècle. FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 46-47.

⁴ RUMMEL, Erika, *The humanist-scholastic debate in the Renaissance and Reformation*, Cambridge, Harvard University Press, 1995; RUMMEL, Erika, « Introduction. Scholasticism and biblical humanism in early modern Europe », dans Erika Rummel (dir.), *Biblical humanism and scholasticism in the age of Erasmus*, Leiden, Boston, Brill, 2008, p. 1-14; SCHMITT, Charles B., *Aristote et la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. XXX-XXXII, 27; KRISTELLER, Paul Oskar, *La tradizione aristotelica nel Rinascimento*, Padoue, Editrice Antenore, 1962; KRISTELLER, Paul Oskar, *Le thomisme et la pensée italienne de la Renaissance*, Montréal, Institut d'études médiévales, 1967, p. 41-126; KRISTELLER, Paul O., *Renaissance Thought and the Arts: collected essays*, Princeton, Princeton university press, 1990, p. 105-110; KRISTELLER, Paul O., « The Impact of Early Italian Humanism on Thought and Learning », dans Bernard S. Levy, *Developments in the Early Renaissance*, Albany, State University of New York Press, 1972, p. 118-157; DE WULF, Maurice, *An Introduction to Scholastic Philosophy. Medieval and Modern*, traduit du français par P. Coffey, New York, Dover Publications Inc., 1956, p. 146-154.

⁵ Voir GOMBRICH, Ernest H., « Icones Symbolicae, l'image visuelle dans la pensée néoplatonicienne », dans Daniel Arasse et G. Brunel (éds.), *Symboles de la Renaissance*, 2^e éd., Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1980, p. 17-30; BLUNT, 1988; HENDRIX, John, « Humanism and Disegno: Neoplatonism at the Accademia di San Luca in Rome », *School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Publications*, 1, 2007 [http://docs.rwu.edu/saahp_fp/1]; HUTSON, 2016, p. 34-98, 116-130.

philosophie scolastique a été sous-estimé. Dans la théorie de l'image, cette scolastique est bien présente, et elle affleure de façon plus ou moins évidente, surtout chez les auteurs ayant fréquenté l'université, comme Paleotti. Cette philosophie médiévale en grande partie construite à partir de la pensée d'Aristote s'est en effet développée dans les universités, mais au XVI^e siècle, elle n'y est plus cantonnée. Les professeurs sortent du *studio* pour aller enseigner dans les académies de lettres et de sciences, et inversement, ils s'intéressent aussi aux travaux des philologues et des traducteurs humanistes qu'ils y côtoient. Ces deux univers sont loin d'être aussi cloisonnés qu'il n'y paraît au premier abord, et tous les théoriciens profitent de cette dissémination et de cette transformation du savoir⁶.

Présentation du corpus

Les principaux ouvrages que nous étudions dans cette thèse sont le *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* de Giovanni Andrea Gilio (1564)⁷, le *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* du cardinal Gabriele Paleotti (1582)⁸, la

⁶ GRENDLER, Paul, *The Universities of the Italian Renaissance*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002; GRENDLER, Paul, « Italian Biblical Humanism and the Papacy, 1515-1535 », dans Erika Rummel, *Biblical Humanism and Scholasticism in the Age of Erasmus*, Leiden, Boston, Brill, 2008, p. 227-276; RANDALL, John H. Jr, *The School of Padua and the Emergence of Modern Science*, Padoue, Editrice Antenore, 1961; SCHMUTZ, Jacob, « Les normes théologiques de l'enseignement philosophique dans le catholicisme romain moderne (1500-1650) », dans Philippe Capelle-Dumont et Jean-Christophe Bardout (colls.), *Philosophie et théologie à l'époque moderne*, Paris, Editions du Cerf, 2010, p. 129-150; SCHMUTZ, Jacob, « Medieval Philosophy after the Middle Ages », dans John Marenbon, *The Oxford handbook of medieval philosophy*, Oxford, Oxford university press, 2012, p. 245-266.

⁷ GILIO, Giovanni Andrea, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie. Con molte annotazione fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto de la nova, quanto della vecchio Capella del Papa. Con la dechiarazione come vogliono essere dipinte le Sacre Imagini*, Camerino, Antonio Gioioso, 1564.

⁸ PALEOTTI, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane. Diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Monsignore Illustriss. E*

Lettera agli Accademici del disegno de Bartolomeo Ammannati (1582)⁹, *Il Riposo* de Raffaello Borghini (1584)¹⁰, le *Trattato dell'arte della pittura* (1584) et l'*Idea del tempio della pittura* (1591) de Giovan Paolo Lomazzo¹¹, le *De' veri precetti della pittura* de Giovan Battista Armenini (1587)¹², *Il figino, ovvero del fine della pittura* de Gregorio Comanini (1592)¹³, et l'*Idea de' pittori, scultori et architetti* de Federico Zuccari (1607)¹⁴.

Nous avons sélectionné un panel de textes représentatifs de ce qu'étaient les réflexions autour de l'art dans la seconde partie du XVI^e siècle. Comme nous l'avons exposé, le corpus se compose de textes qui sont souvent présentés comme appartenant à la théorie de l'art ou à la théorie de l'image. Cette division correspond à une démarcation évidente entre littérature profane et littérature religieuse, mais elle ne doit pas pour autant entraîner un cloisonnement des deux domaines. Un texte comme le *Discorso* de Paleotti s'inscrit dans une réflexion

Reverendiss. Card. Paleotti Vescovo di Bologna. *Al popolo della città e diocesi sua*, Bologne, Alessandro Benacci, 1582.

⁹ AMMANNATI, Bartolomeo, *Lettera di Messer Bartolomeo Ammannati, architetto e scultor Fiorentino, agli onoratissimi Accademici del Disegno*, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 22 août 1582.

¹⁰ BORGHINI, Raffaello, *Il Riposo. In cui della pittura e della scultura si favella de' piu illustri Pittori e Scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, Florence, Giorgio Marescotti, 1584.

¹¹ LOMAZZO, Giovan Paolo, *Trattato dell'arte de la pittura. Diviso in sette libri nel quali si contiene tutta la Theorica e la pratica d'essa pittura*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1584; *Idea del tempio della pittura, nella quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1591.

¹² ARMENINI, Giovanni Battista, *De' veri precetti della pittura. Libri tre ne' quali con bell'ordine d'utili, e buoni avvertimenti, per chi desidera in esta farsi con pretezza eccellenti ; si dimostrano i moda principali del disegnare, e del dipingere, e di fare le Pitture, che si convengono alle condizioni de' luoghi e delle persone. Opera non solo utile e necessaria à tutti gli Artefici per cagion del disegno lume e fondamento di tutte l'altre arti minori, ma anco à ciascun'altra persona intendente di cosi nobile professione*, Ravenna, 1587.

¹³ COMANINI, Gregorio, *Il Figino ovvero del fine della pittura. Ove, quistionandosi se'l fine della pittura sia l'utile ovvero il diletto, si tratta dell'uso di quella nel cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più diletto, il pittore ovvero il poeta*, Mantoue, Francesco Osanna, 1591.

¹⁴ ZUCCARI, Federico, *L'idea dei pittori, scultori e architetti, divisa in due libri*, Turin, Agostino Disserolio, 1607. Une présentation plus approfondie de ces traités et de leurs auteurs est effectuée dans le chapitre 2. Théoriciens et traités.

théologique sur l'image, et dans un mouvement de réforme plus large de l'Église. Mais le cardinal mentionne explicitement dans le titre de son ouvrage sa volonté d'inclure les images profanes à sa réflexion. Inversement, les artistes et les amateurs d'art sont très concernés par les images religieuses, qui constituent une part importante des demandes et de la production artistique de l'époque. De plus, les textes que nous regroupons sous l'appellation de *théorie de l'art* sont rédigés par des artistes ou des lettrés issus de différents milieux et possédant des niveaux de maîtrise et des connaissances théoriques très différentes¹⁵. Certains auteurs comme Comanini, Gilio ou même dans une certaine mesure Armenini, sont issus de la sphère religieuse¹⁶, mais ils rédigent pourtant des ouvrages qui, du point de vue de leurs contenus et/ou de leurs formes, se rapprochent bien davantage de la littérature artistique profane. Tous ces textes possèdent également leurs propres objectifs, et recouvrent différents formats littéraires couramment employés à l'époque (traité, discours, dialogue, lettre). Nous nous proposons de voyager à travers ce corpus en apparence hétéroclite dans le but d'analyser en profondeur l'épistémè artistique de cette époque. À travers l'étude conjointe de ces textes, nous voudrions montrer les points de rencontre entre les pensées théoriques de ces hommes issus de divers horizons, mais qui se retrouvent tous autour de l'œuvre d'art et des enjeux qui la concernent.

Tous ces traités sont également représentatifs de cette période post-tridentine, marquée à la fois par le courant maniériste et par les valeurs de la Contre-Réforme¹⁷. Au-delà de la désignation d'un style spécifique aux formes irréalistes et inventives, le terme de maniérisme peut aussi être appliqué à certaines théories de l'époque, comme celles

¹⁵ Lomazzo est un artiste maniériste milanais, Borghini un lettré florentin et Zuccari un artiste et académicien romain très concerné par la formation des jeunes artistes. Voir 2.4 Raffaello Borghini, 2.5 Giovan Paolo Lomazzo et 2.8 Federico Zuccari.

¹⁶ Gilio et Comanini sont des chanoines, tandis qu'Armenini est devenu prêtre après une courte carrière artistique infructueuse. Voir 2.1 Giovanni Andrea Gilio, 2.6 Giovan Battista Armenini et 2.7. Gregorio Comanini.

¹⁷ Sur les implications stylistiques du maniérisme et de la Contre-Réforme en Italie voir : FREEDBERG, Sydney, *Painting in Italy, 1500 to 1600*, Harmondsworth, Penguin Books, 1971, p. 327-343, 389-417.

de Lomazzo ou encore de Zuccari. Ces textes présentent une philosophie de l'art dans laquelle se manifeste une prise de conscience par l'artiste de sa propre valeur, et de celle de son art. Les formes maniéristes ne traduisent plus visuellement une nature idéalisée, mais elles expriment plutôt le concept et l'invention de l'artiste¹⁸. Cet état d'esprit va de pair avec une série de questionnements relatifs à l'œuvre d'art et au rôle créateur de l'artiste auxquels la scolastique peut apporter des éléments de réponse. Les nombreuses réflexions développées par les philosophes médiévaux et modernes sur l'âme, ses parties, et ses fonctions¹⁹, nourrissent les théories de l'art et de l'image en ce qu'elles aident à comprendre l'anatomie de l'âme et le processus intellectuel de la création artistique. Il n'est pas seulement question de souligner le talent, et l'inventivité de l'artiste, ou de rappeler les sciences qu'il doit employer, mais bien de montrer, à l'aide de la psychologie de l'âme, les différentes facultés intellectuelles qu'il utilise pour créer (imagination, jugement, intellect...).

La pensée théorique de l'art et de l'image de cette période qui suit le Concile de Trente est également caractérisée par la prise en compte de certaines recommandations religieuses et morales en matière de représentation. Par exemple, les images lascives, incorrectes et fausses sont à bannir, et l'importance du *decorum* (l'adéquation entre

¹⁸ FRIEDLAENDER, Walter *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, traduit de l'allemand par Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard, 1991, p. 23-29.

¹⁹ Voir notamment : KÄRKKÄINEN, Pekka et LAGERLUND, Henrik, « Philosophical Psychology in 1500: Erfurt, Padua and Bologna », dans Sara Heinämaa et Martina Reuter (éds.), *Psychology and Philosophy. Inquiries into the Soul from Late Scholasticism to Contemporary Thought*, s.l., Springer, 2009, p. 27-46; AHO, Tuomo, « The Status of Psychology as Understood by Sixteenth-Century Scholastics », dans Sara Heinämaa et Martina Reuter (éds.), *Psychology and Philosophy. Inquiries into the Soul from Late Scholasticism to Contemporary Thought*, s.l., Springer, 2009, p. 47-66; KESSLER, Eckhard, « The intellectual soul », dans Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler et Jill Kraye (éds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 485-534; PARK, Katharine, « The organic soul », dans Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler et Jill Kraye (éds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 464-484; McDONALD, Scott, « Theory of knowledge », dans Norman Kretzmann et Eleonore Stump (éds.), *The Cambridge Companion to Aquinas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 160-195.

la dignité du sujet représenté et sa représentation artistique) est régulièrement soulignée. Bien que les réflexions touchant à la convenance de l'art fassent partie d'un questionnement constant de l'Église catholique vis-à-vis des images religieuses, cette fin du XVI^e siècle est particulièrement marquée par une volonté de réaffirmer ces valeurs. Ce besoin de commenter les œuvres existantes, de pointer les abus, et de rappeler les bonnes pratiques sous la forme de dialogues et de discours (Gilio, Paleotti) découle de la volonté ecclésiastique d'appliquer les recommandations inspirées par le Concile de Trente au domaine des images, mais aussi d'un sentiment de déclin artistique²⁰. En effet, beaucoup percevaient dans la peinture de l'époque, et plus spécifiquement dans les œuvres maniéristes, des pratiques qu'ils considéraient comme des excès et des caprices de la part des artistes²¹. La crainte principale qui se cache derrière ces récriminations envers les œuvres incorrectes est que l'image ne puisse plus remplir son rôle principal de représentation. Car si une image est créée de telle façon qu'elle rende le sujet qu'elle imite méconnaissable, faux ou néfaste, alors elle perd sa valeur principale, et ne peut plus remplir les trois objectifs rhétoriques (*docere, movere, delectare*) qui lui sont assignés. Non seulement la dimension représentative et imitative est intrinsèquement liée à la peinture et à la sculpture (qui appartiennent à la catégorie des arts imitatifs depuis Platon et Aristote), mais en plus,

²⁰ Le sentiment de déclin artistique est bien décrit par Armenini. Il envisage différents facteurs très concrets comme la disparition des grands maîtres de la Haute Renaissance (Léonard, Raphaël, Michel-Ange) n'ayant pas fondé d'école, la précarité et la compétitivité entre les jeunes artistes ou encore les mauvaises directives des commanditaires. L'idée même d'une inévitable période de déclin artistique provient de Vasari qui envisage l'histoire de l'art en trois phases : une phase d'élaboration, un âge d'or et un déclin. Sur les courantes associations de cette idée de déclin à la période et au style maniéristes voir les différents articles rassemblés dans DE GIROLAMI CHENEY, Liana (éd.), *Readings in Italian Mannerism*, 2^e éd., New-York, Peter Lange, 2004 : SHEARMAN, John, « Maniera as an Aesthetic Ideal », p. 35-67; SMYTH, Craig H., « Mannerism and Maniera », p. 69-112; GOMBRICH, Ernst H., « Mannerism : The Historical Background », p. 213-225; ZERNER, Henri, « Observations on the Use of the Concept of Mannerism », p. 227-246.

²¹ De nombreux peintres, comme Barocci, les Carracci à Bologne, ou encore le Caravage à Rome développent donc un autre style, bien plus naturaliste, que Friedlaender nomme « classique » ou « anti-maniériste ». FRIEDLAENDER, 1991, p. 85-91, 140-141.

toute la justification du culte catholique des images passe par la valeur transitive de cette représentation. C'est parce qu'elles permettent de représenter des choses absentes ou inatteignables que les images sont utiles et que leur utilisation religieuse est justifiée. Les théoriciens se réfèrent bien sûr aux auteurs classiques pour discuter de l'origine et du but des arts imitatifs, mais, dans le contexte religieux, ils se servent également des théories médiévales du signe pour réaffirmer le rôle transitif de l'image et son rôle d'intermédiaire entre le fidèle et les personnes sacrées qu'ils vénèrent. Le recours à la théorie chrétienne de l'image et à la sémiotique scolastique permet non seulement aux théoriciens de prouver l'utilité des images dans les pratiques dévotionnelles, pédagogiques et mémoratives, mais aussi de révéler le parallèle qui peut être fait entre l'homme-artiste et le Dieu-Créateur.

De la même façon que la scolastique et l'humanisme participent à la constitution du savoir général du XVI^e siècle, ils participent aussi à l'émergence d'un savoir théorique spécifiquement consacré à la pensée de l'art et de l'image. Cette « épistémè artistique » que nous étudions est donc construite sur les connaissances de l'époque (qui sont d'ordre scolastique, aristotéliciennes, humanistes), ainsi que sur les valeurs de la Contre-Réforme et les idées portées par les théoriciens de l'art des XV^e et XVI^e siècles. Le monde d'alors est pensé en termes de signes, d'analogie, de similitude et de convenance²², tout comme l'art et sa théorisation qui sont issus de ce monde tout en participant à sa construction.

État de l'art

Nous avons pu nous appuyer sur de nombreux travaux antérieurs afin de mener à bien notre étude de l'impact des philosophies aristotéliciennes et scolastiques sur les théories de l'art et de l'image de cette fin du XVI^e siècle. Nous pouvons les répartir en quelques grandes catégories : les éditions, traductions et commentaires des traités du corpus, les principales recherches menées sur les auteurs et leurs traités,

²² FOUCAULT, 1966, p. 32-59.

les études généralistes sur la théorie de l'art, les études plus spécifiques consacrées à une thématique philosophique chez un auteur donné, les études sur la théorie de l'image religieuse, les travaux qui ont permis de réévaluer la place de la scolastique au XVI^e siècle, et enfin les ouvrages sur la formation et l'environnement intellectuel des artistes.

Parmi les ouvrages incontournables sur la théorie de l'art italienne, le colossal travail d'édition et de commentaires fourni par Paola Barocchi (puis par la *Fondazione memofonte* à sa suite²³) est fondamental pour toute personne étudiant les textes de cette période. Les trois volumes des *Trattati d'arte del Cinquecento*, qui présentent les traités dans leur intégralité, sont les éditions de référence que nous utilisons pour la plupart de nos citations en italien et auxquelles nous renvoyons le plus souvent²⁴. En revanche, le *Riposo* de Borghini et l'*Idea* de Zuccari ne sont pas repris dans ces volumes. L'*Idea* est édité dans les *Scritti d'arte del Cinquecento*²⁵, mais seulement partiellement. En effet, les *Scritti*²⁶ sont organisés par thématiques et Barocchi n'inclut donc pas toujours l'entièreté des textes. L'*Idea* de Zuccari se retrouve donc en grande partie sous la catégorie « Dessin », mais Barocchi rogne pour cela certains chapitres qui n'abordent pas directement le *disegno umano*, mais qui demeurent pertinents pour l'approche que nous envisageons dans cette thèse, notamment les chapitres présentant les

²³ BAROCCHI, Paola (éd.), *Fondazione Memofonte onlus. Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*, Fondazione Memofonte, Florence, 2008-2020 [<https://www.memofonte.it/>].

²⁴ BAROCCHI, Paola (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, vol. 1, Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte, Bari, Laterza e figli, 1960; BAROCCHI, Paola (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, vol. 2, Gilio, Paleotti, Aldovrandi, Bari, Laterza e figli, 1961; BAROCCHI, Paola (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, vol. 3, C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, Bari, Laterza e figli, 1962.

²⁵ ZUCCARI, Federico, *L'idea dei pittori, scultori e architetti, divisa in due libri*, dans Palola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, t. 2, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1971, p. 2062-2118.

²⁶ BAROCCHI, Paola (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, t. 1, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1971; BAROCCHI, Paola (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, t. 2, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1971.

disegni des anges et de Dieu²⁷. Pour Borghini, nous renvoyons le plus souvent à la première édition de 1584, et pour Zuccari, à l'édition de 1607 ou au fac-similé contenu dans les *Scritti d'arte* édités par Detlef Heikamp²⁸. Les traductions récentes de ces textes (accompagnées des introductions et commentaires de leurs auteurs), ont également constitué des sources importantes pour la compréhension des textes en eux-mêmes, ainsi que pour leur étude contextuelle²⁹.

Ces auteurs et leurs théories n'ont pas tous reçu la même attention de la part de la communauté scientifique. La vie et les travaux de Paleotti ont été bien investigués, notamment par Julius von Schlosser³⁰ et surtout par Paolo Prodi, l'auteur d'une imposante biographie initialement divisée en deux parties, et récemment rééditée en un volume unique³¹. Ses liens avec les milieux artistiques ont été

²⁷ Ces chapitres sont abordés dans le chapitre 6. *Disegno ad imaginem*.

²⁸ ZUCCARI, Federico, *L'idea dei pittori, scultori e architetti, divisa in due libri*, Turin, Agostino Disserolio, 1607, dans Detlef Heikamp (éd.), *Scritti d'arte*, Florence, L.S. Olschki, 1961.

²⁹ ARMENINI, Giovanni Battista, *On the True Precepts of the Art of Painting*, traduit de l'italien et édité par Edward J. Olszewski, New-York, Franklin, 1977; BORGHINI, Raffaello, *Il Riposo*, traduit de l'italien et édité par Lloyd H. Ellis Jr., Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 2012; COMANINI, Gregorio, *The Figino, or, On the purpose of painting: art theory in the late Renaissance*, traduit de l'italien par Giancarlo Maiorino et Ann Doyle-Anderson, Toronto, Toronto University Press, 2001; COMANINI, Gregorio, *Figino ou de la finalité de la peinture*, traduit de l'italien et édité par Marie-France Courriol, Paris, Éditions Hermann, 2014; GILIO, Giovanni Andrea, *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters*, traduit de l'italien par Michael Bury et Lucinda Byatt, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018; LOMAZZO, Giovan Paolo, *Idea del tempio della pittura*, éd. bilingue, traduit de l'italien par Robert Klein, Florence, Istituto Palazzo Strozzi, 1974; LOMAZZO, Giovan Paolo *Idea of the Temple of Painting*, traduit de l'italien par Jean Julia Chai, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2013; PALEOTTI, Gabriele, *Discourse on sacred and profane images*, traduit de l'italien par William McCuaig, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2012.

³⁰ VON SCHLOSSER, 1984, p. 433-435.

³¹ PRODI, Paolo, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, 2^e éd., Bologne, il Mulino, 2022; PRODI, Paolo, « Introduction », dans Gabriele Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images*, traduit de l'italien par William McCuaig, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2012, p. 1-42; PRODI, Paolo, « Paleotti, Gabriele », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 80, 2014, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-paleotti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-paleotti_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 18 mai 2024.

examinés par Illaria Bianchi et Marcello Beltramme, tandis que David A. Lines, spécialiste de l'université de Bologne, a étudié ses liens avec celle-ci³². Enfin, Holger Steinemann a publié un livre entièrement consacré à l'étude du *Discorso*, ce qui demeure assez rare pour ce traité qui est souvent étudié en même temps que d'autres théories de l'image³³.

La vie de Federico Zuccari a été étudiée par un grand nombre de chercheurs, le plus souvent dans le but d'éclairer sa théorie de l'art et son rôle d'académicien³⁴, ainsi que ses réalisations artistiques³⁵. Sa

³² BIANCHI, Illaria, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e commitente*, Bologne, Editrice Compositori, 2008; BELTRAMME, Marcello, « Le teoriche del Paleotti e il riformismo dell'Accademia di San Luca nella politica artistica di Clemente VIII (1592-1605) », *Storia dell'arte*, 69, 1990, p. 202-233; LINES, David A., « Gabriele Paleotti and the University of Bologna: Documents from Bologna's Archivio Arcivescovile », dans Gian Mario Anselmi, Angela De Benedictis, Nicholas Terpstra (éds), *Bologna. Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship*, Bologne, Bononia University Press, 2013, p. 57-69.

³³ STEINEMANN, Holger, *Eine Bildetheorie zwischen Repräsentation und Wirkung: Kardinal Gabriele Paleottis « Discorso intorno alle immagini sacre e profane » (1582)*, Hildesheim, Olms, 2006.

³⁴ HEIKAMP, Detlef, *Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del '500 da memorie rime dell'epoca*, Arezzo, 1957; MORALEJO ORTEGA, Macarena, « Aristóteles y Federico Zuccari. Una renovación estética en el primer manierismo », *Taula, quaderns de pensament*, 38, 2004, p. 93-100; MORALEJO ORTEGA, Macarena, « Federico Zuccari : innovazione e trasgressione nelle accademie italiane tra Cinque e Seicento », dans Carla Chiummo, Antonio Geremicca et Patrizia Tosini (éds.), *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, Rome, De Luca editori d'arte, 2017, p. 139-277; MORALEJO ORTEGA, Macarena, « Federico Zuccari y la Compañía de Jesus », *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 1, 2012, p. 33-52; ROBERTSON, Clare, « Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati », *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 39, 2009-2010, p. 187-224; SPAGNOLO, Maddalena, « Zuccaro, Federico », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 100, 2020, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-zuccari_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-zuccari_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 18 mai 2024; TEZA, Laura, « The Impresa of Federico Zuccari and the Accademia degli Insensati of Perugia », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 80, 2017, p. 127-159; VON SCHLOSSER, 1984, p. 370, 383.

³⁵ Plusieurs expositions lui ont été consacrées : ACIDINI, Cristina et CAPRETTI, Elena (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009; CLERI, Bonita (éd.), *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, catalogue d'exposition, Sant-

théorie du *disegno* a également été examinée pour elle-même, et avec des approches variées, par de nombreux spécialistes de la théorie de l'art³⁶.

Sa carrière de peintre ayant été écourtée par la cécité, Lomazzo a aussi été étudié essentiellement pour ses deux traités théoriques, pour son rôle d'académicien, mais aussi en tant que défenseur du maniérisme³⁷.

Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, Septembre-Novembre 1993, Sant-Angelo in Vado, Grafica Vadesi, 1993; TONTI, Davide et BARTOLUCCI, Sara, *Una dinastia di artisti vadesi. Sacro e Profano alla maniera degli Zuccari. Taddeo, Federico e Giovampietro Zuccari*, 26 juin – 7 novembre 2010, Pôle muséal de Santa Maria dei Servi, Sant-Angelo in Vado, 2010, p. 83-91; BROOKS, Julian (dir.), *Taddeo and Federico Zuccari. Artists-brothers in Renaissance Rome*, catalogue d'exposition, J. Paul Getty Museum, 2 octobre 2007 – 6 janvier 2008, Los Angeles, Getty Publications, 2007.

Ainsi que de nombreuses études, parmi lesquelles : ACIDINI LUCHINAT, Cristina, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, 2 vol., Rome, Jandi Sapi, 1998; GIFFI, Elisabetta, *Federico Zuccari e la professione del pittore*, Rome, Artemide, 2023; HERMANN-FIORE, Kristina, « Gli angeli nella teoria e nella pittura di Federico Zuccari », dans Bonita Cleri (éd.), *Federico Zuccari. Provincia di Pesaro e Urbino*, Milan, 1997, p. 89-110; KÖRTE, Werner, *Der Palazzo Zuccari in Rom, sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, vol. 12, Keller, Leipzig, 1935; SCHEU, Julia, *Ut pictura philosophia. Visuelle Kunsttheorie in der italienischen Druckgraphik von Federico Zuccari bis Carlo Maratta*, thèse de doctorat dirigée par Jan-Hendrik Olbertz et Julia von Blumenthal, Université Humboldt de Berlin, 2014, non publiée; FREEDBERG, 1971, p. 444-455; MERZ, Gerhard, « Das Bildnis des Federico Zuccari aus der Accademia di San Luca in Rom », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62, 1999, p. 209-230.

³⁶ DESWARTE-ROSA, Sylvie, « 'Idea' et le Temple de la Peinture. II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro », *Revue de l'Art*, 94, 1991, p. 45-65; KEMP, Wolfgang, « Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607 », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, p. 219-240; KIEFT, Ghislain, « Zuccari, Scaligero e Panofsky », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 33, 2/3, 1989, p. 355-368; PFISTERER, Ulrich, « Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris 'L'idea de' pittori, scultori et architetti' », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 38, 1993, p. 237-268; ROSSI, Sergio, « Idea e accademia », *Storia dell'arte*, 20, 1974, p. 37-56; VON SCHLOSSER, 1984, p. 370, 389-392, 401-402.

³⁷ ACKERMAN, Gerald M., « Lomazzo's Treatise on Painting », *The Art Bulletin*, vol. 49, 1967, p. 317-326; CIARDI, Roberto Paolo, « Lomazzo, Giovanni Paolo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 65, 2005, en ligne, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-paolo-lomazzo_(Dizionario-Biografico)/]. Consulté le 20/05/24; KEMP, Martin, « 'Equal excellences': Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts », *Renaissance Studies*, vol. 1, 1, 1987, p. 1-26; KLEIN, Robert, « 'Les sept

Raffaello Borghini est un auteur essentiellement envisagé pour sa production littéraire³⁸, et non pour l'importance de sa pensée artistique. Sa théorie a même souvent été considérée comme peu originale, et la partie biographique du *Riposo* est le plus souvent utilisée comme source pour l'étude d'artistes ne figurant pas dans les *Vite*³⁹. Il semble avoir peu intéressé les historiens de l'art, ce qui peut être dû au fait qu'il n'ait jamais manié le pinceau, ni le burin, et que le *Riposo* n'a pas influencé durablement ses successeurs. Armenini a également reçu peu d'attention de la part des chercheurs, probablement parce qu'il a quitté très tôt la carrière de peintre, et que son *De' veri precetti* n'a pas connu une grande postérité⁴⁰. Comanini a inspiré quelques études consacrées à la relation de son œuvre religieuse et de ses écrits profanes (art et poésie), ainsi qu'à la réception des peintures d'Ambrogio Figino

gouverneurs de l'art' selon Lomazzo », dans Robert Klein et André Chastel, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 174-192; LYNCH, James B. Jr, « Lomazzo and the Accademia della Valle di Bregno », *The Art Bulletin*, vol. 48, 2, 1966, p. 210-211; TANTARDINI, Lucia et NORRIS, Rebecca (éds.), *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, Leiden-Boston, Brill, 2020; TRAMELLI, Barbara, « Artists and Knowledge in Sixteenth Century Milan: the Case of Lomazzo's Accademia de la Val di Blenio », *Fragmenta*, Brepols, 5, 2011, p. 121-138; TRAMELLI, Barbara, *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato dell'Arte della Pittura. Color, Perspective and Anatomy*, Boston/Leiden, Brill, 2017; VON SCHLOSSER, 1984, p. 370, 381-382, 395-397, 404-406.

³⁸ CESERANI, Remo, « Borghini, Raffaello », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 12, 1971, en ligne, [https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-borghini_%28Dizionario-Biografico%29/]. Consulté le 20 mai 2024; FERRONI, Giulio, « Le commedie di Raffaello Borghini », *Rassegna della letteratura italiana*, 73/7, 1969, p. 37-63; LINGO, Stuart, « Raffaello Borghini and the Corpus of Florentine Art in an Age of Reform », dans Marcia B. Hall et Tracy E. Cooper (éds.), *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 113-135.

³⁹ VON SCHLOSSER, 1984, p. 359-363. Voir le chapitre 2. Théoriciens et traités.

⁴⁰ PREVITALI, Giovanni, « Armenini, Giovan Battista », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 4, 1962, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-armenini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-armenini_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 20/05/24; VON SCHLOSSER, 1984, p. 387-388, 400-401; WILLIAMS, Robert, « The Vocation of the Artist as seen by Giovanni Battista Armenini », *Art History*, vol. 18, 4, 1995, p. 518-536; QUAGLINO, Margherita, « Disegnare e colorire nei *Veri precetti della pittura* di Giovan Battista Armenini (1586) », dans Johannes Bartuschat, Marco Nava et Jonathan Schiesaro (éds.), *La trattatistica d'arte nell'Italia del Cinquecento*, Rome, Carocci editore, 2025, p. 195-216.

et d’Arcimboldo⁴¹. Gilio est rarement étudié seul, et il est presque toujours mis en relation avec d’autres auteurs de la même période, en particulier Paleotti. Nous pouvons toutefois citer quelques études réalisées sur sa critique du *Jugement Dernier*, sur l’inscription de sa théorie artistique moralisante au sein d’un dialogue, ainsi que des études sur ses écrits religieux⁴². Quant à Ammannati, la littérature à son sujet se concentre bien sûr sur ses sculptures, mais aussi sur sa vie, ses relations et le développement de sa piété, qui croît avec les années⁴³.

⁴¹ CAPUTO, Vincenzo, « La voce del pittore. Note sul ‘Figino’ (1591) di Gregorio Comanini », dans L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G.A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella et A. Stabile (éds.), *La letteratura italiana e le arti*, actes de colloque, Associazione degli Italianisti, Naples, 7-10 septembre 2016, Rome, Adi Editore, 2018, p. 1-13; COCCIA, Marina, « Comanini, Gregorio », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 27, 1982, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/gregorio-comanini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gregorio-comanini_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 18 mai 2024; NIGRELLI, Gianni, « Al « servitio di Dio et con sodisfattione di cotesta religione ». Nuovi documenti ed altri poco noti per la biografia di Gregorio Comanini, canonico regolare lateranense », *Medioevo e Rinascimento*, vol. 27, 24, 2013, p. 117-136; PUPILLO FERRARI-BRAVO, Anna Maria, « Il Figino » *del Comanini. Teoria della pittura di fine Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1975; ROSSI, Alice, « Gli affetti della *Mistica Theologia* di Gregorio Comanini : Credibile poetico e capriccio arcimboldesco », dans Donatella Pegazzano et Massimiliano Rossi (éds.), *Critica e letteratura negli scritti sull’Arte. Contributi per una tipologia*, actes de colloque, Università degli Studi di Firenze, 3-4 octobre 2013, s.l., CB Edizione, 2015, p. 47-67; ROSSI, Alice, « ‘Perpetuum mobile’: Comanini e Arcimboldo dal ‘Figino’ alla ‘Mistica Theologia’ », *Arte Lombarda*, 173/174, 2015, p. 77-88; VON SCHLOSSER, 1984, p. 397, 406.

⁴² CAPUTO, Vincenzo, « ‘En parlant de peinture’ entre artistes et lettrés : Pino, Dolce, Vasari et Gilio » dans E. Buron, P. Guérin et C. Lesage (dir.), *Les états du dialogue à l’âge de l’humanisme*, actes de colloque, Tours, Rennes, Presse universitaires François Rabelais, Presses Universitaires de Rennes, 2015; CARACCILO, Daniela, « “Si conserva il decoro in tutte le cose”: Giovanni Andrea Gilio tra ideali classicisti e disciplinamento confessionale », *Annali di critica d’arte*, 2015, p. 27-40; DI MONTE, Michele, « Gilio, Giovanni Andrea », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 54, 2000, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-andrea-gilio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-andrea-gilio_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 18 mai 2024; LUZIETTI, Marilena, « Dare corpo all’incorporeo. I ripensamenti di Giovanni Andrea Gilio da Fabriano », *Kritiké*, 2022, p. 25-38; MAFFEI, Sonia, « Giovanni Andrea Gilio e il “Dialogo de gli errori et abusi de’ pittori” tra licenza e sprezzatura », *Annali di Critica d’arte*, vol. 1, 2017, p. 141-156; VON SCHLOSSER, 1984, p. 429-434.

⁴³ BELLÌ BARSALI, Isa, « Ammannati, Bartolomeo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 2, 1960, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-ammannati_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-ammannati_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 18/05/24; CAPRETTI, Elena, « Vasari, Ammannati e la

Ces auteurs et ces théories auxquels la recherche a consacré moins de monographies et d'articles sont souvent pris en compte dans des études plus vastes qui cherchent à rendre compte de la théorie de l'art de la période.

Théorie de l'art

De nombreux ouvrages ont proposé des parcours plus ou moins complets de la théorie de l'art des XVI^e et XVII^e siècles, à commencer par l'incontournable *Littérature artistique* de Julius von Schlosser. Il consacre le livre VI aux théoriciens maniéristes, parmi lesquels on retrouve Borghini, Zuccari, Armenini, Lomazzo et Comanini. Gilio et Paleotti sont également présentés dans ce livre VI, au sein d'un sous-chapitre consacré aux théoriciens que Schlosser qualifie de « moralistes »⁴⁴. On retrouve donc ces deux auteurs (ainsi qu'Ammannati et Molanus), classés dans une catégorie appartenant à la période maniériste, mais qui souligne aussi la dimension particulièrement morale et religieuse de leurs propos. Anthony Blunt et Erwin Panofsky procèdent de façon similaire en retraçant l'histoire de la théorie artistique à la Renaissance, et en consacrant des chapitres à la théorie dite maniériste, et aux auteurs dits de la Contre-Réforme⁴⁵. Von Schlosser et Blunt offrent des présentations assez complètes de ces théories qui permettent de bien en saisir les enjeux, ainsi que les thèmes abordés par les théoriciens du début à la fin du XVI^e siècle. Notons toutefois que Blunt consacre la majeure partie de son ouvrage aux auteurs antérieurs (Alberti, Vasari, Léonard, Michel-Ange, Vasari). Il leur consacre à chacun un chapitre entier, tandis que les théoriciens maniéristes et de la Contre-Réforme sont étudiés conjointement dans des chapitres plus courts. De façon générale, de nombreuses études

Controriforma. », dans Cristina Acidini et Giacomo Pirazzoli, *Ammannati e Vasari. Per la città dei Medici*, Florence, Polistampa, 2011, p. 125-137; COLE, Michael W., *Ambitious Form. Giambologna, Ammannati, and Danti in Florence*, Princeton, Princeton University Press, 2011; KIENE, Michael, « Bartolomeo Ammannati et l'architecture des jésuites au XVI^e siècle », dans Luce Giard et Louis de Vaucelles (dir.), *Les Jésuites à l'âge baroque (1540-1640)*, Grenoble, Millon, 1996, p. 183-196.

⁴⁴ VON SCHLOSSER, 1984, p. 359-428 et p. 437-453, 429-435.

⁴⁵ PANOFKY, 1989, p. 93-122; BLUNT, 1988, p. 143-182, 183-209.

consacrées à la théorie de l'art du XVI^e siècle (et ne se focalisant pas sur un auteur particulier) étudient davantage les théoriciens de la première moitié et du milieu du siècle⁴⁶.

Dans l'*Idea*, Panofsky aborde la littérature artistique sous un angle plus thématique puisque son propos se concentre sur l'évolution de la notion d'idée dans la théorie de l'art à travers différentes époques. Les dimensions philosophiques de ces théories sont donc davantage mises en avant, comme par exemple la veine thomiste dans laquelle s'inscrit Zuccari⁴⁷. Robert Williams a quant à lui étudié le rapport entre création artistique et connaissance dans la théorie de l'art de la fin de la Renaissance⁴⁸. Son étude se rapproche de la thèse de Robert Klein, restée inédite jusqu'en 2017⁴⁹. Ce travail remarquable a été particulièrement marquant pour notre recherche et nos propres réflexions. Klein propose une étude de la théorie de l'art italienne de la période maniériste sous le prisme des notions aristotéliennes de *technè* et d'*habitus*. Il conclut que l'utilisation de ces deux concepts teinte la littérature de cette époque d'un certain artificialisme, c'est-à-dire qu'ils permettent de penser l'art comme étant issu d'un processus de fabrication, et en même temps comme étant le résultat d'une pratique

⁴⁶ STOWELL, Steven F. H., *The Spiritual Language of Art. Medieval Christian Themes in Writings on Art of the Italian Renaissance*, Leiden-Boston, Brill, 2015; ZAGOURY, David, « Minerva in the Forge of Vulcan: “ingegno”, “fatica”, and imagination in early Florentine art theory », dans Lüthy, Christoph, Swan, Claudia, Bakker, Paul et Zittel, Claus (éds.), *Image, Imagination and Cognition: Medieval and Early Modern Theory and Practice*, Leiden, Boston, Brill, 2018, p. 61-93; ZAGOURY, David, *The Autonomous Maker Within : Fantasia in Sixteenth Century Italian Art Theory (1501-1568)*, thèse de doctorat, sous la direction d'Alexander Marr, University of Cambridge et Queen's College Cambridge, 2018, non publiée; ZAGOURY, David, « “Queste tue historie del Bugiale di Plinio”: umorismo ed eterodossia nella critica d'arte a stampa (1546-50) » dans Johannes Bartuschat, Marco Nava et Jonathan Schiesaro (éds.), *La trattatistica d'arte nell'Italia del Cinquecento*, Rome, Carocci editore, 2025, p. 67-74. Mentionnons toutefois l'ouvrage de Carlo Ossola qui est précisément consacré à ces théoriciens de la fin du siècle : OSSOLA, Carlo, *Autunno del Rinascimento. “Idea del Tempio” dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Florence, Leo S. Olschki, 1971.

⁴⁷ PANOFSKY, 1989, p. 107-109.

⁴⁸ WILLIAMS, 2010.

⁴⁹ KLEIN, 2017; FALGUIÈRES, Patricia, « Aristote et la portion congrue. Sur un inédit de Robert Klein, *L'esthétique de la technè* », dans Jérémie Koering, Alessandro Nova et Alina Payne (éds.), *Robert Klein. A Meteor in Art History and Philosophy*, I Tatti Research Series, 8, Florence, Rome, Harvard University Press, Officina Libraria, 2024, p. 103-124.

régulière de l'esprit. Ces deux dimensions font tout à fait échos aux observations que nous avons pu faire par ailleurs sur la façon dont les théoriciens envisagent le processus créatif de l'artiste comme étant à la fois interne et externe, sur leur façon d'aborder les aspects matériels et intelligibles de l'image, ou encore sur leur façon de considérer et d'inclure la matérialité de l'image au sein de théories pourtant très « abstraites ». David Summers a quant à lui étudié l'impact de la philosophie et de la psychologie médiévales et renaissantes (langage mental, sens internes) sur la théorie de l'art du XVI^e siècle (Alberti, Ghiberti, Leonardo et Zuccari)⁵⁰. Plus récemment, James Hutson a également investigué la théorie de l'art (du début de la Renaissance au début de l'âge baroque) au regard de la culture intellectuelle et philosophique de l'époque. Il a notamment mis en lumière les occurrences néoplatoniciennes dans l'œuvre de Lomazzo et de Comanini, ainsi que les influences aristotéliennes chez Zuccari et chez Armenini⁵¹.

D'autres historiens de l'art ont réalisé des études sur la théorie artistique, la théorie de l'image et leurs liens avec la philosophie en se concentrant sur un seul auteur. Dans l'ouvrage que nous avons déjà mentionné⁵², Steinemann met en évidence la place centrale qu'occupent la représentation, l'imitation et l'impact de l'image sur le spectateur dans le *Discorso*. Ces analyses nous ont été particulièrement utiles lors de l'élaboration de notre chapitre 5, qui concerne justement l'imitation, la représentation et le signe. Tristan Weddigen a dirigé une publication contenant plusieurs articles liant la théorie artistique et la peinture de Zuccari à travers une grille de lecture philosophique⁵³. Cornelia

⁵⁰ SUMMERS, David, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

⁵¹ HUTSON, 2016.

⁵² STEINEMANN, 2006.

⁵³ DEMIRSOY, Kemal, « *Disegno speculativo, amor divino ed arte* : das Ganymed-freskodes Römischen Palazzo Zuccaro im Lichte der Thomasischen Kontemplationslehre », dans Tristan Weddigen (dir.), *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, Bâle, Schwabe & Co AG, 2000, p. 43-116; LEUSCHNER, Eckhard, « "Il camino sovrano..." : Zu Federico Zuccaros Tugendbegriff in den Fresken der Galleria und der Architektur seines Römischen Künstlerhauses », dans Tristan Weddigen (dir.), *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, Bâle, Schwabe & Co AG, 2000, p. 169-194.

Manegold a quant à elle consacré un ouvrage aux liens qui relient la théorie de l'art de Lomazzo à la théorie aristotélicienne de la mémoire⁵⁴.

Théorie de l'image

Du côté de la théorie de l'image, des chercheurs ont également fourni des travaux offrant une vue d'ensemble des auteurs de la Réforme et de la Contre-Réforme. Dans sa thèse, François Lecerle analyse les conceptions et les arguments avancés par les auteurs (catholiques et protestants) ayant contribué à la controverse sur les images au XVI^e siècle⁵⁵. Gilio et Paleotti font partie des théoriciens étudiés, tout comme Matthieu Ory, Conrad Braun, Carlstadt, Luther ou encore Calvin. Lecerle replace également ces textes au sein de l'histoire de la défense catholique des images depuis le schisme byzantin. Dans le même ordre d'idées, Christian Hecht a consacré un ouvrage à la théorie de l'image de la Contre-Réforme et de l'époque baroque. Il y étudie les arguments des théoriciens repris à la tradition catholique des images, leurs classifications de l'art, ou encore leurs recommandations iconographiques⁵⁶. Ce faisant, il offre un bel aperçu des formes artistiques théorisées et souhaitées par les auteurs catholiques post-tridentins pour l'art de leur époque.

Giuseppe Scavizzi retrace lui aussi la querelle théorique autour de l'image au XVI^e siècle⁵⁷. Il s'attarde sur les théories en elles-mêmes, et davantage encore sur leur impact et leur évolution au sein du mouvement de la Réforme et de la Contre-Réforme. Il présente notamment Calvin, Paleotti, Gilio, Molanus, Carlo Borromeo, mais aussi Matthieu Ory, Martin Perez de Ayala et Ambrogio Catarino Politi. Ces trois derniers auteurs, dont les théories peuvent être rapprochées de celle de Paleotti, ont été récemment traduits en anglais et commentés par Wietse de Boer⁵⁸.

⁵⁴ MANEGOLD, Cornelia, *Wahrnehmung - Bild - Gedächtnis, Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo*, Hildesheim, Zürich, New-York, Olms, 2004.

⁵⁵ LECERLE, *Le signe et la relique*. (...), 1987.

⁵⁶ HECHT, 1997.

⁵⁷ SCAVIZZI, 1992.

⁵⁸ DE BOER, 2022.

Les travaux de Jean Wirth, Olivier Boulnois et Ralph Dekoninck sur la théorie de l'image médiévale et moderne ont été très utiles pour comprendre le rôle accordé aux images religieuses, ainsi que les différentes théories de la vénération et du mouvement de l'âme du fidèle⁵⁹. Notre étude des statuts représentationnels et transitifs de l'image sacrée doit beaucoup à leurs analyses.

⁵⁹ WIRTH, Jean, « Théorie et pratique de l'image sainte à la veille de la Réforme », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, t. 48, 2, 1986, p. 319-358; WIRTH, Jean, « Faut-il adorer les images ? La théorie du culte des images jusqu'au Concile de Trente », dans Jean Wirth, *Art et image au Moyen-Âge*, Genève, Droz, 2022, p. 51-83; BOULNOIS, *Au-delà des images* (...), 2008; BOULNOIS, Olivier, « Augustin et les théories de l'image au Moyen Âge », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, Vrin, vol. 91, 1, 2007, p. 75-92; BOULNOIS, Olivier, « Ce dont Dieu n'a pas idée, Problèmes de l'idéalisme médiéval (XIIIe-XIVe siècles) » dans Olivier Boulnois, Jacob Schmutz et Jean-Luc Solère (éds.), *Le contemplateur et les idées. Modèles de la science divine, du néoplatonisme au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2002, p. 45-78; BOULNOIS, Olivier, *Être et représentation : une généalogie de la métaphysique moderne à l'époque de Duns Scot (XIIIe – XIVe siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008; BOULNOIS, Olivier, « L'image intelligible. Augustin et l'origine des doctrines médiévales de l'image », *Archives de Philosophie*, vol. 72, 2, 2009, p. 271-292; BOULNOIS, Olivier, « La création, l'art et l'original », *Communications*, 64, *La création*, 1997, p. 55-76; DEKONINCK, Ralph, « Le double mouvement de l'âme vers l'image. Une théorie aristotélico-thomiste au cœur des débats du milieu du XVI^e siècle sur le juste rapport à l'image religieuse », *Revue de théologie et de philosophie*, 154, 3, 2022, p. 277-296; DEKONINCK, Ralph, « Pour une étude comparée de la théorie de l'art et de la théorie de l'image au regard de la seconde scolastique », dans Michèle-Caroline Heck (dir.), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 319-332; DEKONINCK, Ralph, « 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; DEKONINCK, Ralph, « L'imagination idolâtre et l'idolâtrie fantasmée. La guerre des images entre L. Richeome et J. Bansion », dans Colette Nativel (dir.), *Henri IV. Art et pouvoir*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours, 2016, p. 67-75; DEKONINCK, Ralph, *Ad imaginem : Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005. Citons également les travaux de Jérôme Cottin et de Frédéric Cousinié sur des sujets similaires : COTTIN, Jérôme, « De la Réforme à la réforme des images », *La Société d'Édition de Revues*, 1, 2017, p. 85-96; COTTIN, Jérôme, « L'iconoclasme des réformateurs comme modèle de nouvelles formes esthétiques », dans Alain Joblin et Jacques Sys (dir.), *Les Protestants et la création artistique et littéraire. Des Réformateurs aux Romantiques*, Arras, Artois Presses Université, 2008, p. 11-26; COUSINIÉ, Frédéric, « L'idole intérieure au tournant du siècle : entre théologie, philosophie et théorie de l'art », dans Colette Nativel (dir.), *Henri IV. Art et pouvoir*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours, 2016, p. 77-90; COUSINIÉ, 2000; COUSINIÉ, Frédéric, « Tombeau de Métrodore – Sur quelques occurrences de la Philosophie dans la théorie artistique », dans Frédéric Cousinié et

Les thèmes chrétiens sont omniprésents dans la théorie de l'image, mais on les retrouve également dans la théorie de l'art. Ces croisements des références chrétiennes médiévales et de la littérature artistique de la première modernité sont mis en lumière par Steven Stowell⁶⁰. Il examine notamment les conceptions de l'âme, du corps, ou encore de la contemplation spirituelle dans les traités de Léonard, Vasari, Alberti, ou encore Paleotti. Dans une démarche comparable, mais en se concentrant cette fois sur la seconde moitié du XVI^e siècle, Lynette Bosch étudie les croisements qui sont opérés entre la théorie de l'art, la littérature et la spiritualité de l'époque maniériste. Pour ce faire, elle analyse les transferts de concepts et de termes (comme *maniera* et *enargeia*) d'un champ à l'autre⁶¹.

Philosophie scolastique

Malgré une perception négative de ses méthodes et de son langage⁶², la scolastique et les aristotélismes ont continué à occuper une place importante dans le paysage universitaire et intellectuel du XVI^e siècle en Italie⁶³. À la suite des publications de Maurice de Wulf, Paul

Clélia Nau (dirs.), *L'artiste et le Philosophe. L'histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVII^e siècle*, Actes de colloque, 19-22 septembre 2007, Paris, INHA, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 367-408.

⁶⁰ STOWELL, 2015.

⁶¹ BOSCH, Lynette M. F., *Mannerism, Spirituality and Cognition. The Art of Enargeia*, New-York, Routledge, 2020.

⁶² RUMMEL, 1995; RUMMEL, 2008, p. 1-14. Sur le conflit opposant humanisme et scolastique à la Renaissance, voir aussi : RUMMEL, Erika, « *Et cum theologo bella poeta gerit*. The Conflict between Humanists and Scholastics Revisited », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 23, 24, 1992, p.713-726; RUMMEL, Erika, « The Importance of Being Doctor: The Quarrel over Competency between Humanists and Theologians in the Renaissance », *The Catholic Historical Review*, vol. 82, 2, 1996, p. 187-203; NAUERT, Charles G., « Humanism as Method: Roots of Conflict with the Scholastics », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 29, 2, 1998, p. 427-438; NAUERT, Charles G., « The Clash of Humanists and Scholastics: An Approach to Pre-Reformation Controversies », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 4, 1, 1973, p. 1-18; KRISTELLER, Paul Oskar, « Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance », *Byzantion*, vol. 17, 1944-1945, p. 346-374.

⁶³ Voir par exemple : DE TOLEDO, Francisco, *Introductio in dialecticam Aristotelis*, Rome, 1561; DE TOLEDO, Francisco, *In Summam theologiae S. Thomae Aquinas enarratio : ex autographo in bibliotheca collegii Romani asservato*, Rome, Typis S.

O. Kristeller et Charles B. Schmitt, de nombreux chercheurs ont poursuivi l'étude de cette scolastique et de ces aristotélismes modernes⁶⁴. Les travaux de Jacob Schmutz montrent fort bien la vivacité de la philosophie et de la théologie médiévales dans les universités de l'époque⁶⁵. Afin d'étudier notre littérature artistique, nous avons également pu nous appuyer sur de nombreuses études

Congregationis de Propaganda Fide, Giuseppe Paria (éd.), 1869-1870; DE MARANDÉ, Léonard, *Abrégé curieux et familier de toute la philosophie. Logique, morale, physique et métaphysique et des matières plus importantes du théologien français*, Lyon, 1659; DE RHODES, Georges, *Disputationum Theologiae Scholasticae*, Lyon, Claude Prost, 1661; SUÁREZ, Francisco, *Les êtres de raison. Dispute métaphysique LIV*, traduit du latin par Jean-Paul Coujou, Paris, Vrin, 2001; SUÁREZ, Francisco, *Opera Omnia, Disputationes Metaphysicae*, 1597; SUÁREZ, Francisco, *Pars secunda. Summae Theologiae de Deo rerum omnium Creatore. In tres praecipuos tractatus distributa. Quorum Primus. De angelis*, 1620. En théologie, la *Somme Théologique* de Thomas d'Aquin est l'un des ouvrages les plus commentés et étudiés. Elle est aussi bien connue des théoriciens de l'image et de l'art. En effet, elle fait partie des sources que Paleotti et Zuccari citent avec précision dans leurs traités. SCHMUTZ, Jacob, « From Theology to Philosophy : The Changing Status of the *Summa Theologiae*, 1500-2000 », dans Jeffrey Hause, *Aquinas's Summa Theologiae. A Critical Guide*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 221-225; SCHMUTZ, Jacob, « Les normes théologiques de l'enseignement philosophique dans le catholicisme romain moderne (1500-1650) », dans Philippe Capelle-Dumont et Jean-Christophe Bardout (colls.), *Philosophie et théologie à l'époque moderne*, Paris, Editions du Cerf, 2010, p. 138-139.

⁶⁴ DE WULF, 1956; KRISTELLER, 1967; KRISTELLER, 1979; KRISTELLER, 1972; SCHMITT, Charles B., *La tradizione aristotelica: fra Italia e Inghilterra*, Naples, 1985; SCHMITT, Charles B., « Philosophy and Science in Sixteenth Century Italian Universities », dans Charles B. Schmitt, *The Aristotelian Tradition and Renaissance Universities*, Londres, Variorum Reprints, 1984, p. 297-336; SCHMITT, 1992; GRENDLER, 2002; GRENDLER, Paul F., « Philosophy in Jesuit Schools and Universities », dans Cristiano Casalini (éd.), *Jesuit Philosophy on the Eve of Modernity*, Leiden, Brill, 2019, p. 13-33; LOHR, Charles H., *Latin Aristotle Commentaries. 2, Renaissance authors*, Florence, Olschki, 1988; LOHR, Charles H., « Jesuit Aristotelianism and Sixteenth Century Metaphysics », dans Harry George Fletcher et Mary Beatrice Schulte (éds.), *Paradosis. Studies in Memory of Edwin A. Quain*, New York, Fordham University Press, 1976, p. 203-220; RANDALL, 1961; FORLIVESI, Marco, *La filosofia universitaria tra XV e XVII secolo*, Padoue, Cleup, 2013.

⁶⁵ SCHMUTZ, 2018, p. 221-241; SCHMUTZ, 2010, p. 129-150; SCHMUTZ, Jacob, « Medieval Philosophy after the Middle Ages », dans John Marenbon, *The Oxford Handbook of Medieval Philosophy*, Oxford, Oxford university press, 2012, p. 245-266; SCHMUTZ, Jacob, « Philosophies et théologies scolastiques », dans Luc Foisneau (dir.) *Dictionnaire des philosophes français du XVIIe siècle. Acteurs et réseaux du savoir*, Paris, Garnier, 2015, p. 39-47; SCHMUTZ, Jacob, *Scholasticon*, en ligne, [<http://www.scholasticon.fr/>], 2019.

portant sur les différentes branches de la philosophie moderne, que ce soit la physique, la logique, ou la théologie⁶⁶. Enfin, des chercheurs ont déjà relevé les occurrences scolastiques qui nourrissent d'autres champs du savoir, prouvant ainsi la circulation des idées et la pénétration des savoirs scolastiques et aristotéliens en dehors des universités⁶⁷.

⁶⁶ AHO, 2009, p. 47-66; ARIEW, Roger, *Descartes among the Scholastics*, Leiden, Brill, 2011; ASHWORTH, Jennifer E., « The Structure of Mental Language: Some Problems Discussed by Early Sixteenth Century Logicians », *Vivarium* 20, 1982, p. 59-83; BIARD, Joël (éd.), *Le langage mental du Moyen-Âge à l'Âge classique*. Actes de colloque, Tours, 1-3 décembre 2005, Louvain-la-Neuve, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie, Louvain, Peeters, 2009; CASSIRER, Ernst, *Le problème de la connaissance dans la philosophie et la science des Temps Modernes, 1. De Nicolas de Cues à Bayle*, traduit de l'allemand par René Fréreau, Paris, Cerf, 2004; DES CHENE, Dennis, *Physiologia. Natural Philosophy in Late Aristotelian and Cartesian Thought*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1996; KÄRKKÄINEN et LAGERLUND, 2009, p. 27-46; KESSLER, 1988, p. 485-534; LEBLANC, Hélène, « Early Modern Semiotics », dans Dana Jalobeanu et Charles T. Wolfe (éds.), *Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences*, s.l., Springer, 2020, p. 1-5; LEBLANC, Hélène, « Grammar in the Early Modern Period », dans Dana Jalobeanu et Charles T. Wolfe (éds.), *Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences*, s.l., Springer, 2020, p. 1-3; LEBLANC, Hélène, « Théories scolastiques du signe », dans M. Kristanek (dir.), *L'Encyclopédie philosophique*, en ligne, 2020, [http://encyclophilo.fr/theories-scolastiques-du-signes-a/], p. 1-22; LEBLANC, Hélène, *Translatio signorum : penser les signes à l'Age classique à partir de la division signum formale/signum instrumentale*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Hamou et Giulia Belgioioso, Université Charles de Gaulle - Lille III, Università del Salento, 2015; LEBLANC, Hélène, *Théories sémiotiques à l'âge classique. Translatio signorum*, Paris, Vrin, 2021; LINES, David A., *Aristotle's Ethics in the Italian Renaissance (ca. 1300-1650). The Universities and the Problem of Moral Education*, Boston, Leiden, Brill, 2002; LOHR, Charles H., « Metaphysics », dans *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; McDONALD, 1993, p. 160-195; PARK, 1988, p. 464-484; SGARBI, Marco, *The Italian Mind. Vernacular Logic in Renaissance Italy (1540-1551)*, Boston, Leiden, Brill, 2014; SPRUIT, Leen, « Bernardino Telesio on Spirit, Sense, and Imagination », dans Lüthy, Christoph, Swan, Claudia, Bakker, Paul et Zittel, Claus (éds.), *Image, Imagination and Cognition: Medieval and Early Modern Theory and Practice*, Leiden, Boston, Brill, 2018, p. 94-116; SPRUIT, Leen, *Species intelligibilis: from perception to knowledge. II Renaissance controversies, later scholasticism, and the elimination of the intelligible species in modern philosophy*, Leiden, Brill, 1995.

⁶⁷ DEMONET, Marie-Luce, « Les êtres de raison ou les modes d'être de la littérature. », dans Eckhart Kessler et Ian MacLean (éds.), *Res et Verba in der Renaissance*, Actes du colloque Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, 1999, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2002, p. 177-195; DEMONET, Marie-Luce, *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992; DEMONET, Marie-Luce, « Scolastique française et mondes

La plupart des auteurs de notre corpus ne citant pas leurs références, l'identification de leurs sources exactes s'est bien souvent avérée impossible. En revanche, la vie culturelle et intellectuelle des artistes du XVI^e siècle a été bien étudiée, et cela nous a permis de mieux comprendre les liens qui se déploient entre scolastique universitaire et milieux lettrés et artistiques. Les travaux de Paul Grendler sur l'éducation scolaire et universitaire en Italie ont été à cet égard particulièrement utiles⁶⁸. En ce qui concerne la vie intellectuelle des artistes, nous avons notamment pu nous appuyer sur les études de Peter

possibles à la fin de la Renaissance, dans Ullrich Langer (dir.), *Au-delà de la Poétique : Aristote et la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 139-160; GÉRARDY, 2023; GOYET, Francis, « Prudence et “panurgie” : le machiavélisme est-il aristotélicien ? », dans Ullrich Langer, *Au-delà de la Poétique : Aristote et la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002; GUIDERDONI, Agnès, « ‘M’estant donc accommodé aux meurs et humeurs de ce temps...’ : l’accommodation de la philosophie scolastique au XVII^e siècle en France », *Fabula / Les colloques*, « Langue et langages du siècle. Être de son siècle (Moyen-Âge – XVIII^e siècle) », en ligne, [<https://www.fabula.org/colloques/document10868.php>]. Consulté le 8 novembre 2023; LINES, David A., « Rethinking Renaissance Aristotelianism : Bernardo Segni’s *Ethica*, the Florentine Academy, and the Vernacular in Sixteenth Century Italy », *Renaissance Quarterly*, 2013, 66, 3, p. 824-865; LOHR, Charles H., « Les jésuites et l’aristotélisme du XVI^e siècle », dans Luce Giard, *Les jésuites à la Renaissance. Système éducatif et production du savoir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 79-91; SGARBI, Marco, « L’etica di Aristotele presso l’Accademia degli Infiammati », dans Francesca Masi, Stefan Maso et Cristina Viano (éds.), *Éthikē Theōria. Studi sull’Etica Nicomachea in onore di Carlo Natali*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, p. 403-427; SMEESTERS, Aline, « Fureurs poétiques, oracles prophétiques et horoscopes astrologiques. Les poèmes latins autour de la naissance de Louis XIV (1638) », dans Anne-Pascale Pouey-Mounou (dir.), *Inqualifiables fureurs. Poétique des invocations inspirées aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 77-107; SMEESTERS, Aline, « La version émotive et imaginative de la fureur poétique (Italie-France, 1550-1650) », *Littératures classiques*, n°102, 2, 2020, p. 19-32; ZAGOURY, *The Autonomous Maker Within (...)*, 2018.

⁶⁸ GRENDLER, Paul F., « Form and Function in Italian Renaissance Popular Books », *Renaissance Quarterly*, vol. 46, n°3, 1993, p. 451-485; GRENDLER, 2008, p. 227-276; GRENDLER, 2019, p. 13-33; GRENDLER, Paul F., *Schooling in Renaissance Italy: literacy and learning, 1300-1600*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989; GRENDLER, 2002. Sur le contexte plus spécifiquement florentin, citons : BLACK, Robert, *Education and Society in Florentine Tuscany: teachers, pupils and schools, c. 1250-1500*, Leiden, Boston, Brill, 2007.

Burke, Francis Ames-Lewis et Angela Dressen⁶⁹, ainsi que sur les très nombreuses recherches qui ont été menées ces dernières années sur les académies italiennes, enrichissant considérablement les études fondatrices de Michele Maylender et Nikolaus Pevsner⁷⁰.

⁶⁹ BURKE, Peter, *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, 3^e éd., Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2014; AMES-LEWIS, Francis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, Londres, Yale University Press, 2000; DRESSEN, Angela, *The Intellectual Education of the Italian Renaissance Artist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

⁷⁰ MAYLENDER, Michele, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 vol., Bologne, 1926-1930; PEVSNER, Nikolaus, *Les Académies d'art : passé et présent*, traduit de l'allemand par Jean-Jacques Bretou, Paris, Editions Klincksieck, 2018; QUIVIGER, François, « The Presence of Artists in Literary Academies », dans D.S. Chambers et F. Quiviger (éds.), *Italian Academies of the Sixteenth Century*, actes de colloque, Londres, Juin 1991, Londres, Warburg Institute, 1995, p. 104-112; SAMPSON, Lisa, « “Finally the Academies”: Networking Communities of Knowledge in Italy and Beyond », *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 22, 2, 2019, p. 369-381; ANDREONI, Annalisa, *La via della dottrina: le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pise, ETS, 2012; MENDELSON, Leatrice, *Paragoni: Benedetto Varchi's 'Due Lezioni' and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982; BARZMAN, Karen-Edis, *The Florentine Academy and the Early Modern State : the discipline of disegno*, Cambridge, New-York, Cambridge University Press, 2000; DE GAETANO, Armand, « Dante and the Florentine Academy: The Commentary of Giambattista Gelli as a Work of Popularization and Textual Criticism », *Italica*, vol. 45, 1968/2, p. 146-170; DE GAETANO, Armand, *Giambattista Gelli and the Florentine Academy: The Rebellion against Latin*, Florence, L.S. Olschki, 1976; DE GAETANO, Armand, « The Florentine Academy and the advancement of learning through the vernacular: the Orti Oricellari and the Sacra Accademia », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 30, 1, 1968, p. 19-52; HENDRIX, 2007, en ligne; HUTSON, James, « *Le Accademie Bolognese e Romana: Reconsidering Center-Periphery Pedagogy* », *Faculty Scholarship*, 3, *Art and Design Review*, 2019, p. 1-22; JONKER, Matthijs, « Producing Knowledge in Early Modern Rome: Concepts and Practices of *Disegno* in the Accademia di San Luca and the Accademia dei Lincei », *Journal for the History of Knowledge* 2, n°1, 2021/3, p. 1-15; WITCOMBE, Christopher L.C.E., « Gregory XIII and the Accademia di San Luca in Rome », *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 54, 2009, p. 107-118; LYNCH, 1966, p. 210-211; TRAMELLI, 2011.

Voir également les publications et ressources en ligne de deux projets menés dans les années 2000-2010 : *The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca, c. 1590-1635. Documents from the Archivio di Stato di Roma*, Center for Advanced Study in the visual Arts, National Gallery of Art, 2010, [<https://www.nga.gov/accademia/en/intro.html>]; LUKEHART, Peter M. (éd.), *The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca, c. 1590-1635*, Washington D.C., The National Gallery of Art, New Haven, Yale University Press, 2009. Et *The Italian Academies 1525-1700: the first intellectual networks of early modern Europe*, Royal Holloway University of London, 2010-2014, [<https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FH023631%2F1>]; EVERSON, Jane E., REIDY,

Images matérielles et images intelligibles

Nous avons pu nous appuyer sur toutes ces études afin d'explorer les trois domaines au croisement desquels se situe notre propre recherche : la théorie de l'art, la théorie de l'image et la philosophie des universités. Nous cherchons à comprendre l'impact qu'ont eu les philosophies scolastique et aristotéliciennes sur la pensée théorique de l'art et de l'image : comment sont-elles utilisées par les théoriciens ? En quoi permettent-elles d'enrichir les thématiques abordées par les auteurs ? Les théoriciens de l'art et les théoriciens de l'image emploient-ils ces sources différemment ?

Les théoriciens construisent ces traités sur l'art et sur l'image à partir des ressources à leur disposition. Parmi celles-ci, on compte les théories de l'art qui les précèdent (Alberti, Vasari, Varchi...), les textes antiques traduits et étudiés par les humanistes (Pline, Vitruve, Horace...), les textes issus de la tradition biblique et théologique (Bible, travaux des théologiens médiévaux et modernes...) et la philosophie des universités (scolastique thomiste, aristotélisme padouan...). Dans ce vaste corpus, ils vont puiser les thèmes, les notions et les concepts qui peuvent servir leurs intentions et leur permettre de développer leurs idées. Nous allons démontrer que la scolastique s'avère particulièrement utile pour affirmer la valeur intellectuelle de l'art, et pour prouver l'utilité des images au sein de la pratique religieuse, tout en évitant le risque d'idolâtrie.

Nous avons constaté que tous les théoriciens étudiés ont recours, d'une façon ou d'une autre, à la théorie de l'hylémorphisme et à la théorie du signe associée au concept d'imitation. Ces thèmes philosophiques (définis par Aristote et développés par ses successeurs

Denis V. et SAMPSON, Lisa (éds.), *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, Cambridge et New-York, Modern Humanities Research Association et Routledge, 2016, p. 170-185.

arabes puis scolastiques) sont particulièrement pertinents parce qu'ils permettent de penser l'image et toutes les problématiques qui lui sont liées à l'époque. Toute œuvre d'art est en effet un composé de forme et de matière, en même temps qu'il est un signe imitatif créé par un artiste et destiné à des spectateurs. La nature à la fois matérielle et formelle de ce signe artistique et de son processus de création constitue la spécificité, la force, et la faiblesse des arts dits « plastiques » qui commencent alors à se distinguer des arts mécaniques et des arts libéraux⁷¹. Ces concepts d'hylémorphisme et de signe sont utilisés par les théoriciens et leur permettent de définir l'image artistique en elle-même, son processus de création et l'implication de l'artiste dans celui-ci, sa relation avec son référent (que celui-ci soit réel ou non, sensible ou intelligible), et l'impact qu'elle peut avoir sur le spectateur. Toutes ces réflexions peuvent être synthétisées au sein d'un schéma triangulaire illustrant la situation de communication au cœur de laquelle se trouve l'image et prenant en compte la double nature formelle et matérielle de l'œuvre d'art.

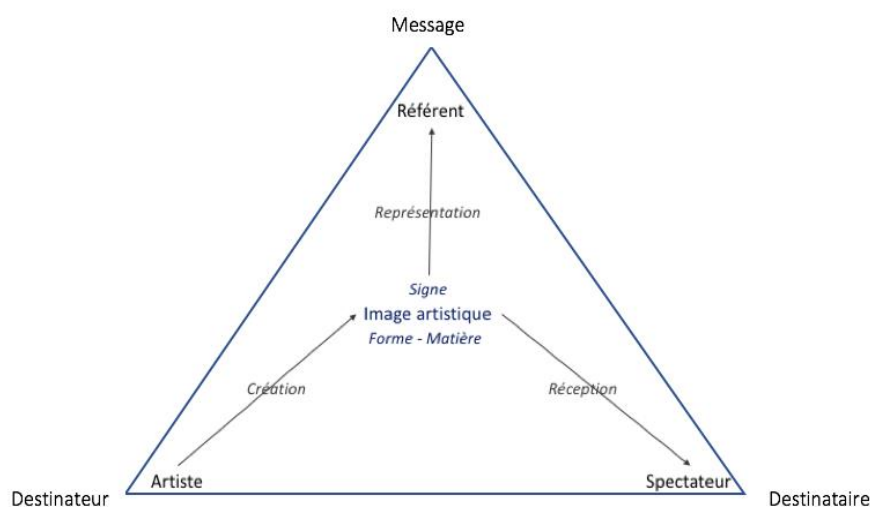


Figure 1. Schéma de communication dans lequel s'inscrit l'image artistique en tant que signe et composé hylémorphique.

⁷¹ Par exemple, la poésie et la littérature, qui sont également des arts imitatifs et des langages (et par là, des signes), ne sont pas confrontées à ces mêmes complications, et elles possèdent aussi des avantages différents.

La relation de la forme à la matière de l'image religieuse est au cœur des arguments développés dans la polémique sur la distinction entre adoration des images et idolâtrie. Le signe est aussi essentiel dans ce contexte pour penser le rôle de transitivité de l'image religieuse, qui ne doit pas être vénérée pour ses caractéristiques matérielles ou artistiques, mais en tant que signe menant le fidèle vers l'adoration du divin. L'imitation du référent est aussi une thématique fondamentale pour les théoriciens de l'art, puisque c'est dans leur capacité à imiter et à représenter que la peinture et la sculpture trouvent leur origine et leur raison d'être. La forme et la matière de l'œuvre sont également indispensables pour définir l'art ainsi que le processus artistique, qui est à la fois manuel et intellectuel. Toutefois, on notera que les théoriciens de l'art de cette fin du XVI^e siècle attachent une importance toute particulière à la conception mentale de l'œuvre d'art, puisque c'est ce processus intérieur qui leur permet le mieux d'associer la peinture et la sculpture aux arts libéraux.

À travers l'étude de ces thèmes où art, théologie et philosophie se croisent, nous voudrions montrer que les théories de cette période tendent de plus en plus à présenter l'œuvre d'art de façon dématérialisée. En effet, en mettant ainsi l'accent sur la valeur de signe et la transitivité de l'image, ainsi que sur l'importance du travail intellectuel de l'artiste, la dimension matérielle et manuelle de l'œuvre d'art est quelque peu mise de côté, bien qu'elle demeure, dans la pratique, tout à fait essentielle.

Ainsi, les théories de la fin du XVI^e siècle balancent entre la valorisation des qualités immatérielles des images, et le rappel de la nécessité de leur existence matérielle. Les thématiques et les concepts scolastiques employés par leurs auteurs jouent un rôle central dans ces mouvements de dématérialisation théorique de l'art, mais aussi, paradoxalement, dans la prise en compte de la matière. En effet, en comparaison avec le néoplatonisme, les philosophies aristotéliennes permettent plus facilement de penser le rapport du matériel au formel, et du sensible à l'intelligible. Nous abordons toutes ces nuances dans les différentes parties de cette thèse.

Présentation des chapitres

La thèse est développée en six chapitres, et organisée en trois parties : une première partie de contextualisation, puis deux parties d'analyses proprement dites, qui sont consacrées respectivement à l'hylémorphisme et au signe.

Puisque nous étudions l'impact de notions philosophiques sur les théories de l'art et de l'image, il nous paraissait opportun de commencer par exposer les contextes socio-culturels et intellectuels qui ont permis aux théoriciens de réaliser de tels rapprochements. Les auteurs qui ont évolué dans le milieu ecclésiastique et savant (comme Paleotti, Gilio ou Comanini) ont reçu leur éducation dans les universités ou des institutions religieuses. Il ne fait donc pas de doute que leurs connaissances philosophiques proviennent en bonne partie de ces années de formation. Les choses sont en revanche moins évidentes pour d'autres auteurs, notamment ceux qui viennent du milieu artistique (comme Zuccari et Lomazzo). Nous nous intéressons donc aux parcours intellectuels et aux savoirs qui étaient accessibles aux artistes de cette seconde moitié du XVI^e siècle, de l'école aux plus prestigieuses académies. Une partie conséquente de ce chapitre est justement consacrée à ces académies de lettres et d'art qu'un bon nombre d'auteurs de notre corpus ont fréquentées, et qui ont joué un rôle majeur dans l'évolution et la dissémination du savoir scolastique en dehors de l'université.

Un second chapitre complète cette exposition générale de la vie intellectuelle de l'époque en se recentrant sur les théoriciens et sur les traités étudiés. La présentation de la vie et des relations des auteurs permet de bien comprendre les différents milieux desquels ils sont issus, ainsi que les influences et les liens qui se sont tissés (ou non) entre eux, et dans leurs théories⁷².

⁷² Nous proposons en annexe une carte mentale permettant de visualiser directement ces relations entre théoriciens, artistes, lettrés, académiciens, savants, professeurs d'université, prélats et princes qui forment un réseau à la fois dense et étendu. Voir

La seconde partie, *L'image et l'artiste hylémorphiques*, est composée d'un chapitre consacré à la forme et à la matière de l'œuvre d'art, et d'un chapitre consacré à l'âme et au corps de l'artiste. Dans le chapitre 3, nous exposons la façon dont les différents auteurs utilisent ce duo forme-matière afin de définir l'œuvre d'art⁷³. Nous nous intéressons ensuite aux différentes facettes de la forme de l'œuvre d'art, puisque cette dimension désigne à la fois le dessin (le plus souvent, par opposition à la couleur), le concept mental de l'artiste (idée), et le référent, c'est-à-dire le sujet qui est représenté dans l'œuvre⁷⁴. La forme est aussi souvent associée au principe de détermination et d'individuation de la substance qu'elle compose avec la matière. Nous verrons comment cette association est renversée par Lomazzo dans sa conception de la couleur⁷⁵. Le dernier point de ce chapitre est consacré à la façon dont les théoriciens présentent parfois la matière de l'œuvre d'art de façon ambiguë, tout en décrivant toujours leurs avantages et leurs inconvénients dans le cadre de la représentation du divin⁷⁶.

Nous entamons le chapitre suivant en exposant la façon dont les théoriciens abordent les notions d'âme et de corps au sein de traités consacrés à l'image artistique, mais également à l'artiste. On retrouve régulièrement dans de tels passages des descriptions de l'âme, de ses parties et de ses facultés⁷⁷. Nous verrons ensuite comment est envisagée la relation de l'âme et du corps de l'artiste au sein du processus créatif, notamment à travers les concepts d'*habitus* et de *technè*, initialement définis par Aristote⁷⁸. Partant de ces notions liées aux vertus de l'âme, nous explorons ensuite la question de la vertu morale de l'artiste, et de la transmission de cette vertu à l'œuvre, puis au spectateur⁷⁹. Enfin, nous nous intéressons à un sujet principalement traité par les théoriciens

Annexe 1. Carte mentale : Réseaux et environnements intellectuels des auteurs étudiés.

⁷³ 3.1 Matière et forme de l'image dans les traités.

⁷⁴ 3.2 La forme : référent, concept, dessin.

⁷⁵ 3.3 La couleur intellectualisée.

⁷⁶ 3.4 L'ambivalence de la matière.

⁷⁷ 4.1 Âme et corps chez les théoriciens.

⁷⁸ 4.2 La main guidée par l'intellect.

⁷⁹ 4.3 Intellect ingénieux et âme vertueuse.

de l'image, à savoir l'âme du spectateur et sa relation à l'œuvre⁸⁰. En parcourant ces différentes thématiques liées à la matière et à la forme, ainsi qu'à l'âme et au corps, nous verrons comment la philosophie qui imprègne les théories de l'époque engendre une certaine dématérialisation de l'image et de l'œuvre d'art.

Cette façon de considérer l'œuvre d'art comme un composé de forme et de matière trouve également une grande importance dans la relation que cette œuvre entretient avec ce qu'elle représente. La théorie du signe est abordée dans la troisième partie de cette thèse, en association étroite avec les notions d'imitation et de ressemblance. Dans le chapitre 5, nous exposons comment l'image est considérée avant tout comme un signe montrant son signifié au moyen de la similitude et de l'imitation. Les références à la sémiotique scolastique se mêlent ici aux fortes influences des théories poétique et rhétorique, surtout dans les discussions sur le but des arts imitatifs et leur efficacité. Dans un premier temps, nous abordons cette question centrale du but imitatif de l'image artistique décrit par tous les théoriciens, mais présenté sous des modalités différentes : dans une définition de l'image, au sein d'une comparaison entre image et écriture, dans une dispute entre peinture et sculpture, ou encore dans une discussion sur l'utilité des images⁸¹. Dans ces descriptions de l'imitation comme but de l'image et de l'art, on retrouve régulièrement les trois éléments correspondant à la forme que nous avons déjà évoqués, à savoir le dessin, le concept et la chose représentée. Il s'agit d'une reprise de la triade sémiotique mot-concept-chose, établie par Aristote dans le *Peri Hermeneias* et fortement développée par Augustin, puis les scolastiques médiévaux. Ces trois composantes de la forme sont au cœur de la théorie du signe, ainsi que de la théorie de la connaissance, deux enjeux essentiels pour les théoriciens de l'art et de l'image de cette période. En effet, les relations entre l'image matérielle, le concept et le référent représenté sont absolument essentielles, puisqu'elles permettent de penser l'expression personnelle de l'artiste (ex. inventivité, style

⁸⁰ 4.4 L'âme du spectateur.

⁸¹ 5.1 Arts imitatifs et signes.

personnel, licence artistique...), ainsi que toutes les questions liées à la transmission du référent aux spectateurs (vénération de l'image sacrée et du divin, efficacité de l'image, fonctions mémorative, didactique et affective...). Nous présentons ces liens entre image et connaissance dans le sous-chapitre suivant⁸². Ensuite, nous approfondissons diverses questions liées au statut de signe de l'image religieuse, notamment le problème posé par la représentation du divin intelligible et spirituel, le mouvement de l'âme que l'image permet vers celui-ci, et la distinction qui doit être opérée entre image et idole⁸³. Après nous être focalisée sur l'image en tant que signe du divin, nous aborderons l'art comme signe et expression du concept de l'artiste à travers la thématique de l'invention. Nous verrons comment la logique et la philosophie naturelle nourrissent les raisonnements destinés à expliquer, mais aussi à canaliser les inventions artistiques⁸⁴.

Après avoir abordé cette dimension signifiante de l'image artistique, nous nous attardons sur celle de l'artiste avec Paleotti et Zuccari. Ce dernier chapitre se concentre sur les rapprochements que l'on peut faire entre le thème de l'artiste divin⁸⁵, et la tradition génésiaque du *ad imaginem et similitudinem nostram* (que l'on retrouve chez Paleotti)⁸⁶. Avec sa description du *disegno* comme *segno di dio in noi*, Zuccari utilise des éléments issus des théories du signe et de l'image pour lier ces deux dimensions, et établir un parallèle entre l'artiste créateur et le Dieu artisan⁸⁷.

⁸² 5.2 Apprendre grâce à l'imitation.

⁸³ 5.3 Atteindre Dieu grâce au signe.

⁸⁴ 5.4 Inventer le signe.

⁸⁵ 6.1 *Deus artifex* et *artista divino*.

⁸⁶ 6.2 *Ad imaginem et similitudinem nostram*.

⁸⁷ 6.3 *Segno di dio in noi*.

Première partie

Les théoriciens : artistes, théologiens et philosophes

La littérature artistique, qui est l'objet d'étude de cette thèse, constitue une production qui s'épanouit dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Cette période est particulièrement riche et importante d'un point de vue théorique, puisqu'elle est marquée d'une part par le développement du style maniériste et par la polémique esthétique qui l'accompagne, d'autre part par la Contre-Réforme catholique. Les théoriciens de l'art et les artistes tentent constamment de trouver un équilibre entre ces deux influences, tandis qu'un grand nombre de membres du clergé cherchent à valoriser et à promouvoir un art qui soit en accord avec les valeurs réaffirmées au Concile de Trente. Les ouvrages que nous étudions reflètent les préoccupations d'artistes, de lettrés et de clercs concernés par l'art et son évolution à l'époque. Les théoriciens, qu'ils soient cardinaux, chanoines, peintres ou nobles, fréquentent les mêmes lieux et les mêmes personnes issues des mondes artistique, culturel, religieux et politique⁸⁸. Cet environnement commun crée un point de rencontre entre ces écrits d'origines diverses qui est décelable dans les thèmes abordés (ex. statuts, fonctions et buts des images), ainsi que dans les connaissances mobilisées par les auteurs. Parmi ces connaissances, la littérature et la culture humanistes sont omniprésentes chez la plupart des théoriciens, tout comme le néo-platonisme⁸⁹. Mais les aristotélismes et la scolastique médiévale ne sont

⁸⁸ Ces rencontrent de nos auteurs au sein d'un environnement commun sont le plus souvent indirects, c'est-à-dire qu'ils ont des connaissances en commun, ont assisté à une même leçon, ou encore ont été influencés par les mêmes auteurs. Nous verrons cela dans le chapitre 2. Théoriciens et traités.

⁸⁹ GOMBRICH, « Icones Symbolicae, l'image visuelle dans la pensée néoplatonicienne », dans Daniel Arasse et G Brunel (éds.), *Symboles de la Renaissance*, 2^e éd., Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1980, p. 17-30; HENDRIX, John, « Humanism and Disegno: Neoplatonism at the Accademia di San Luca in Rome », *School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty*

pas en reste. Les théoriciens de l'art partagent notamment avec les théoriciens de l'image un intérêt pour la philosophie naturelle, la noétique (étude de l'âme et de ses facultés), la logique, et la théologie.

Les théoriciens que nous étudions proviennent d'horizons différents, et n'ont donc pas des formations intellectuelles équivalentes, des carrières similaires, ni les mêmes objectifs. De plus, le nombre de sources et d'informations conservées sur les auteurs est très variable, tout comme l'importance qui leur a été donnée dans la recherche. Si les vies de Federico Zuccari et Gabriele Paleotti sont à présent relativement bien documentées, ce n'est pas le cas pour Comanini ou Gilio dont on connaît bien peu de chose en dehors de leurs productions écrites. Leurs traités sont un reflet de la diversité de leurs parcours, que ce soit en termes de contenu ou d'objectifs, mais ils sont tous d'une grande richesse en ce qu'ils reflètent la pensée de leurs auteurs et constituent ainsi un pan de l'histoire culturelle de cette période marquée par la Contre-Réforme et par un mouvement d'intellectualisation de la pratique artistique. Par exemple, Paleotti est un cardinal, ainsi que l'archevêque de Bologne. Au moment de rédiger son *Discorso*, il a derrière lui une formation universitaire complète en droit canon, ainsi qu'une carrière ecclésiastique menée entre Bologne et Rome. Quant à Federico Zuccari, il a avant tout une formation et une carrière de peintre. Comme beaucoup d'artistes de l'époque, il rédige de la poésie, fréquente des lettrés dans les académies et s'intéresse à la théorisation et à l'enseignement de l'art. Cependant, il n'a pas acquis les connaissances qui lui ont permis de rédiger son traité grâce à un apprentissage avec un maître, au sein d'une université, ou dans un collège.

Nous avons en général assez peu d'informations sur la formation intellectuelle des artistes. Les peintres et les sculpteurs apprennent leurs métiers auprès de maîtres dans les ateliers et les corporations, et l'enseignement que l'on y dispense est directement

Publications, 1, 2007 [http://docs.rwu.edu/saahp_fp/1]; HUTSON, James, *Early Modern Art Theory: Visual Culture and Ideology, 1400-1700*, Hambourg, 2016, p. 34-98, 116-130.

orienté vers la pratique du métier, et non pas vers sa théorisation⁹⁰. Mais à la lecture des traités qui nous occupent, comme l'*Idea*, il est clair que la seule formation technique ne pouvait permettre à des peintres d'acquérir les connaissances et les compétences qui transparaissent dans leurs écrits. Avant la fin du XVI^e siècle, la scolastique universitaire, les références aristotéliennes et les idées néoplatoniciennes qui nourrissent les débats sur l'art et la création artistique ne sont pas enseignées dans les mêmes lieux que l'art de manier le pinceau. En dehors des ateliers, des écoles élémentaires et secondaires permettent bien d'apprendre à lire et à écrire, et d'acquérir la maîtrise des mathématiques nécessaires aux artisans et aux marchands. En revanche, le latin est optionnel et le niveau enseigné reste généralement assez basique. Il en va de même pour l'éducation religieuse. Ce genre de formation était tout à fait suffisant pour celui qui désirait devenir compagnon ou même maître de son propre atelier. Pour ceux qui s'intéressaient à l'étude plus poussée de la philosophie, de la littérature ou des sciences, les savoirs n'avaient jamais été aussi accessibles qu'à cette époque grâce à l'imprimerie, les leçons publiques et les fondations de nouveaux lieux d'enseignement et d'échanges, comme les académies.

Ainsi, ces courants de pensée qui se déploient dans les universités et les cours princières se propagent grâce aux échanges entre des hommes unis par un même intérêt pour le savoir et sa diffusion. Avant d'entrer dans l'analyse du contenu des textes de notre corpus, il nous semble pertinent de nous attarder un instant sur l'environnement éducatif et intellectuel de l'époque afin de comprendre comment les théoriciens, et surtout ceux qui sont des artistes, ont pu acquérir les savoirs de base nécessaires à leur profession, et ensuite, les connaissances plus poussées qui leur ont permis de développer leurs idées et de les coucher sur le papier. Nous décrivons ces

⁹⁰ Carmen Bambach décrit bien le type de connaissance qu'apprenaient les artistes dans les ateliers : la préparation des couleurs et des surfaces, le dessin, les mathématiques et l'optique appliqués à la pratique du dessin, les techniques de transfère du carton au mur ou à la toile etc. BAMBACH, Carmen, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice, 1300-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 1-80.

environnements éducatifs, sociaux et culturels de façon générale dans le premier chapitre de cette section, avant de présenter les vies et les œuvres de nos auteurs plus en détail dans le second chapitre.

Chapitre 1. La formation intellectuelle du théoricien

Dans la seconde moitié du XVI^e siècle en Italie, les artistes n’allaient pas à l’université et ne fréquentaient pas de grands collèges, mais ils n’étaient pas illettrés pour autant. Comme l’ont bien démontré Paul Grendler, Robert Black et Angela Dressen dans leurs études respectives⁹¹, l’éducation des jeunes était considérée comme une mission importante dans la plupart des cités italiennes. Ainsi, les enfants et les jeunes adolescents fréquentaient des écoles de différents types afin d’apprendre la lecture ainsi que les bases de la grammaire et des mathématiques, tout cela souvent en parallèle d’une formation dans un atelier ou auprès d’un maître. Toutes ces compétences étaient essentielles pour la plupart des professions commerçantes et artisanales. C’est ce que nous exposerons brièvement dans la première partie de ce chapitre, en montrant le parcours que pouvaient suivre de futurs artistes, et les connaissances qu’ils pouvaient acquérir dès l’école.

Nous nous attarderons ensuite sur les différentes formes d’éducation religieuse proposées aux citoyens. Certaines connaissances en la matière étaient nécessaires aux artistes puisque les peintures sacrées constituaient une part importante des commandes qui leurs étaient faites. Le niveau jugé insuffisant ou inadapté de ces savoirs est d’ailleurs discuté dans de nombreux traités et constitue un sujet d’inquiétude pour les membres de l’Église (dont Gilio, Armenini et Paleotti).

Après cette éducation de base, certains artistes poursuivaient leurs études par eux-mêmes en lisant les œuvres d’auteurs anciens et contemporains, en échangeant et en discutant avec leurs pairs, ou encore en assistant à des leçons publiques, qui étaient le plus souvent organisées dans des églises, et par des académies.

⁹¹ BLACK, Robert, *Education and Society in Florentine Tuscany: teachers, pupils and schools, c. 1250-1500*, Leiden, Boston, Brill, 2007; DRESSEN, Angela, *The Intellectual Education of the Italian Renaissance Artist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021; GRENDLER, Paul F., *Schooling in Renaissance Italy: literacy and learning, 1300-1600*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

Le Cinquecento voit fleurir un nombre impressionnant de ces académies de lettres et de sciences un peu partout en Italie. Elles constituent un cadre de formation intellectuelle particulièrement riche pour les artistes qui y côtoient lettrés, professeurs d'université, clercs, artisans et artistes. Certaines de ces institutions furent fréquentées par les auteurs que nous étudions, ou bien par des personnes qui ont exercé une certaine influence sur eux et leurs idées. Nous présenterons brièvement l'*Accademia degli Infiammati* de Padoue (à laquelle appartient Benedetto Varchi, l'un des premiers à transmettre un savoir philosophique directement appliqué à des questions artistiques)⁹², l'*Accademia degli Insensati* de Pérouse et l'*Accademia degli Innominati* de Parme (fréquentées par Federico Zuccari), l'*Accademia della Valle di Bregno* à Milan (dont Lomazzo est une figure centrale) et l'*Accademia Fiorentina* (où Varchi donne ses fameuses leçons). Les artistes qui fréquentent ces académies dédiées aux lettres souhaitent rapidement créer leurs propres institutions dédiées à leur art et surtout, à la formation des jeunes artistes. Nous décrirons deux de ces institutions artistiques qui sont liées plus ou moins étroitement aux textes que nous étudions : l'*Accademia del disegno* de Florence et l'*Accademia di San Luca* de Rome.

1.1 L'éducation scolaire

Les artistes du XVI^e siècle avaient accès à plusieurs formes d'éducation. Depuis l'époque médiévale, la formation de l'artiste est étroitement liée à l'atelier de son maître, où il développe notamment ses compétences techniques⁹³. À partir des XV^e et XVI^e siècles, les corporations de métier et les villes commencent à offrir à la plupart des jeunes citoyens un enseignement de base de la lecture et de l'écriture. Des études plus complètes pouvaient ensuite être suivies à domicile grâce à des précepteurs, tandis que les écoles privées ou les universités

⁹² Voir : Annexe 2. L'*Accademia degli Infiammati*.

⁹³ DRESSEN, 2021, p. 71-75; BURKE, 2014, p. 51-53, 62-65.

fournissaient un enseignement plus poussé encore⁹⁴. À la Renaissance, l'éducation intellectuelle n'est donc plus uniquement cantonnée aux précepteurs privés ou aux monastères, où la maîtrise du latin était obligatoire⁹⁵.

Selon le nouvel idéal humaniste, l'éducation devait être accessible à toute personne le désirant, indépendamment de son niveau socio-économique ou de son milieu d'origine⁹⁶. Cette nouvelle vision d'une éducation publique et universelle se développe sous l'influence des auteurs grecs (Platon et Aristote en tête)⁹⁷. Aristote soutient dans sa *Politique* (VIII) que l'État devrait organiser et financer l'éducation des jeunes gens, contrôler et soutenir financièrement les initiatives culturelles appropriées pour l'instruction des adultes (théâtre, musique, poésie), ainsi que surveiller la façon dont les citoyens emploient leur temps de loisir⁹⁸. Il suggère aussi de baser l'enseignement public à la fois sur les arts libéraux et sur les arts mécaniques, et il place le dessin parmi les arts pratiques utiles au développement de l'intellect (s'y ajoutent la lecture, l'écriture, l'arithmétique et la géométrie)⁹⁹.

1.1.1 Écoles élémentaires et secondaires

Dès le Quattrocento, les recommandations du Philosophe vont pénétrer l'esprit des humanistes et des professeurs italiens. À Florence

⁹⁴ DRESSEN, 2021, p. 70; BURKE, 2014, p. 53-56.

⁹⁵ DRESSEN, 2021, p. 83.

⁹⁶ C'est pour cette raison que l'école n'était pas entièrement à charge des familles. À Florence, les professeurs de grammaire étaient payés par les parents et la commune, tandis que les professeurs de l'école élémentaire et des *abacus* étaient toujours payés directement par les parents. À Rome et à Bologne, certains enseignants étaient payés par les universités pour dispenser un enseignement public dans toute la ville (Rome comptait 22 *maestri dei rioni* dans les années 1470). À Florence, le rôle de l'université dans l'éducation publique était moins important, mais il arrivait aussi que les professeurs du *Studio Fiorentino* enseignent le latin dans les écoles communales. DRESSEN, 2021, p. 81-82, 88; GRENDLER, 1989, p. 13-33, 78.

⁹⁷ PLATON, *Lois, République, Gorgias*. ARISTOTE, *Politique et Éthique à Nicomaque*. DRESSEN, 2021, p. 81-82; CURREN, Randall R., *Aristotle on the Necessity of Public Education*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p. 1-6, 127-156.

⁹⁸ ARISTOTE, *Politique*, VIII 1. Voir CURREN, 2000, p. 86-88.

⁹⁹ ARISTOTE, *Politique*, VIII, 3 1337b; CURREN, 2000, p. 89; DRESSEN, 2021, p. 116.

tout particulièrement, on voit fleurir bon nombre d'écoles de différents niveaux, et plus ou moins spécialisées : école élémentaire, école communale, école secondaire de grammaire latine, école secondaire d'abaque, collèges... Elles permirent d'augmenter considérablement le niveau d'éducation, dans toutes les couches de la société. Il était devenu possible pour un artiste de fréquenter une école élémentaire et une école de niveau secondaire avant ou pendant l'apprentissage effectué dans l'atelier d'un maître¹⁰⁰.

Écoles élémentaires vernaculaires

Le niveau élémentaire comprenait l'apprentissage de la lecture du latin et souvent aussi de son écriture. La langue vernaculaire n'entre que petit à petit dans l'enseignement, et ce n'est qu'à partir du XVI^e siècle que l'on voit fleurir des écoles élémentaires vernaculaires. L'apprentissage de l'italien commençait par l'alphabet et l'épellation¹⁰¹. L'élève passait ensuite directement à la lecture d'œuvres littéraires classiques et religieuses¹⁰². Selon Paul Grendler¹⁰³, la liste d'ouvrages vernaculaires couramment enseignés aux XV^e et XVI^e siècles comprenait des textes médiévaux et modernes que l'on pouvait retrouver dans la plupart des foyers. Dans les écoles latines en revanche, les textes médiévaux étaient souvent négligés au profit des auteurs antiques. C'est à travers ces textes courants que les artistes acquéraient la base de leurs connaissances en mythologie et en histoire religieuse. Notons aussi que ces écrits de niveau élémentaire avaient une visée morale, puisque l'école devait avant tout former des citoyens vertueux.

¹⁰⁰ Les écoles accueillaient des enfants âgés de 5 à 15 ans en moyenne. DRESSEN, 2021, p. 83-85.

¹⁰¹ Trois manuels étaient couramment utilisés : la *santacroce* (pour apprendre l'alphabet), le *salterio* (qui contenait des prières utilisées pour apprendre à épeler) et le *babuino* (livre rédigé en vernaculaire pour apprendre à épeler). Voir LUCCHI, Piero, « La Santacroce, il Salterio e il Babuino : Libri per imparare a legger nel primo secolo della stampa », *Quaderni storici*, vol. 13, n°38, 1978, p. 593-630.

¹⁰² Par exemple *Fior di virtù, Epistole e Evangeli, Le vite dei santi padri* de Domenico Cavalca, et *Troiano in volgare*... Aujourd'hui, on jugerait sans doute ces lectures exigeantes pour des enfants de 8 à 12 ans. GRENDLER, 1989, p. 275.

¹⁰³ GRENDLER, 1989, p. 405; GRENDLER, Paul F., « Form and Function in Italian Renaissance Popular Books », *Renaissance Quarterly*, vol. 46, n°3, 1993, p. 454-461; DRESSEN, 2021, p. 86.

Il en allait de même dans les écoles latines : la lecture de l'histoire et de la mythologie antiques se faisait sous un prisme moral chrétien¹⁰⁴. De plus, la fréquentation de ce type d'enseignement ne révèle pas de fortes inégalités sociales, puisqu'il semblerait que mêmes les citoyens les moins fortunés y avaient accès¹⁰⁵.

Écoles secondaires d'abaque

Les écoles de niveau secondaire étaient un peu plus spécialisées, et donc choisies avec plus de soin par les familles¹⁰⁶. Elles pouvaient être des écoles d'abaque (*abacus*) ou encore des écoles de grammaire latine¹⁰⁷. Dans les écoles d'*abacus*, on enseignait en langue vernaculaire toute discipline utile aux futurs artisans et marchands¹⁰⁸. En effet, la discipline de l'abaque ne se définit pas seulement par les disciplines enseignées, mais aussi par la nature concrète et pratique des problèmes à résoudre¹⁰⁹. Dans ces écoles, on enseignait donc la

¹⁰⁴ DRESSEN, 2021, p. 86-87; GRENDLER, 1989, p. 263-264. Aristote insiste aussi sur la morale comme objectif premier de l'éducation dans son ensemble, qu'elle soit acquise par l'étude à l'école ou en dehors à travers d'autres activités (comme le théâtre). L'éducation se doit de garantir la vertu chez les adultes également. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, X, 9 1179b. CURREN, 2000, p. 85.

¹⁰⁵ BLACK, 2007, p. 457-458; DRESSEN, 2021, p. 86, 109-113.

¹⁰⁶ Tandis qu'on se rendait en général à l'école élémentaire la plus proche du domicile. DRESSEN, 2021, p. 86.

¹⁰⁷ L'apprentissage de la grammaire vernaculaire à l'école ne fut ajoutée qu'au XVI^e siècle. DRESSEN, 2021, p. 85; GRENDLER, 1989, p. 75; BLACK, 2007, p. 56-59.

¹⁰⁸ On pouvait enseigner la géométrie, les bases des mathématiques, l'algèbre, la comptabilité, les règles de base de la construction, ou encore la fabrication du vin. DRESSEN, 2021, p. 97, 99; GRENDLER, 1989, p. 306-329; AMES-LEWIS, Francis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven Londres, Yale University Press, 2000, p. 19.

¹⁰⁹ Le terme *abacus* était utilisé au Moyen-Âge et à l'époque antique pour désigner un objet employé pour compter (une sorte de planche en bois avec des bords surélevés, à l'intérieur desquels des pions en bois pouvaient être déplacés pour compter, à la manière d'un boulier). À la Renaissance, le terme *abbaco* désigne la résolution sur papier d'un problème mathématique concret, et englobe l'arithmétique, la géométrie, l'algèbre et l'algorithme. Leonardo Fibonacci (c.1170 - après 1240) a joué un rôle crucial dans la formation de cette nouvelle forme de mathématiques au XIII^e siècle. Il commence à rédiger ses écrits en latin dès son retour à Pise, après un séjour en Afrique du Nord d'où il a notamment importé l'utilisation du système numéral hindo-arabe. Son ouvrage *Liber abbaci* (1202), est une véritable encyclopédie des mathématiques à usage pratique destinée aux marchands. GRENDLER, 1989, p. 307-308.

résolution de problèmes mathématiques concrets appliqués à la vie professionnelle (ex. comptabilité, proportions...).

Les écoles de ce genre étaient principalement organisées par les villes ou les corporations, et elles étaient fréquentées pendant deux ans par des jeunes ayant entre 8 et 15 ans¹¹⁰. Elles ont vu le jour vers le milieu du XIII^e siècle, en parallèle des universités qui dispensaient un type d'enseignement professionnel bien différent. L'art de l'*abacho*¹¹¹ et ses mathématiques étaient essentiels aux artistes et ils ont certainement tous reçu une formation de ce type, voire fréquenté une école spécialisée dans cette discipline¹¹². Le niveau des mathématiques enseignées dans les écoles pouvait fortement varier, notamment en fonction du professeur. En effet, certains d'entre eux donnaient aussi des cours à l'université, et jonglaient entre l'enseignement en latin et en vernaculaire.

Les auteurs les plus souvent étudiés dans ces domaines étaient Boèce (*De arithmetica*) et Euclide (*Éléments de géométrie*), ainsi que leurs commentateurs¹¹³. La traduction des traités de mathématiques en langue vernaculaire facilitait grandement la diffusion de ces matières auprès des jeunes artistes, bien que ces traductions aient été plus tardives que celles des poètes, des philosophes ou des historiens¹¹⁴. Il

¹¹⁰ Ils s'y rendaient le plus souvent entre 10 et 12 ans, avant d'entrer chez un maître. DRESSEN, 2021, p. 98.

¹¹¹ Un document de 1441 mentionne cette discipline sous l'expression « *detta arte d'albacho* ». DRESSEN, 2021, p. 97.

¹¹² La fréquentation de telles écoles est par exemple attestée pour Brunelleschi, Ghiberti, Luca della Robbia, Piero della Francesca, Bramante, Botticelli et Leonardo. DRESSEN, 2021, p. 97; BURKE, 2014, p. 52; GRENDLER, 1989, p. 308; AMES-LEWIS, 2000, p. 19-20. Piero della Francesca, était autant mathématicien que peintre. Il maîtrisait d'ailleurs si bien cet art qu'il a rédigé le *Trattato dell'abaco* (un livre d'algèbre à destination des moins lettrés), le *De prospectiva pingendi* (un traité sur la perspective) et le *Libellus de quinque corporibus regularibus* (un ouvrage de géométrie) qui seront ensuite employés par de nombreux confrères. Les publications de ces ouvrages ne sont pas datées avec précision (1440-1460). DRESSEN, 2021, p. 102; FIELD, Judith V., « Piero della Francesca's Perspective Treatise », *Studies in the History of Art*, vol. 59, 2003, p. 62-77.

¹¹³ Giovanni Campano da Novara et Luca Pacioli ont écrit les commentaires les plus répandus. On peut ajouter à cette liste le *Pratica geometriae* de Leonardo Fibonacci. DRESSEN, 2021, p. 99.

¹¹⁴ Euclide a été traduit en 1569-1570 par Giovannantonio Bolognese, un professeur qui dispensa des cours à l'*Accademia Fiorentina* les dimanches. DRESSEN, 2021, p.

est difficile de savoir avec précision ce qu'un artiste a pu apprendre dans une école d'abaque, tant les sujets et le niveau pouvaient varier. On pouvait y apprendre les bases de l'algèbre, comme les mathématiques les plus poussées enseignées à l'université. Il arrivait aussi que certaines écoles d'abaque enseignent la lecture du latin ou de l'italien, en plus des mathématiques et de compétences professionnelles plus précises¹¹⁵. En revanche, les écoles de grammaire latine n'enseignaient jamais les mathématiques appliquées comme dans les *abacus*. Cette discipline était considérée comme utile aux marchands, et moins aux humanistes et lettrés destinés à une vie professionnelle et sociale différente¹¹⁶. Pour eux, le latin demeure la première discipline qu'il faut absolument maîtriser.

Écoles secondaires latines

Après le niveau acquis à l'école élémentaire, le latin pouvait être approfondi dans les écoles d'abaque, les écoles monacales, les écoles communales, les écoles privées, à domicile avec un tuteur et, bien sûr, à l'université où il était obligatoire¹¹⁷. En principe, l'approfondissement de cette langue n'était donc pas aussi restreint qu'on pourrait le croire, ni réservé à une élite. À la fin du XV^e siècle, de nombreux foyers d'artisans et de marchands possédaient des grammaires latines qui permettaient d'étudier les textes humanistes¹¹⁸. On sait que certains

77; PEVSNER, Nikolaus, *Les Académies d'art : passé et présent*, traduit de l'allemand par Jean-Jacques Bretou, Paris, Editions Klincksieck, 2018, p. 47-48.

¹¹⁵ DRESSEN, 2021, p. 103.

¹¹⁶ GRENDLER, 1989, p. 310-311.

¹¹⁷ Même lors de discussions entre étudiants. BURKE, 2014, p. 56.

¹¹⁸ On en retrouve chez des tonneliers, marchands de laine, imprimeurs, marchands d'épices... DRESSEN, 2021, p. 87-88; BLACK, 2007, p. 142-144. Partout en Italie, les textes lus à l'école étaient à peu près les mêmes. À l'école élémentaire, après les livres d'apprentissages de la langue, on passait au psautier (généralement avec le *Pater noster*, l'*Ave Maria*, le *Credo*, le *Miserere*, le *Salve Regina*) et aux *Disticha Catonis* (un recueil de phrases morales de diverses sources anciennes). Pour la morale chrétienne, on se référait au *Eva Columba* attribué à Prudence, et au *Physiologus*. On terminait avec la *Ianua* de Donatus. Pour ceux qui voulaient poursuivre au niveau intermédiaire, on pouvait lire d'anciens livres d'école classique comme l'*Ars maior* de Donatus ou l'*Institutio de nomine pronomine et verbo* de Priscien de Césarée. Les textes plus poussés les plus répandus étaient ceux des humanistes Guarino Veronese et de Niccolò Perotti, qui pouvaient être accompagnés de commentaires et de

artistes ont suivi des cours en école secondaire latine¹¹⁹, qu'ils possédaient de nombreux livres en latin¹²⁰, ou continuaient de se former de façon sérieuse à l'âge adulte¹²¹. L'apprentissage du latin par les futurs artistes pouvait donc se faire par de nombreuses voies différentes, et les amener à différents niveaux de maîtrise. Du XIV^e au XVI^e siècle, un enseignement du latin suivi jusqu'aux niveaux intermédiaire et secondaire pouvait amener un étudiant à lire les *Fables* d'Ésope, la *Consolation de philosophie* de Boèce, les traductions latines de l'*Iliade* d'Homère, le *Physiologus*, Tite-Live et Salluste¹²². Bon nombre de ces textes étaient très importants dans la formation iconographique de l'artiste¹²³. Certains de ces ouvrages avaient déjà été traduits en vernaculaire et publiés au XV^e siècle, et le reste le serait dès le XVI^e siècle¹²⁴. Pour les théoriciens de l'art de la seconde moitié du XVI^e

traductions en vernaculaire. DRESSEN, 2021, p. 90-91; GRENDLER, 1989, p. 111-114, 167-174; BURKE, 2014, p. 59-60.

¹¹⁹ Notamment Leonardo et Michel-Ange. DRESSEN, 2021, p. 87; BLACK, 2007, p. 141, 401; BURKE, 2014, p. 61. Il est fort probable que bon nombre d'artistes aient fréquenté les écoles latines élémentaires, mais peut-être pas le niveau secondaire. Pourtant, les écoles latines secondaires accueillaient le plus souvent des jeunes de 12 à 14 ans, ce qui permettait encore d'entamer sa formation artistique juste après, ou en parallèle. DRESSEN, 2021, p. 94.

¹²⁰ Léonard de Vinci possédait dans sa bibliothèque une version latine et une version vernaculaire de Donatus et le *Donatus minor*. Plus tard, il possédera aussi les *Rudimenta* de Perotti. En 1503, la bibliothèque de Leonardo ne compte pas moins de 116 livres, en latin et en italien dont Euclide, Ptolémée, le *De re aedificatoria* d'Alberti en latin, ainsi que Tite-Live, Ovide et Pline dans leurs traductions vernaculaires. Après la mort de Mantegna, en 1510, on pouvait retrouver chez lui l'*Énéide* en vernaculaire, ainsi que de nombreux ouvrages en latin, dont les *Épîtres* d'Enea Silvio Piccolomini, le *De Officiis* de Cicéron, des livres de Mercure Trismégiste, Flavio Biondo, Stace, Salluste, Térence, Columelle, Cicéron, Valère Maxime, Properce, Ovide et d'autres ouvrages de Virgile. DRESSEN, 2021, p. 92-93.

¹²¹ DRESSEN, 2021, p. 98.

¹²² À cela pouvait encore s'ajouter les *Métamorphoses* d'Ovide, l'œuvre complète de Virgile, les *Tragédies* de Sénèque mais aussi : Lucien, Horace, Cicéron, Valerius Maximus, Térence, Juvénal, Perse, Lucrèce, Apulée et Plutarque. Cicéron, Tite-Live et Salluste sont aussi considérés comme adéquats pour les élèves par Leon Battista Alberti. DRESSEN, 2021, p. 92; BLACK, 2007, p. 145-160.

¹²³ Tout particulièrement Ésope, Virgile, Ovide, Stace, Lucien et Boèce. DRESSEN, 2021, p. 92-93.

¹²⁴ Pour des listes des ressources disponibles au XVI^e siècle, voir DRESSEN, 2021: éditions latines d'auteurs anciens (p. 341-343), éditions traduites en langue vernaculaire d'auteurs anciens (p. 344-350), commentaires (p. 350-354), auteurs et texte qui ont fait l'objet de leçons orales privées et publiques (p. 356-363).

siècle, une bonne partie des sources antiques étaient donc déjà disponibles en langue vernaculaire, et pour le reste, les possibilités pour eux d'apprendre le latin étaient sans précédent pour l'époque. Même si la fréquentation des écoles latines par les futurs artistes demeurait vraisemblablement une exception plutôt qu'une règle, l'augmentation du niveau d'éducation générale multiplie aussi leurs opportunités de nouer des relations avec des personnes lettrées ou de mettre la main sur certains ouvrages¹²⁵.

1.1.2 Écoles privées

En parallèle de ces lieux d'enseignement public qui se voulaient accessibles au plus grand nombre, beaucoup d'écoles privées voient le jour tout au long du XV^e siècle. Michel-Ange, Leonardo, Bernardo Cennini, Sandro Botticelli ont tous fréquenté de petites écoles fondées par des professeurs parfois renommés qui élargissaient encore le champ des savoirs étudiés¹²⁶. D'autres écoles privées de plus grande envergure existaient aussi, dont celle de l'humaniste Vittorino da Feltre (1378-1446), l'un des professeurs les plus influents d'Italie¹²⁷. On y enseignait pratiquement tous les arts libéraux, et les cours se donnaient probablement en latin, à l'exception de quelques cours de base en vernaculaire¹²⁸. Vittorino rémunérait des professeurs d'horizons divers pour dispenser ces cours, dont des peintres qui devaient donner les

¹²⁵ BURKE, 2014, p. 73-74.

¹²⁶ Par exemple Giovanni da Urbino, Bernardo Nuti et le dominicain Giorgio Antonio Vespucci. Vespucci enseignait la poésie, l'histoire, le latin classique ou encore le grec avec saint Basile. DRESSEN, 2021, p. 103-105.

¹²⁷ Il avait étudié à l'université de Padoue. Son école fut notamment fréquentée par Federico da Montefeltro et Giberto da Corregio. « Vittorino da Feltre », *Treccani. Enciclopedia online*, [<https://www.treccani.it/enciclopedia/vittorino-da-feltre/>]. Consulté le 5/12/23.

¹²⁸ L'arithmétique, la géométrie, l'algèbre, le dessin, la littérature (Cicéron, Virgile, Lucien, Ovide, Térence, Plaute, Horace, Homère, Juvénal, Plutarque, Sénèque), l'histoire (Valère Maxime, Tite-Live, Salluste), les mathématiques (Euclide), la philosophie naturelle, mais aussi la musique, la danse et le chant. On y enseignait encore des sujets moins présents dans d'autres écoles comme la *Poétique* d'Aristote, les *Histoires* de Tite-Live et l'*Histoire Naturelle* de Pline. Son enseignement éthique était basé sur Platon, Aristote et les stoïciens. DRESSEN, 2021, p. 104-105.

cours de dessin et de peinture¹²⁹. Si la fréquentation de pareilles écoles n'était certainement pas la norme pour les artistes, ils pouvaient tout de même y être associés ou côtoyer les professeurs et les élèves qui s'y rendaient¹³⁰.

La philosophie et la théologie étaient enseignées dans des écoles proposant des classes de niveaux plus élevés, et peu accessibles aux artistes. Ces cours étaient donc plutôt suivis par des jeunes destinés à faire carrière dans l'administration ou l'Église¹³¹. La philosophie naturelle est tout de même comprise parmi les sujets enseignés dans l'école de Vittorino da Feltre, ainsi qu'à l'*Accademia di San Luca* à Rome¹³². La théologie est plutôt enseignée à un niveau supérieur dans des écoles de compagnies religieuses préparant à l'entrée à l'université (principalement les Jésuites¹³³). La logique n'est que rarement ou très brièvement mentionnée par les professeurs aux niveaux scolaires élémentaire et secondaire, et elle reste en marge de l'éducation comparée aux *studia humanitatis*. Il est toutefois possible de pointer quelques textes étudiés par certains professeurs grâce aux archives de Venise (où séjourne Federico Zuccari en 1564-1565)¹³⁴. Dans la

¹²⁹ Il est possible que les ouvrages d'Alberti aient servi de manuels pour les cours d'arts. DRESSEN, 2021, p. 105-106.

¹³⁰ Angela Dressen note que le contenu de la bibliothèque privée de Mantegna est proche de la liste d'ouvrages enseignés chez Vittorino da Feltre, et que Filarete, qui avait visiblement reçu une excellente éducation, a pu se rendre dans cette école. DRESSEN, 2021, p. 106-107.

¹³¹ BURKE, 2014, p. 69-74.

¹³² DRESSEN, 2021, p. 104-105.

¹³³ DEMOUSTIER, Adrien, ALBRIEUX, Léone, COMPÈRE Marie-Madeleine, *Ratio studiorum : plan raisonné et institution des études dans la Compagnie de Jésus*, Belin, Paris, 1997, p. 115-120, 216-235; SCHMUTZ, Jacob, « Les normes théologiques de l'enseignement philosophique dans le catholicisme romain moderne (1500-1650) », dans Philippe Capelle-Dumont et Jean-Christophe Bardout (colls.), *Philosophie et théologie à l'époque moderne*, Paris, Editions du Cerf, 2010, p. 142-146.

¹³⁴ La logique figurait au programme de la *Scuola di Rialto*, surnommée « école de philosophie » et créée pour contrebalancer la *Scuola di San Marco* qui offrait un enseignement humaniste. À Venise, seuls 21 professeurs relatent qu'ils enseignent la logique, et parmi ceux-ci, 11 spécifient pourquoi et comment ils l'enseignent. Voir « Professioni di fede richiesta agli insegnanti, 1587 », *Archivio della Curia Patriarcale*, Venise, mentionné dans GRENDLER, 1989, p. 266, 268-269. Sur la présence de Zuccari à Venise, voir chapitre 2.8 *Federico Zuccari (1539/40-1609)*.

Sérénissime, les six livres de l'*Organon* d'Aristote¹³⁵ étaient enseignés (sans doute partiellement) par trois professeurs, tandis que deux autres enseignants mentionnent avoir enseigné seulement les *Catégories*. Un autre pédagogue écrit qu'il enseigne Aristote à travers un manuel de logique aristotélicienne, qui est en fait l'ouvrage du jésuite Francisco de Toledo (*Introductio in dialecticam Aristotelis*, 1561)¹³⁶. Quatre enseignants s'appuyaient davantage sur les logiques des humanistes Rudolph Agricola (*De inventione dialectica*, imprimé en 1515) et Johann Kayser (*Dialectica*, 1532), et un dernier mentionne qu'il utilise les *Summule logicales* de Pierre d'Espagne (1210/20-1277), un texte très employé dans les universités depuis l'époque médiévale¹³⁷. Grâce à ces différents enseignements, la logique était apprise par un nombre assez important d'élèves vénitiens dans les écoles pré-universitaires au XVI^e siècle, tandis que les jésuites disséminaient également cet enseignement dans d'autres régions d'Italie, participant au renouveau de la logique scolastique aux XVI^e-XVII^e siècle¹³⁸. Les artistes avaient

¹³⁵ *Catégories, De l'interprétation, Premières analytiques, Deuxièmes analytiques, Topique, et Réfutations sophistiques*. GRENDLER, 1989, p. 268.

¹³⁶ Francisco de Toledo (1532-1596) est un théologien de Salamanque. Il a reçu l'enseignement de Domingo de Soto. En Italie, il a enseigné la logique (1559-1560), la philosophie naturelle (1560-1561), et la théologie scolastique (1562-1563) au *Collegio Romano*. Il donne des leçons sur son commentaire à la *Somme théologique* en 1563, mais le texte demeure manuscrit jusqu'au XIX^e siècle. SCHMUTZ, Jacob, « Francisco de Toledo », dans Jacob Schmutz, *Scholasticon*, 2019, [https://scholasticon.msh-lse.fr/Database/Scholastiques_fr.php?ID=1248], consulté le 2/08/2022; DEMOUSTIER, Adrien, ALBRIEUX, Léone, COMPÈRE Marie-Madeleine, *Ratio studiorum : plan raisonné et institution des études dans la Compagnie de Jésus*, Paris, Belin, 1997; TROPIA, Anna, « Francisco de Toledo : Setting a Standard for Jesuit Philosophy », dans Cristiano Casalini (éd.), *Jesuit philosophy on the eve of modernity*, Leiden, Brill, 2019, p. 261; « Francisco de Toledo », *Base Budé, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Institut de recherche et d'histoire des textes*, Université de Tours, en ligne, [https://bude.univ-tours.fr/php/search.php?PLACE=SEARCH_PERSON&SPLACE=AFF_PERSON&PERSONnage_ID=7076/11891&SESSIONID=-1]. Consulté le 5/09/2024; GRENDLER, 1989, p. 268; SCHMITT, Charles B., *Aristote et la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 27.

¹³⁷ GRENDLER, 1989, p. 268-269.

¹³⁸ SCHMITT, Charles B., *La tradizione aristotelica : fra Italia e Inghilterra*, Naples, 1985, p. 11-27; LOHR, Charles H., « Jesuit Aristotelianism and Sixteenth Century Metaphysics », dans Harry George Fletcher et Mary Beatrice Schulte (éds.), *Paradosis. Studies in Memory of Edwin A. Quain*, New York, Fordham University Press, 1976, p. 203-220; GRENDLER, 1989, p. 269.

vraisemblablement peu accès aux cours dispensés dans ces matières, et il est fort probable que leurs connaissances de ces sujets aient été acquises principalement via leurs relations avec des personnes lettrées, comme les humanistes, les princes ou les membres du clergé.

1.1.3 Corporations et ateliers

La plupart des artistes ont certainement reçu une éducation au moins au niveau élémentaire, que ce soit à l'école communale ou privée, et il arrivait de temps à autre que certains poursuivent leur formation jusqu'aux classes supérieures, voire à l'école de grammaire latine¹³⁹. Mais ces institutions n'étaient pas les seules à offrir des opportunités de formation intellectuelle aux artistes. En effet, depuis l'époque médiévale, les corporations offraient aussi des cours à leurs membres. À Florence, les guildes d'Orsanmichele étaient les plus fréquentées pour obtenir une connaissance de la grammaire latine et des mathématiques¹⁴⁰. Il existait aussi des cours privés de latin qui pouvaient se dérouler dans une *scuola* ou *bottega*. Le terme employé pour désigner l'école était parfois le même que celui désignant l'atelier de l'artisan, ce qui atteste de la proximité de ces deux lieux au sein des corporations et dans la vie de leurs membres¹⁴¹.

Toutefois, ces cours n'étaient pas dispensés tout le temps ni dans toutes les corporations, et le cadre intellectuel instauré variait beaucoup d'une corporation à une autre. Ainsi, parmi les artistes, tous n'étaient pas logés à la même enseigne puisque peintres et sculpteurs n'appartenaient pas à la même corporation. Toujours à Florence, la

¹³⁹ DRESSEN, 2021, p. 92-94.

¹⁴⁰ Le niveau d'éducation moyen de la classe des artisans et des marchands à Florence au XV^e siècle peut s'expliquer par cette implication importante et bien implantée des corporations dans l'éducation. Les statuts florentins datant 1316 mentionnent déjà : « *Ars magistrorum gramatice, et abaci, et docentium legere et scribere pueros* » et ceux de 1321 mentionnent encore des cours sur les « *Ars magistrorum gramatice et abaci* ». DRESSEN, 2021, p. 88-89; BLACK, 2007, p. 205.

¹⁴¹ La mention d'un artiste ayant fréquenté la *bottega* ne fait donc pas seulement référence à son éducation technique, mais peut-être aussi à son éducation intellectuelle. DRESSEN, 2021, p. 89, 98; GRENDLER, 1989, p. 75; BLACK, 2007, p. 221.

répartition en corps de métier s'opérait en fonction des besoins en matériaux de la profession. Les sculpteurs et les architectes travaillant avec la pierre faisaient partie des *Arte dei Fabbricanti*, tandis que les peintres, employant des pigments, appartenaient à la même corporation que les imprimeurs et les apothicaires (*Arte dei Medici, Speciali e Mercai*). L'association des sculpteurs avec les maçons et les charpentiers les rapprochaient des arts manuels, tandis que les peintres étaient plus vite associés aux physiciens, fabricants de papier, imprimeurs et éditeurs¹⁴². Les corporations de Rome étaient pensées sur le même principe : les peintres faisaient partie de l'*Università dei pittori, Miniatori a Ricamatori*. Les sculpteurs étaient répartis entre les charpentiers (*Università dei Falegnami*) et les tailleurs de pierre (*Arte dei Marmorari*)¹⁴³.

Dans ce cadre, les peintres étaient entourés de nombreux professionnels possédant un bon niveau d'éducation et ils baignaient dans un environnement intellectuel riche. Les relations des peintres florentins avec les hommes de lettres, les médecins et les apothicaires sont attestées dès le XV^e siècle¹⁴⁴. Les lieux de formation des artistes et leurs relations avec ces cercles de lettrés s'accroissent au fil du XV^e et au début du XVI^e siècle, notamment avec l'apparition des académies dédiées aux lettres, puis de celles dédiées aux arts du dessin¹⁴⁵.

¹⁴² Les corporations étaient divisées de façon très pragmatique en fonction des routes commerciales par lesquelles transitaient les matériaux. DRESSEN, 2021, p. 72-73; BARZMAN, Karen-Edis, *The Florentine Academy and the Early Modern State: the discipline of disegno*, Cambridge, New-York, Cambridge University Press, 2000, p. 207.

¹⁴³ LUKEHART, Peter M., « The Accademia di San Luca between Educational and Religious Reform », dans Jane E. Everson, Denis V. Reidy et Lisa Sampson, *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, Cambridge et New-York, Modern Humanities Research Association et Routledge, 2016, p. 172-173.

¹⁴⁴ L'imprimeur Bernardo Cennini aidait Ghiberti pour la conception des portes en bronze du baptistère, Botticelli a réalisé des illustrations pour l'impression du commentaire de Dante par Landino... Dante Alighieri, Leon Battista Alberti ou encore Marsile Ficin ont été inscrits à la corporation des « Docteurs et Apothicaires ». DRESSEN, 2021, p. 73; STALEY, Edgumbe, *The Guilds of Florence*, Londres, Methuen & Co, 1906, p. 265-268.

¹⁴⁵ Voir 1.5 La formation dans les académies. PEVSNER, 2018, p. 79-176.

1.2 L'éducation religieuse

La perspective morale et chrétienne était toujours bien présente à travers ces différents niveaux et formes d'éducation, tout particulièrement dans les premières classes où l'on apprenait la lecture et où l'on étudiait les textes antiques, médiévaux ou modernes¹⁴⁶. Une éducation aux prières et aux grands enseignements de Dieu avait bien lieu dans les écoles, et les jeunes gens baignaient bien sûr dans un environnement quotidien rempli de rites et de cérémonies chrétiennes¹⁴⁷. L'objectif de l'éducation religieuse était surtout d'amener le plus grand nombre d'enfants à devenir des citoyens exemplaires, autant d'un point de vue intellectuel que moral.

1.2.1 Écoles de la Doctrine Chrétienne

Il semblerait qu'avant le XVI^e siècle, peu d'endroits offraient une éducation religieuse approfondie aux jeunes destinés à la vie laïque¹⁴⁸. Les lieux d'enseignement du catéchisme vont fortement se développer avec la réforme catholique. Il s'agit bien souvent de lieux destinés aux plus démunis, comme des orphelinats ou encore les Écoles de la Doctrine Chrétienne (*Scuole della Dottrina Christiana*). Ces

¹⁴⁶ DRESSEN, 2021, p. 86-87.

¹⁴⁷ MÂLE, Émile, *L'art religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVI^e, du XVII^e, du XVIII^e siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932, p. 15-17.

¹⁴⁸ Aenas Sylvius Piccolomini (futur Pie II) avait été l'un des rares humanistes du XV^e siècle à rappeler la nécessité d'une formation religieuse pour les jeunes au début de son discours sur les *studia humanitatis* : « *Credimus te instructum esse, ut Christianum decet, orationem scire dominicam, salutationem beate Virginis, Johannis evangelium, symbolum fidei, collectas quoque plures, que sint mortis êccata, que sancti spiritus dona, que magni precepta dei, que opera misericordie, que denique salvande anime et in celum referende sit via.* ». PICCOLOMINI, *Tractatus de liberorum educatione*, 1450. Quelques pieuses initiatives ont été menées ensuite, comme celle du milanais Tommaso Grassi qui laissa à sa mort en 1473 une somme pour fonder plusieurs écoles destinées à enseigner la lecture, l'écriture, l'abaque, le latin élémentaire et la doctrine chrétienne à 250 garçons. Il semblerait que ces écoles soient surtout devenues des écoles de catéchisme, auxquelles s'ajoutèrent l'écriture et l'abaque en 1544. GRENDLER, 1989, p. 333-334.

établissements ont vu le jour dans le nord de l'Italie entre les années 1530 et 1560, et vers la fin du siècle, on retrouve aussi des écoles à Florence et à Rome. L'éducation et l'encadrement des enfants étaient généralement pris en charge par des laïcs, issus de différents milieux sociaux¹⁴⁹. Les hommes enseignaient aux garçons et les femmes aux filles : un enseignant principal se chargeait de l'éducation religieuse, tandis que deux autres prenaient en charge l'apprentissage de la lecture et de l'écriture. Les leçons se donnaient les dimanches après-midi ainsi que pendant les vacances religieuses¹⁵⁰. Le but de ces écoles était d'« *imprimere Christo nelle menti de' fanciulli*¹⁵¹ », c'est-à-dire de faire des citoyens laïcs peu éduqués de bons chrétiens. La doctrine enseignée était claire et non discutée et les élèves n'étaient pas encouragés à la questionner de façon théologique. La matière apprise ne suffisait pas pour celui ou celle qui se destinait à la prêtrise ou à la vie monacale, car les exercices oraux, de mémorisation et les questions-réponses effectués entre élèves et enseignants avaient un but strictement didactique¹⁵². L'objectif était d'instaurer et de réaffirmer la doctrine chrétienne dans les jeunes esprits, et non pas de les entraîner dans des débats théologiques trop complexes pour leur âge ou leur future situation¹⁵³. Des ouvrages illustrés étaient également employés pour

¹⁴⁹ À Rome en 1609 on compte parmi les membres : un « gentilhomme », deux ambassadeurs, un avocat, un marchand, un barbier, un charpentier, un tailleur de pierre, un souffleur de verre, une duchesse, une vendeuse d'huile d'olive ou encore une tisserande. Dans la majorité des cas cependant, les enseignants provenaient du même milieu social que les élèves. Les membres de la noblesse et des classes sociales plus élevées voulaient éviter de se mêler (eux-mêmes ou leurs enfants) aux classes sociales les plus basses. Ils se contentaient plutôt de fonder ou de fournir les fonds pour de nouveaux établissements. GRENDLER, 1989, p. 337-338, 358-359.

¹⁵⁰ La plupart des enfants allaient à l'école, ou bien travaillaient dans les ateliers le reste du temps. GRENDLER, 1989, p. 338.

¹⁵¹ CARBONE, Lodovico, *Introductio ad Catechismum sive doctrinam Christianam, in qua catechismi natura, caussae, utilitas ... atque prima christianae doctrinae rudimenta traduntur*, Venise, *Ad signum Leonis* (Pietro Cresci), 1596, p. 93. Voir GRENDLER, 1989, p. 341.

¹⁵² GRENDLER, 1989, p. 345-350.

¹⁵³ Par exemple, la question du protestantisme est tout à fait absente des manuels employés dans les *Écoles de la Doctrine Chrétienne*. GRENDLER, 1989, p. 351-352.

faciliter l'éducation des moins lettrés¹⁵⁴. Cette démarche pédagogique est très soutenue par la Contre-Réforme.

En effet, ces écoles ont été approuvées par le Concile de Trente, et promues ensuite par les évêques¹⁵⁵. Charles Borromée en a notamment été un ardent défenseur dans son diocèse de Milan, tout comme Gabriele Paleotti à Bologne, ou encore Lorenzo Priuli, le patriarche de Venise (de 1591 à 1600)¹⁵⁶. L'intérêt de ces autorités ecclésiastiques locales est réel. Par exemple, Paleotti a été l'un des rares évêques à réussir à rendre obligatoire l'instruction religieuse à l'école¹⁵⁷. Le 15 octobre 1575, il oblige tous les (futurs) instructeurs de la ville et du diocèse de Bologne à dispenser des cours de doctrine chrétienne (le contenu précis devant être déterminé par l'archidiocèse)¹⁵⁸.

1.2.2 Écoles jésuites

Les nouveaux ordres religieux ont également joué un rôle important dans l'évolution de l'organisation de l'éducation dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Les Jésuites, mais aussi les Barnabites, les Somasques et les Piaristes ont commencé à prendre la direction d'écoles communales, ou encore à introduire une présence ecclésiastique dans le milieu académique. Ils ont fondé de nouveaux

¹⁵⁴ GRENDLER, 1989, p. 354-356.

¹⁵⁵ La première École de la Doctrine Chrétienne fut fondée par Castellino da Castello, dans la région de Milan en 1536. GRENDLER, 1989, p. 335-336, 359.

¹⁵⁶ À Milan en 1564, quelques 200 adultes enseignaient à près de 2000 enfants, dans 28 écoles de catéchisme. En 1568, les écoles de Bologne accueillaient 4900 enfants, et en 1579, au moins 40% des enfants âgés de 5 à 14 ans fréquentaient ces écoles. À Venise dans les années 1590, environ 500 personnes donnaient cours dans une trentaine d'écoles à 6000 jeunes, sur une population totale de 150 000 habitants. GRENDLER, 1989, p. 336-337.

¹⁵⁷ Dans la pratique, de nombreuses écoles offraient déjà aux élèves une instruction religieuse de base, ne serait-ce que l'apprentissage du signe de croix et de prières comme le *Pater Noster*. Cependant, cela n'avait rien de systématique ou d'obligatoire. GRENDLER, 1989, p. 149, 360-361.

¹⁵⁸ Il sera suivi par l'évêque de Brescia, Domenico Bollani, à la fin des années 1570, et par le Patriarche de Venise, Lorenzo Priuli, en 1592. Ce décret est imprimé en latin dans toutes les grammaires latines et dans les grammaires de Donatus et de Guarino. GRENDLER, 1989, p. 360.

établissements où le catéchisme et les *studia humanitatis* étaient enseignés de concert, tous les jours de la semaine¹⁵⁹.

Les écoles jésuites furent d'abord pensées pour l'instruction de ses membres, mais elles ouvrirent bien vite leurs portes aux externes. L'une des premières écoles fut celle de Messine qui ouvrit ses portes en 1548. Les Pères jésuites enseignaient à neuf classes l'alphabet, la lecture, l'écriture et les bases de grammaire latine. Rapidement, des leçons de rhétorique, d'art oratoire, de grec, d'hébreu, de logique aristotélicienne, d'éthique aristotélicienne, de théologie scolastique et de casuistique furent ajoutées au cursus. L'éducation religieuse était bien entendu garantie à toute étape de la formation. En incluant la logique dans leur cursus (ainsi que la philosophie et la théologie dans les classes les plus avancées), les jésuites devinrent des acteurs importants du renouveau de la logique scolastique au XVI^e siècle¹⁶⁰.

L'école de Messine a connu un succès certain et s'est rapidement développée pour accueillir davantage d'élèves¹⁶¹. Les Jésuites ouvrirent aussi rapidement un noviciat dans la même ville, destiné à accueillir une dizaine de jeunes âgés de 15 à 20 ans. Dans les années qui suivirent, Ignace de Loyola fit de l'éducation l'un des fers de lance de la Compagnie, et des écoles ouvrirent leurs portes un peu partout en Italie et en Europe¹⁶². Parmi celles-ci, le *Collegio Romano* était le plus populaire en Italie¹⁶³. Les écoles jésuites étaient les premières à organiser une éducation structurée et gratuite. En effet dans

¹⁵⁹ GRENDLER, 1989, p. 363; DEMOUSTIER, ALBRIEUX, COMPÈRE, 1997, p. 12-13.

¹⁶⁰ GRENDLER, 1989, p. 269-270.

¹⁶¹ En moyenne, 295 élèves fréquentèrent l'école de Messina sur ses deux premières décennies d'existence (1548-1568). GRENDLER, 1989, p. 364-365.

¹⁶² À Palerme, Tivoli, Rome (le *Collegio Romano*), Naples, Padoue, Pérouse, Monreale, Gênes, Syracuse, Lorette, Sienne, Montepulciano, Forlì, Florence, Frascati, Sassari, Milan, Parme, Venise... Mais aussi en France, au Portugal, dans le Saint Empire et en Bavière. GRENDLER, 1989, p. 366-367; DEMOUSTIER, ALBRIEUX, COMPÈRE, 1997, p. 12-13.

¹⁶³ 300 élèves étaient inscrits au *Collegio Romano* à la fin de sa première année d'existence en 1551, près de 900 élèves en 1561-1562, et environ 1500 en 1594. Sur les 900, environ 530 étudiaient la grammaire, les humanités et la rhétorique. Le reste suivait les cours plus avancés (logique, philosophie, théologie). GRENDLER, 1989, p. 371-372.

les premières années, aucuns frais n'étaient demandés aux parents¹⁶⁴. Elles dépassaient le niveau de base offert par les écoles communales, et pouvaient accueillir plusieurs centaines de jeunes hommes¹⁶⁵. À leurs débuts, il est vraisemblable que les écoles jésuites étaient fréquentées par des jeunes issus de différents milieux, dont des fils d'artisans (surtout dans les petites villes où ils constituaient la population locale la plus nombreuse). Le cursus latin offert par l'école jésuite pouvait être perçu comme un ascenseur social et intellectuel permettant d'atteindre l'université, ou au moins certaines fonctions administratives ou cléricales (en tant que secrétaire d'un prince par exemple ou à la commune)¹⁶⁶. Mais les Jésuites semblent s'être davantage réjouis de voir leurs écoles fréquentées par les enfants des nobles, d'évêques ou les fils de professeurs renommés¹⁶⁷. Si à Messine en 1548 ils enseignaient l'alphabet, la lecture et l'écriture à des enfants illettrés, les Jésuites du *Collegio Romano* ouvert en 1551 n'accueillaient déjà plus

¹⁶⁴ À Messine par exemple, le bâtiment avait été construit par la commune, les habitants offraient des dons réguliers et le vice-roi fournissaient la nourriture et les vêtements. Ces relations avec la population nantie et les autorités locales participèrent à resserrer les liens entre la Compagnie de Jésus et les puissants. Il en allait de même dans la plupart des villes. Les jésuites recherchaient surtout l'appui financier des princes (et parfois des communes), en leur promettant une retombée de bienfaits civiques, sociaux et intellectuels pour leurs populations, ainsi que la certitude d'agir comme les plus nantis en finançant ainsi l'éducation de laïcs démunis. GRENDLER, 1989, p. 366-368.

¹⁶⁵ Les Jésuites n'enseignaient pas aux femmes. Le cursus tel qu'il est établi aux débuts sera repris dans les collèges jésuites postérieurs : un premier niveau d'éducation offrait plusieurs classes de grammaire latine (de plusieurs niveaux ascendants) et de rhétorique chrétiennes. Cet enseignement était suivi par un large nombre d'étudiants. Ensuite, des classes de niveaux supérieurs (moins fréquentées) pouvaient être suivies pour compléter cette formation. On y retrouvait des leçons de dialectique, de philosophie, de théologie scolastique, de grec, d'hébreu, et de mathématiques. GRENDLER, 1989, p. 365.

¹⁶⁶ Du moins cela était-il possible pour les parents qui pouvaient se passer d'un fils à la maison pendant les leçons. GRENDLER, 1989, p. 372; BURKE, 2014, p. 69-74.

¹⁶⁷ Un document atteste de la joie du collège de Bologne d'accueillir d'illustres élèves, dont le fils de Robortello : « La maggior parte però di loro sono figliuoli di persone nobili, dotte, et da bene, et fra gl'altri vi sonno tre nipoti del R. mo Mons. Vescovo di Ragusi, et due altri della casa sua. Item il figliuolo del s.re Francesco Robortello, il quale tiene il primo loco delli professori di lettere latine et grece in questa città, et è persona dottissima. Oltre di questi vi sono molti cittadini et figliuoli di gentil'huomini bolognesi. » « Lettre du 16 mai 1561 », dans *Litterae quadrimestres*, 1932, p. 328, cité dans GRENDLER, 1989, p. 372-373.

que des élèves qui savaient déjà lire et écrire, voire qui avaient déjà des bases en latin. Petit à petit, Loyola ferra supprimer l'apprentissage initial dans les collèges jésuites, réduisant par-là l'accès à l'éducation pour les familles les plus précarisées¹⁶⁸.

Le cursus de la *ratio studiorum* jésuite était assez similaire à celui des maîtres des écoles latines et à l'enseignement parisien qu'avait suivi Ignace de Loyola¹⁶⁹. Une éducation jésuite complète durait approximativement 6 ans, bien que la majorité des élèves s'arrêtèrent avant cela. Après avoir terminé la 5^e classe (de rhétorique), les élèves sortaient avec de bonnes connaissances en latin et une initiation au grec, et ils pouvaient alors déjà trouver une bonne position professionnelle. La plupart des collèges jésuites ne proposaient d'ailleurs pas de niveaux au-delà de la classe de rhétorique, et les élèves désirant poursuivre un enseignement en logique, philosophie, théologie et hébreu devaient se rendre dans un plus grand établissement, comme le *Collegio Romano*. Les élèves terminant le cursus entier entraient en général dans une profession religieuse, ou bien poursuivaient leurs études à l'université¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Ce sont dans les petites villes que ces restrictions furent les plus mal reçues, probablement parce que dans les grandes villes, les écoles communales ou les corporations pouvaient parfois offrir ces bases aux enfants. Les élèves des classes moyennes et supérieures ayant déjà appris les prérequis (lecture, écriture, grammaire latine) entraient au collège jésuite vers l'âge de 10 ou 11 ans. Ils commençaient alors par apprendre la grammaire (divisée en trois niveaux, ou plus), avant d'apprendre les *humanitas* (pendant environ deux ans), et de terminer par la rhétorique vers l'âge de 16 ans. Suite à cette évolution de l'éducation jésuite, les enfants issus de classes démunies pouvaient encore se tourner vers d'autres établissements comme les *Scuole Pie*. GRENDLER, 1989, p. 373-375.

¹⁶⁹ Ils employaient par exemple le Donatus et les *Regulae* de Guarino pour enseigner la grammaire latine, comme dans la majorité des autres écoles. GRENDLER, 1989, p. 189, 377-380 ; SCHMUTZ, Jacob et ANFRAY, Jean-Pascal, « Jesuit Philosophy », dans Dana Jalobeanu et Charles T. Wolfe (éds.), *Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences*, Springer, 2020, p. 1-10. Voir aussi DEMOUSTIER, ALBRIEUX, COMPÈRE, 1997, p. 14, 19; SCHMUTZ, 2010, p. 142-146.

¹⁷⁰ GRENDLER, 1989, p. 381.

1.3 L'enseignement universitaire

Les théoriciens de l'art étaient très souvent en relation avec des personnes qui avaient étudié à l'université, ou qui y enseignaient. C'est le cas pour Zuccari, Borghini et Lomazzo¹⁷¹. De plus, certains cours étaient ouverts, et il était donc possible pour tout un chacun d'assister à l'une ou l'autre leçon¹⁷². Dans le domaine religieux, les théoriciens qui s'intéressent aux images, comme Paleotti et Comanini, ont souvent une bonne formation intellectuelle, qu'elle provienne des institutions religieuses ou des facultés. Dans le cadre de ce parcours sur la formation intellectuelle des artistes, nous cherchons à retracer les origines possibles de leurs connaissances théoriques et philosophiques. Il nous paraît dès lors important d'effectuer quelques observations sur les cursus de certaines universités italiennes liées à nos auteurs, comme celles de Bologne et de Padoue¹⁷³.

Au XVI^e siècle, les universités possèdent deux caractéristiques qui permettent de les distinguer des autres lieux d'enseignements (comme le *Collegio Romano*) : elles sont reconnues par une autorité (papale ou impériale) qui leur permet de délivrer des diplômes de licence et de doctorat reconnus à travers toute la chrétienté ; et elles offrent des enseignements poussés en arts, médecine, droit, et parfois théologie. Une université italienne avait au minimum six à huit professeurs qui enseignaient le droit civil, le droit canon¹⁷⁴, la

¹⁷¹ Voir le chapitre 2. Théoriciens et traités, et Annexe 1. Carte mentale : Réseaux et environnements intellectuels des auteurs étudiés.

¹⁷² GRENDLER, Paul F., *The Universities of the Italian Renaissance*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002, p. 3-5.

¹⁷³ Pour des informations biographiques plus précises sur les auteurs de notre corpus, et notamment leurs rapports avec des membres des universités, voir le chapitre 2. Théoriciens et traités.

¹⁷⁴ À l'époque médiévale, les deux cursus de droit sont enseignés dans des facultés différentes. De nombreux étudiants s'inscrivaient aux deux cursus (*in utriusque iure*) afin d'obtenir le double diplôme, et d'augmenter ainsi leurs chances d'obtenir une bonne position après leurs études. Sur cet aspect, les cursus de droit étaient même plus attractifs que la théologie pour les membres du clergé (ex. le cardinal Gabriele Paleotti et le pape Grégoire XIII). Au fil des siècles, l'écart entre les deux facultés de droit s'est donc réduit. LINES, David A., « The University and the City: Cultural

médecine, la logique, la philosophie naturelle et souvent aussi la rhétorique. Dans les universités italiennes des époques médiévales et modernes, les facultés d'arts et de théologie occupent une place bien moins importante qu'au nord des Alpes, tandis que le droit et la médecine sont généralement des facultés bien plus prospères et valorisées¹⁷⁵. La plupart des professeurs étaient des laïcs, nommés et payés par le gouvernement civil (les communes), et non pas des membres du clergé. Leurs leçons étaient le plus souvent publiques¹⁷⁶. Malgré les différences qui pouvaient exister d'une université à l'autre, et d'une région à l'autre, la plupart des universités médiévales et renaissantes partageaient des objectifs, des approches et des manuels similaires. Le but de ces cours était de préparer de jeunes hommes à mener des carrières professionnelles en droit, théologie ou médecine. Les universités se focalisaient sur la transmission aux étudiants d'un ensemble spécifique de connaissances, elles veillaient à leur faire développer une certaine façon de penser, et à les familiariser avec un vocabulaire technique spécifique à la discipline étudiée.

Même si l'objectif était bien de préparer à un métier, l'enseignement universitaire offrait une formation théorique basée sur les livres, avec très peu de pratique. Les professeurs donnaient des leçons sur des textes considérés comme canoniques, ou bien sur des interprétations de ces textes en latin¹⁷⁷. Les deux principaux outils

Interaction », dans Sarah Rubin Blanshei (éd.), *A Companion to Medieval and Renaissance Bologna*, Boston, Leiden, Brill, 2018, p. 443, 447; GRENDLER, 2002, p. 16; BIANCHI, Ilaria, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e commitente*, Bologne, Editrice Compositori, 2008, p. 21; PRODI, Paolo, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, 2^e éd., Bologne, il Mulino, 2022, p. 50-55.

¹⁷⁵ La valeur accordée à une faculté ou à un cours se constate à son prestige, au nombre d'étudiants inscrits, au nombre de professeurs engagés, ainsi qu'aux salaires donnés aux enseignants des différents cours. LINES, 2018, p. 447; GRENDLER, 2002, p. 15-18.

¹⁷⁶ GRENDLER, 2002, p. 3-5.

¹⁷⁷ Galien, Hippocrate et Avicenne en médecine ; Aristote en philosophie, Justinien en droit romain, Gratien Decretal pour le droit canon. La plupart de ces textes grecs et arabes ont été traduits en latin et commentés à partir des XI^e-XII^e siècles. Les analyses de ces textes étaient parfois effectuées ligne par ligne, voir mot par mot. Cette approche permettait de clarifier le propos et les difficultés du texte, de rendre

pédagogiques employés étaient la logique et l'autorité. En logique, on avait recours au syllogisme afin de formuler une conclusion à partir de différents textes. L'argument d'autorité nécessitait quant à lui une connaissance et une capacité d'interprétation sophistiquée des textes primaires et secondaires. Les élèves devaient les connaître parfaitement, et s'adonnaient à d'intenses exercices de mémorisation. Leur maîtrise de ces deux outils était travaillée grâce à la pratique de la dispute et de la répétition¹⁷⁸. Ces deux méthodes, associées aux leçons orales des professeurs, constituaient les trois piliers de l'éducation scolastique du Moyen-Âge et de la Renaissance¹⁷⁹.

1.3.1 Les universités de Bologne et de Padoue

Ce système d'enseignement scolastique était employé au XVI^e siècle dans l'université de Bologne, la plus ancienne d'Europe. À cette époque, elle comprenait une faculté de droit civil, une faculté de droit canon, une faculté d'arts et de médecine, et une faculté de théologie. Les facultés de droit, et celle d'arts et médecine étaient les plus importantes¹⁸⁰. Le développement de l'université de Bologne avait été

les étudiants attentifs aux divergences d'interprétations, et à montrer des exemples de résolutions de problèmes. LINES, 2018, p. 444-445.

¹⁷⁸ La pratique de la dispute impliquait un participant défendant une thèse particulière, construite sur une constance logique et un bagage d'autorité. Un opposant lui répondait en réfutant point par point ses arguments, en pointant les points faibles, et/ou en offrant une nouvelle conclusion basée sur des textes différents. Ensuite, le maître intervenait avec sa propre solution, et critiquait les interventions des deux élèves. LINES, 2018, p. 444-445.

¹⁷⁹ SCHMUTZ, Jacob, « Philosophies et théologies scolastiques », dans Luc Foisneau (dir.) *Dictionnaire des philosophes français du XVII^e siècle. Acteurs et réseaux du savoir*, Paris, Garnier, 2015, p. 39-47; SCHMUTZ, Jacob, « Medieval Philosophy after the Middle Ages », dans John Marenbon, *The Oxford Handbook of Medieval Philosophy*, Oxford, Oxford university press, 2012, p. 245-266; FORLIVESI, 2013, p. 23-25, 47-71.

¹⁸⁰ En termes de nombre d'enseignants et d'étudiants, et en termes de financement et de prestige. Dans le dernier tiers du XVI^e siècle, Bologne employait de 80 à 85 professeurs et étudiants tuteurs. Parmi ceux-ci, 45 à 50 professeurs enseignaient à la faculté d'arts et de médecine : 9 la médecine théorique, 7 la médecine pratique, 4 la chirurgie, un la botanique médicale. Il y avait encore 8 philosophes naturels (dont Ulisse Aldrovandi), 2 astronomes, un mathématicien, 3 humanistes, un professeur de grec, 2 métaphysiciens, un ou deux logiciens, et un à 4 professeurs de théologie et

étroitement lié à des institutions laïques, et la faculté de théologie (fondée en 1364) n'appartenait pas à proprement parler au *studium*. Son importance, alors déjà faible, s'est encore amoindrie à partir du début du XVI^e siècle. En effet, à cette époque, de nombreux cours de théologie ont commencé à être donnés dans les écoles des ordres religieux (comme celles des Jésuites). Ces cours dispensés par les ordres religieux faisaient concurrence au cursus universitaire et impactaient donc négativement le taux de fréquentation de la faculté de théologie¹⁸¹. Afin de pallier ce déclin, l'université de Bologne va progressivement accorder une plus grande importance à la faculté de théologie et à l'enseignement des saintes Écritures dans la seconde moitié du XVI^e siècle¹⁸².

Comme dans beaucoup d'universités italiennes, les cursus d'arts et de médecine faisaient partie de la même faculté. On y enseignait la grammaire, la rhétorique, la philosophie (surtout la logique et la philosophie naturelle), l'astrologie, les mathématiques, la médecine, la chirurgie¹⁸³. Cette faculté avait plus de professeurs que la faculté de droit civil, mais moins de prestige¹⁸⁴. Les professeurs et étudiants de

d'Écritures saintes. GRENDLER, 2002, p. 15, 18; LINES, David A., *Aristotle's Ethics in the Italian Renaissance (ca. 1300-1650). The Universities and the Problem of Moral Education*, Boston, Leiden, Brill, 2002, p. 80.

¹⁸¹ La relation entre le *Studio* et les Jésuites bolonais est tendue. En 1551, les Jésuites commencent à enseigner au Collège *Santa Lucia* des disciplines enseignées à l'université (théologie, grammaire, rhétorique, philosophie). LINES, 2018, p. 449-451. Voir 1.2.2 Écoles jésuites.

¹⁸² LINES, 2018, p. 443; GRENDLER, 1989, p. 269-270, 363; DEMOUSTIER, ALBRIEUX, COMPÈRE, 1997, p. 12-13.

¹⁸³ Dans les universités ne possédant pas de faculté de théologie, les cours de théologie pouvaient être donnés dans la faculté d'arts et médecine. LINES, 2002, p. 80; GIARD, Luce, « L'aristotélisme padouan : histoire et historiographie », *Les Études philosophiques*, 3, *L'aristotélisme au XVI^e siècle*, 1986, p. 287.

¹⁸⁴ Au Cinquecento, l'écart entre ces deux facultés (droit civil-arts et médecine) se réduit grâce à l'intérêt grandissant des humanistes et des professeurs pour les littératures grecque et latine, ainsi que pour la philologie. À la fin de son cursus, un diplômé *in artibus* pouvait espérer enseigner un de ces sujets, ou bien encore la philosophie. Davantage respecté, le diplômé *in artibus et medicina* pouvait poursuivre sa carrière académique en enseignant d'abord la logique pendant 3 ans, puis la philosophie naturelle, et parfois la philosophie morale. Si l'enseignant était prometteur et qu'une opportunité se présentait, il pouvait alors passer à l'enseignement de la médecine théorique, qui était mieux rémunéré. LINES, 2018, p. 447-448.

l'université étaient ouverts à la vie civile de Bologne, tout comme la ville de Bologne était tournée vers les centres humanistes des alentours (Ferrare et Florence), et vers les philosophes et scientifiques de Mantoue et de Padoue. Les étudiants, professeurs, humanistes, lettrés et artistes voyageaient constamment d'un centre à l'autre. Aux XV^e et XVI^e siècles, l'université de Bologne était une grande institution attirant des étudiants et des savants de l'Europe entière, et elle était probablement la plus importante d'Italie en nombres de professeurs et d'étudiants¹⁸⁵. Cependant, elle a souvent disputé ce titre avec sa rivale, Padoue.

L'université de Padoue aurait été constituée dans les années 1220-1230, à partir de quelques enseignements donnés par des professeurs venant de Bologne. L'organisation des facultés s'est développée de façon assez similaire dans les deux universités¹⁸⁶. Tout comme à Bologne, les cursus d'arts et de médecine sont dispensés dans une même faculté, qui attirait d'ailleurs un grand nombre d'étudiants venus des quatre coins d'Italie et d'Europe¹⁸⁷.

1.3.2 Logique, philosophie naturelle et philosophie morale

Dans l'enseignement universitaire, la logique, la philosophie naturelle et la philosophie morale sont sans doute les disciplines du cursus des arts les plus accessibles et enrichissantes pour les théoriciens de l'art¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Leon Battista Alberti, Jérôme Cardan, Pic de la Mirandole, Francesco Filelfo, Pietro Pomponazzi ou encore Nicolas Copernic sont passés par Bologne. LINES, 2018, p. 511-512.

¹⁸⁶ Les premières facultés reconnues sont celles de droits civil et canon. En 1346, Clément VI approuve les statuts et valide tous les cursus donnés à Padoue, à l'exception de la théologie. Ce n'est qu'en 1363 que le pape Urbain V autorise enfin la fondation d'une faculté de théologie. GRENDLER, 2002, p. 21-24.

¹⁸⁷ Parmi les grands noms ayant étudié ou enseigné à Padoue, citons : Pietro Pomponazzi, Paolo Giovio, Pietro Bembo, Jean Pic de la Mirandole, Ulisse Aldrovandi, Jérôme Cardan, Torquato Tasso, les papes Eugène IV et Sixte IV, Nicolas Copernic, Nicolas de Cuse, William Harvey, Jean Argyropoulos, ou encore Galilée. GRENDLER, 2002, p. 33-37.

¹⁸⁸ Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, ces disciplines transparaissent de façon plus ou moins évidente dans les traités étudiés. Par exemple, la logique

L'université de Padoue était réputée pour ses cours de logique. La logique était d'abord une discipline introductive enseignée à tous au début du cursus, tandis que la philosophie naturelle, basée sur le corpus aristotélicien¹⁸⁹, était enseignée à un stade plus avancé et en rapport étroit à la médecine¹⁹⁰. La logique italienne du XV^e siècle est enseignée à travers les travaux de Paul de Venise, des logiciens anglais, et des textes aristotéliciens de l'ancienne logique (*Catégories* et *De interpretatione* d'Aristote, *Isagoge* de Porphyre) et de la nouvelle logique (*Premières analytiques*, *Secondes analytiques*, *Topiques*, *Sophistici elenchi* d'Aristote)¹⁹¹. L'université de Bologne, quant à elle, n'avait que quelques professeurs de logique qui, le plus souvent, enseignaient la logique au début de leur carrière avant de passer à des

aristotélicienne semble avoir influencé l'organisation générale de l'*Idea* de Zuccari. La philosophie naturelle et les disciplines pouvant s'y rattacher, comme l'anatomie ou l'optique, intéressaient des théoriciens comme Lomazzo ou Borghini, qui ont écrit sur les proportions et les couleurs. Enfin, comme l'a superbement exposé Robert Kein dans sa thèse (KLEIN, Robert, *L'esthétique de la technè. L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 2017), la définition de la *technè* et de l'*habitus* (*Éthique à Nicomaque*) sont fondamentaux pour comprendre la conception philosophique de l'art de la période maniériste.

¹⁸⁹ Les livres nécessaires pour chaque année étaient répertoriés. Par exemple, les livres étudiés dans le curriculum de 3 ans en philosophie à Bologne en 1405 sont tous d'Aristote ou attribués à Aristote : *Physique* (livres 1 à 3), *De la Génération et de la Corruption* (livres 1 à 3), *Traité du ciel, Météorologiques*, la *Métaphysique* (livres 2 à 12), *Sur l'Univers*, *De la mémoire et de la réminiscence*, *De la respiration*, *De la vie et de la mort*, *De l'âme*, *De la longévité et de la vie brève*, *Du Mouvement des animaux*. David Lines relève bien que ce type de liste est théorique, et qu'il est donc difficile de savoir avec exactitude ce qui était enseigné ou non, et de quelle façon. LINES, 2018, p. 446.

¹⁹⁰ Au contraire de ce qui se faisait à Paris. LINES, 2018, p. 443, 447. Pour expliquer ce rapprochement entre philosophie et médecine, Grendler soulève les points d'intérêts communs de penseurs grecs comme Aristote, Hippocrate et Galien sur certains sujets médicaux et physique : analyse du monde vivant, des animaux, des humains, importance de la formation à la philosophie naturelle pour les médecins... Postérieurement, ces auteurs et leurs textes sont ainsi repris et étudiés en symbiose dans le monde arabe, puis européen. GRENDLER, 2002, p. 267-268.

¹⁹¹ La faculté des arts de Padoue a figé la liste des textes étudiés en 1496 : *Logica parva* de Paul de Venise, les *Consequentiae* de Ralph Strode, le *Dubia* de Paul de Pergola, et les *Regulae solvendi sophismata* de William de Heytesbury. GRENDLER, 2002, p. 253.

disciplines plus prestigieuses, comme la médecine ou la philosophie naturelle¹⁹².

Du XV^e au milieu du XVI^e siècles, la logique est peu à peu intégrée par les humanistes. Elle devient alors une discipline importante, et constituera une base pour le développement des méthodes scientifiques qui s'épanouiront au XVII^e siècle¹⁹³. La scolastique universitaire de tradition médiévale n'est plus à son apogée au XVI^e siècle¹⁹⁴, mais elle est toujours enseignée, et ses manuels sont couramment utilisés¹⁹⁵. Ainsi, les logiciens commencent à se baser sur de nouvelles traductions d'Aristote fournies par les humanistes, ou sur les textes grecs originaux, et non plus seulement sur les commentateurs médiévaux. Ils écrivent parfois des manuels simplifiés à destination d'un lectorat qui ne fréquente pas l'université, tout en sauvegardant la tradition scolastique dans leurs propres cours¹⁹⁶. De plus, comme la logique reste une matière liminaire pour l'apprentissage de nombreuses disciplines, elle est enseignée presque partout et connue par la plupart des savants. On retrouvera donc aussi un intérêt pour la logique en dehors des universités, notamment dans les académies de sciences, de lettres, et d'arts.

¹⁹² C'est le cas de Ludovico Boccadiferro qui enseigna la logique pendant trois ans, avant d'enseigner la philosophie naturelle durant le reste de sa vie. Il en va de même d'Ulisse Aldrovandi qui enseigna la logique après son doctorat pendant à peine un an (1554-1555), avant de passer à la philosophie naturelle. Les logiciens qui restaient plus longtemps à Bologne sont des figures moins connues. GRENDLER, 2002, p. 252.

¹⁹³ Avec Paul de Venise (1369/72-1429), Jacopo Zabarella (1533-1589) est le logicien le plus fameux de ce *studio*. GRENDLER, 2002, p. 250-252; SGARBI, Marco, *The Italian Mind. Vernacular Logic in Renaissance Italy (1540-1551)*, Boston, Leiden, Brill, 2014, p. 2-3.

¹⁹⁴ Dans le sens où elle n'est plus renouvelée et enrichie comme à l'époque médiévale. De plus, les commentaires de certains grands auteurs du XVII^e siècle (ex. Suárez) ne sont pas encore publiés. SGARBI, 2014, p. 3.

¹⁹⁵ Il faut ainsi parler d'une transformation de la logique scolastique au contact des travaux humanistes, et non d'une disparition soudaine. George de Trebizond, Lorenzo Valla, Rudolph Agricola et Juan Luis Vives sont autant de figures marquantes pour cette période de mutation de la logique scolastique au contact de la dialectique humaniste. SGARBI, 2014, p. 3; GIARD, 1986, p. 282-283.

¹⁹⁶ Ajoutons que les universités engagent des humanistes comme professeurs dès les années 1420-1430, et dans la seconde moitié du siècle, les *studia humanitatis* ont déjà pris une certaine importance dans plusieurs d'entre elles, notamment Bologne. Padoue en revanche reste plus réfractaire à l'incorporation des humanités dans les cursus. GRENDLER, 2002, p. 214-216, 222; LINES, 2018, p. 463-464.

Dans les académies d'art, et tout particulièrement à Bologne, il existe également un fort intérêt pour l'anatomie et la philosophie naturelle¹⁹⁷. Comme nous l'avons mentionné, la philosophie naturelle était une discipline valorisée, en raison de son rapport à la médecine¹⁹⁸. Elle était enseignée sur trois ans, à partir d'un ensemble de textes aristotéliens de nature scientifique et philosophique¹⁹⁹. Mais, dans les faits, il semblerait que les professeurs de Bologne des XV^e et XVI^e siècles se concentraient essentiellement sur l'enseignement de la *Physique* et du *De anima*²⁰⁰.

¹⁹⁷ MASON, Peter, *Ulisce Aldrovandi. Naturalist and Collector*, Londres, Reaktion Books, 2023; SMITH, Paul J., « Aldrovandi (Ulisce) (1522-1605) », dans Colette Nativel (éd.), *Centuria Latinae*, vol. II. *Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*, Genève, Droz, 1997, p. 57-63; TOMBA, P., VIGANÒ, A., NUCCI PAGLIARO, P. et al., « Medicine in the time of Carracci: the cases of Domenico Lanzoni and Giuseppe Rosaccio », *European Review for Medical and Pharmacological Sciences*, n°23, 2019/2, p. 464-470; ROBERTSON, Clare, « Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati. Drawing in Theory and Practice », *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 39, 2009-2010, p. 194-195, 202; BOSCHLOO, Antoon W. A., *Annibale Carracci in Bologna: visible reality in art after the Council of Trent*, La Haye, Government Publishing Office, 1974, p. 3-4, 38-53, 111-113, 153; MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, vol. 3, 1929, p. 190.

¹⁹⁸ Entre 1400 et 1560, Bologne comptait en moyenne cinq professeurs de philosophie naturelle en même temps, et ce nombre pouvait parfois aller jusqu'à huit ou dix suivant les périodes. GRENDLER, 2002, p. 267-268.

¹⁹⁹ Dans les statuts de Bologne de 1405, les ouvrages préconisés pour les professeurs ordinaires sont : *Physique*, *De la génération et de la corruption*, *Traité du ciel*, *Météorologiques*, *De la sensation et des sensibles*, *De l'âme*, et certaines parties des *Métaphysiques* (prélude du livre 1, livre 2, livres 5 à 10 et livre 12). Les professeurs extraordinaires complétaient la liste avec le second livre *De la génération et de la corruption*, *Du sommeil et de la vigilance* (*Parva Naturalia*), la *Physiognomie* (du Pseudo-Aristote), *De la mémoire et de la réminiscence*, *De la respiration*, le livre 4 des *Métaphysiques*, *De la longévité et de la vie brève*, et *Du mouvement des animaux*. Ces professeurs pouvaient encore dispenser des cours sur d'autres textes d'Aristote qui n'étaient pas repris dans ce programme comme : *De la génération des animaux*, *Histoire des animaux*, *Des parties des animaux*, *Du mouvement des animaux*, la *Marche des animaux*, ainsi que sur l'*Ethique à Nicomaque*, les *Politiques*, les *Economiques* du Pseudo-Aristote, et la *Rhétorique*. Ils étaient aussi censés enseigner des textes logiques comme les *Premières Analytiques*, les *Réfutations sophistiques* et le *Liber sex principiorum* de Gilbert de Poitiers. GRENDLER, 2002, p. 269-270.

²⁰⁰ Il faut également noter que, depuis l'époque médiévale, les écrits d'Aristote étaient connus à travers diverses traductions latines du grec, mais aussi de l'arabe. Les œuvres d'Aristote et les commentaires d'Averroès et d'Avicenne étaient en effet souvent

La philosophie morale a moins d'importance dans les cursus des universités italiennes, et son enseignement au sein des facultés d'arts et médecine est ponctuel et irrégulier²⁰¹. Les enseignants pouvaient être des logiciens, des philosophes naturels, des rhéteurs ou des théologiens, suivant la disponibilité au sein de l'université. Aux XV^e et XVI^e siècles, l'étude de la philosophie morale se fonde le plus souvent sur les traductions latines de l'*Éthique à Nicomaque*²⁰². La source principale employée, qu'elle soit en grec ou en latin, dépendait du professeur, tout comme l'angle d'apprentissage. Un professeur pouvait en effet centrer l'apprentissage sur les aspects philosophiques de l'éthique, ou l'imprégner de considérations philosophiques, logiques, méthodologiques ou théologiques. Il semblerait que le peu de considérations données par les universités à cette matière ait offert une plus grande souplesse aux enseignants, et que cela ait à son tour attiré l'attention des humanistes et des académiciens. Cet intérêt des philologues pour la philosophie morale a profité aux études des textes aristotéliens²⁰³. De plus, en insistant sur l'importance de donner une explication claire des textes philosophiques (au contraire des scolastiques), et en appuyant le droit des personnes non formées aux aspects techniques de la philosophie d'en tirer bénéfice, les humanistes

étudiés en un ensemble commun de textes. D'autres aristotéliens, comme Alexandre d'Aphrodise, Simplicius ou Guillaume de Moerbeke, étaient aussi couramment étudiés avec Aristote au XVI^e siècle. GRENDLER, 2002, p. 270-275.

²⁰¹ Il faut attendre les années 1548-1556 pour que Florence et Pise incluent la philosophie morale dans le cursus comme un sujet ordinaire, tandis que Bologne fait de l'éthique un sujet ordinaire en 1562. À Rome, l'éthique est régulièrement enseignée à la *Sapienza* en 1566, et après 1586 (en soirée), ainsi qu'au *Collegio Romano* en 1591 (tous les matins). LINES, 2002, p. 88-89, 384.

²⁰² Probablement dans la traduction latine de Leonardo Bruni, ou d'Argyropoulos. Ces traductions modernes éditées à Venise étaient bien souvent accompagnées de notes marginales marquées par la méthode scolastique (questions construites à partir de Thomas d'Aquin, Albert le Grand, Eustrate de Nicée, Jean Buridan...). De plus, les anciennes versions médiévales de Grosseteste et Moerbeke circulaient toujours, elles aussi, et elles n'ont pas subitement disparu après les parutions du XV^e siècle. LINES, 2002, p. 100-101; GIARD, 1986, p. 303-304.

²⁰³ Nouvelles traductions, études philologiques et stylistiques se mêlant aux considérations philosophiques, encouragement à étudier le grec, nombreux commentaires... LINES, 2002, p. 384.

ont participé à la vulgarisation de la connaissance du corpus aristotélicien. Ainsi, les professeurs d'université et les commentateurs humanistes s'intéressaient parfois aux mêmes questions philosophiques et philologiques. Ce syncrétisme a donné naissance à des aristotélismes humanistes qui s'éloignaient de la scolastique traditionnelle, sans jamais l'abandonner totalement²⁰⁴.

Ainsi, au cours des XV^e et XVI^e siècles, les universités italiennes intègrent peu à peu les études humanistes dans leurs cursus d'arts et dans les cours de philosophie, tandis que la scolastique est parfois vulgarisée ou simplifiée dans des manuels destinés à être lus et étudiés par un plus grand nombre de personnes, hors des facultés²⁰⁵. Les disciplines de base, comme la logique et les arts (grammaire, rhétorique, dialectique), semblent avoir été les plus intéressantes (ou les plus accessibles) pour les humanistes, et, ensuite, pour les théoriciens de l'art qui fréquentaient ceux-ci. De même, certaines disciplines de philosophie naturelle et de médecine comme l'anatomie, l'optique ou encore les facultés de l'âme intéressaient fortement les artistes et pouvaient faire l'objet de leçons en dehors des universités²⁰⁶.

1.4 La formation en autodidacte

1.4.1 La lecture

La fréquentation de certains lieux d'éducation (comme les universités bien sûr, mais aussi les collèges jésuites et les écoles privées) par les artistes est assez rare, voire exceptionnelle²⁰⁷. Après avoir acquis les bases (lecture, écriture, *abacus*, un peu de grammaire)

²⁰⁴ LINES, 2002, p. 384-389, 392-294.

²⁰⁵ JARDINE, Lisa, « Humanism and the teaching of Logic », dans Norman Kretzmann, Anthony Kenny et Jan Pinborg (éds.), *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*, p. 805-806; GRENDLER, 2002, p. 209-224.

²⁰⁶ LINES, 2018, p. 517-518. Voir 1.4 La formation en autodidacte et 1.5 La formation dans les académies.

²⁰⁷ DRESSEN, 2021, p. 70-132; GRENDLER, 1989, p. 372-376; AMES-LEWIS, 2000, p. 17-19.

dans une école élémentaire, la plupart des artistes entraient probablement assez vite dans un atelier, et poursuivaient leur formation auprès d'un maître et en suivant les leçons données au sein des corporations. Ce constat ne doit toutefois pas nous amener à négliger l'influence considérable du développement de l'éducation sur la vie des artistes de l'époque. Les lieux destinés à accueillir les plus jeunes ne sont pas l'unique moyen d'apprendre, et bon nombre d'artistes continuaient à s'instruire par eux-mêmes après leur passage à l'école et tout au long de leur vie adulte. En effet, l'idéal d'universalité et d'accessibilité de l'éducation porté par les humanistes implique aussi la diffusion du savoir en dehors des institutions.

Les artistes de l'époque post-tridentine avaient accès à un corpus d'œuvres imprimées et traduites bien plus riche que leurs prédécesseurs du Quattrocento²⁰⁸. En parallèle, de nombreux environnements culturels et intellectuels extrêmement vivants et enrichissants fleurissent dans certaines villes (Florence et Venise en tête), permettant aux artistes d'assister à de nombreuses leçons et de côtoyer des personnes possédant un haut niveau de formation et de nombreuses connaissances²⁰⁹. La difficulté pour le chercheur d'identifier la source des connaissances d'un artiste est justement liée au fait que ces leçons étaient essentiellement orales, surtout pour les disciplines qui n'étaient pas directement liées à la formation artistique en atelier²¹⁰. Plusieurs auteurs nous confirment cette recherche de formations complémentaires par les artistes, dont, par exemple, Alberti, Francisco di Giorgio, Cesariano et Barbaro²¹¹. Ainsi, l'universalité de l'éducation défendue par Aristote ne concerne pas seulement l'accès aux savoirs, mais aussi leur diversité.

²⁰⁸ BURKE, 2014, p. 59-61; GRENDLER, 1989, p. 111-306; DRESSEN, 2021, p. 341-363; SCHMITT, 1992, p. 56-57, 75-76; DRESSEN, 2021, p. 341-363.

²⁰⁹ DRESSEN, 2021, p. 113.

²¹⁰ L'apprentissage intellectuel des artistes par l'oralité est confirmé dans les écrits de Francesco di Giorgio, Cesare Cesariano, Giovanni Battista Caporali, Angelo Poliziano et Daniele Brabaro. DRESSEN, 2021, p. 113.

²¹¹ BURKE, 2014, p. 58-62.

1.4.2 Les leçons publiques

Pour compléter sa formation initiale, l'artiste pouvait suivre des leçons dans les cercles privés d'humanistes, lors de sessions publiques, ou encore à l'université. Les leçons publiques se tenaient principalement dans des églises, ou bien sous forme de conférences dans les académies lorsque celles-ci disposaient de leurs propres espaces. Ces dernières organisaient parfois aussi leurs cours dans des églises, lorsqu'un large public était attendu (parfois jusqu'à plusieurs milliers de personnes). Les leçons privées étaient destinées à un public plus restreint et se donnaient dans les universités, les académies, les monastères ou la demeure de l'un des organisateurs²¹². Certains monastères comprenaient des écoles pour les jeunes et offraient des leçons ouvertes aux adultes laïcs à la demande. Les plus importantes écoles monacales dispensant de tels cours à Florence étaient Santa Maria Novella (couvent dominicain) et Santo Spirito (couvent augustinien). Les artistes entretenaient parfois des relations amicales avec les frères, jusqu'à séjourner dans les couvents et fréquenter leurs bibliothèques²¹³. Mais il était aussi tout à fait possible de suivre quelques cours à l'université sans suivre un cursus complet visant l'obtention d'un diplôme²¹⁴. À l'époque, il n'y avait pas de prérequis établis pour suivre les cours à l'université. Il y avait plusieurs catégories d'enseignants (du professeur ordinaire à l'étudiant), et de nombreuses

²¹² DRESSEN, 2021, p. 116.

²¹³ De nombreux moines issus de congrégations proposant ces enseignements (Dominicains, Augustins, Franciscains) étaient également artistes de miniatures, et parfois de panneaux de grandes dimensions : Fra Angelico, Fra Bartolomeo (Dominicains), Fra Filippo Lippi (Carmélite). Il est possible que Léonard de Vinci ait pu séjourner à Santa Maria Novella lors de son second passage à Florence en 1500. Il aurait alors pu renforcer son intérêt pour Aristote et Albert le Grand grâce à la bibliothèque du couvent. Notons que cet artiste extrêmement érudit fait figure d'exception. Il a aussi été inscrit au *Studio Fiorentino* en 1491-92 et 1492-93 en arts et médecine. DRESSEN, 2021, p. 118-119.

²¹⁴ KINTZINGER, Martin, « A profession but not a career? Schoolmasters and the artes in late medieval Europe », dans William J. Courtenay et Jürgen Miethke (éds.), *Universities and Schooling in Medieval Society*, Leiden, Brill, 2000, p. 167-181; DRESSEN, 2021, p. 116, 119-120.

leçons se donnaient en soirées et les week-ends, ce qui permettait à un grand nombre de personnes d'y assister²¹⁵.

Les leçons publiques commentant des œuvres littéraires sont organisées à Florence par l'université et la commune depuis la fin du Moyen-Âge. Le sujet le plus répandu était les lectures et commentaires d'auteurs classiques et de la *Divine Comédie* de Dante. Les leçons se donnaient dans l'université et s'adressaient parfois à un public large (lettrés, artistes, étudiants de l'université, marchands...) ²¹⁶. De tels cours sur Dante, Pétrarque, Aristote et de nombreux auteurs latins avaient lieu un peu partout en Italie, et à l'étranger²¹⁷. Les sciences et les mathématiques étaient moins souvent enseignées en leçons publiques, mais cela se faisait également²¹⁸. Le nombre de ces leçons,

²¹⁵ D'ailleurs, parmi les administrateurs du *Studiolo* de Florence entre 1390 et 1473, on pouvait trouver des membres de la noblesse (dont, bien sûr, les Médicis), mais aussi des bûcherons, un vigneron, plusieurs cordonniers et un fabricant de sols. DRESSEN, 2021, p. 116-117.

²¹⁶ Boccace était un orateur officiel de la commune à partir de 1373. Les leçons publiques devinrent moins fréquentes une fois que Cristoforo Landino fut en charge d'une chaire de poésie à l'université, dans laquelle il enseignait Dante à ses élèves, et parfois en dehors également. Entre 1460 et 1470, il donnait aussi des cours sur Horace, Virgile, Perse, Juvénal et Pétrarque : autant d'auteurs fort intéressants pour les artistes. À Rome, c'est Paolo Marsi (1440-1484) qui dispensait des leçons sur les poètes antiques (Ovide, *Fastes*). Lors de ses leçons publiques à l'université, il s'excuse de devoir offrir de nombreux détails afin d'être compris par tout le monde, ce qui atteste de la diversité de son auditoire et de son désir de dispenser un enseignement universel. DRESSEN, 2021, p. 120; GRAFTON, Anthony et JARDINE, Lisa, *From humanism to the humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 64; FIELD, Arthur, « Cristoforo Landino's First lectures on Dante », *Renaissance Quarterly*, 39,1, 1986, p. 16-48.

²¹⁷ Vittorino da Feltre enseigne les *Décades* de Titus Livius à Mantoue, Filelfo enseigne les *Tusculanus* de Cicéron à Rome dans les années 1470, Fra Giovanni Giocondo donne même un cours sur le *De architectura* de Vitruve à Paris vers 1495. Il semblerait aussi que l'*Histoire Naturelle* de Pline ait été enseignée à Parme par Filippo Beroaldo (professeur à l'université de Bologne), et par Angelo Poliziano à Florence en 1490. DRESSEN, 2021, p. 121; NAUERT, Charles G., « Humanists, scientists, and Pliny: Changing approaches to a classical author », dans Charles G. Nauert (éd.), *Humanism and Renaissance Civilization*, Farnham, Ashgate, 2012, p. 76.

²¹⁸ Luca Pacioli fait partie des quelques professeurs de mathématiques à avoir ouvert la discipline au public grâce aux cours qu'il avait organisés à Pérouse, Padoue, Venise, Florence, Milan et Rome. Il prenait toujours soin de vulgariser son propos, et était conscient de l'importance de la science des proportions pour différents métiers

ainsi que des sujets abordés, ne cessera d'augmenter à partir des années 1540, grâce à la volonté de certains professeurs d'université de diffuser la connaissance.

Les Académies ont joué un rôle prépondérant dans l'éducation des citoyens, notamment en dispensant ces cours publics. Les frontières entre les lieux d'enseignement étaient souples. Ainsi, les universitaires, académiciens et maîtres voyageaient d'une institution à l'autre pour enseigner à des publics variés et toucher le plus grand nombre de citoyens possible. Cette entreprise fonctionnait si bien, qu'on pouvait avoir pour conférencier aussi bien un professeur de Padoue qu'un cordonnier qui avait lui-même suivi de nombreuses leçons, et était désormais capable d'enseigner aux autres²¹⁹.

1.5 La formation dans les académies

À partir du XVI^e siècle, les académies d'art vont constituer un lieu de formation privilégié pour les artistes. Bien qu'on y enseigne surtout les techniques et connaissances directement nécessaires au peintre et au sculpteur, il existait aussi dès le départ une volonté de faire de ces institutions des lieux de rencontres et d'échanges intellectuels. À l'époque, un artiste reconnu ne devait pas seulement maîtriser un art, mais aussi correspondre lui-même à un certain idéal de bon chrétien et d'homme de cour (*cortegiano*). En d'autres termes, il lui fallait aussi

(peinture, sculpture, musique, mathématiques, arts libéraux, lois). Citons encore Niccolò Tartaglia qui enseigna les mathématiques à tous en l'église Santi Giovanni e Paolo de Venise entre 1534 et 1535, et Francesco dell'Ottanio qui enseigna Euclide à Florence et Pise. DRESSEN, 2021, p. 121-122.

²¹⁹ Le cordonnier Giovanni Battista Gelli (1498-1563) avait suivi les leçons de philosophie de Verino à l'université de Florence, ainsi que ses leçons sur Dante à l'*Accademia fiorentina*. Gelli finira lui-même par dispenser ces leçons sur le poète à l'académie, et ce jusqu'à sa mort en 1563. Ses leçons sur Dante ont été publiées très tôt, ce qui a permis de toucher un large public à travers toute l'Italie. DRESSEN, 2021, p. 122-123, 128, 130; DE GAETANO, Armand L., *Giambattista Gelli and the Florentine Academy : The Rebellion Against Latin*, Florence, L.S. Olschki, 1976, p. 112-114, 293-294; BAROCCHI, Paola, « Giovambattista Gelli », dans Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. I, Milan, Riccardo Ricciardi Editore, 1971, p. 1094.

être lettré et vertueux. La fréquentation des académies d'art et de lettres était un très bon moyen de développer ses connaissances et de rencontrer des personnes intéressantes.

La naissance des académies d'art ne peut être pensée sans l'influence considérable des académies de lettres que fréquentaient de nombreux artistes, poètes et intellectuels intéressés par les arts. Ces institutions étaient des intermédiaires entre la culture universitaire et les cercles de lettrés, courtisans, hommes d'Église et artisans. Moins formelles que les universités, les académies de lettres sont des lieux d'échanges, de rencontres savantes, d'enseignement et d'expérimentation²²⁰. C'est aussi grâce à ces relations avec les académies que la théorie de l'art de la seconde moitié du siècle a pu voir le jour et constituer un ensemble unifié malgré les origines et les positions variées de ses auteurs. Les liens qui se tissent entre les hommes, l'accès aux leçons orales ainsi qu'aux textes imprimés (et, au XVI^e siècle, souvent traduits) des auteurs classiques et des philosophes médiévaux étudiés et commentés dans les universités forment le fondement intellectuel sur lequel les théoriciens de l'art ont pu bâtir les connaissances philosophiques et littéraires que l'on retrouve dans leurs écrits²²¹.

Parmi nos auteurs, certains sont directement issus de ces milieux académiques artistiques comme littéraires. Dans notre corpus, Federico Zuccari est l'académicien par excellence, et son *Idea dei pittori, scultori et architetti* est un produit direct de cette culture académique. Il fut le premier *principe* de l'*Accademia di San Luca* de Rome, il avait été avant cela membre de l'*Accademia del disegno* de Florence et de

²²⁰ Surtout théâtrale, poétique et linguistique, avec de nombreuses entreprises de traduction en vernaculaire. Comme le résume Jean-Louis Fournel : « L'académie est la réponse que donnent des intellectuels sans champ d'action précis à la double crise de l'organisation du savoir scolastique et de la hiérarchie du savoir humaniste. [...] L'académie est aussi un substitut à un système courtisan. » FOURNEL J.-L., *Les dialogues de Sperone Speroni: libertés de la parole et règles de l'écriture*, Marburg, Hitzeroth, 1990, p. 148-149; PANCIERA, Elena, « Alle radici dell'Accademia degli Infiammati di Padova. I Discorsi del modo di studiare di Sperone Speroni », *Les Cahiers du Celec* [En ligne], 6, 2013, mis en ligne le 16 mai 2023; SAMPSON, Lisa, « "Finally the Academies": Networking Communities of Knowledge in Italy and Beyond », *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 22, 2, 2019, p. 369-381.

²²¹ MENDELSON, 1982, p. 18.

l'*Accademia degli Insensati* de Pérouse. Il a fort probablement assisté aux leçons de l'*Accademia fiorentina*, et a lui-même donné une leçon sur le *disegno* à l'*Accademia degli Innominati* de Parme²²². Giovan Paolo Lomazzo est quant à lui une figure centrale de l'*Accademia della Valle di Blenio*, une académie un peu particulière consacrée principalement à la poésie burlesque. Il est donc essentiel de s'intéresser au milieu des académies afin de saisir l'environnement intellectuel dans lequel baignaient ces auteurs.

1.5.1 Les académies de lettres

L'apparition des académies de lettres, mais aussi des académies de sciences, est étroitement liée au développement de l'humanisme. Ces institutions sont au départ très informelles, et consistent en des réunions plus ou moins privées entre humanistes et intellectuels. Il y est possible de se rencontrer et de discuter sans les contraintes formelles et institutionnelles des universités. Les premiers académiciens étaient souvent issus du milieu universitaire, avant qu'une nouvelle génération ayant reçu la double formation (universitaire et académique) voie le jour. Benedetto Varchi, Alessandro Piccolomini ou encore Sperone Speroni font partie de cette génération qui a fréquenté les bancs de l'université comme les salons des académies. Tous trois furent par ailleurs membres de l'*Accademia degli Infiammati* de Padoue, ville déjà réputée pour son université²²³.

Nous allons maintenant présenter quelques académies de lettres fréquentées par nos auteurs ou ayant eu une forte influence sur eux : l'*Accademia degli Insensati*, l'*Accademia degli Innominati*, l'*Accademia della Valle di Blenio* et l'*Accademia fiorentina*.

²²² ROBERTSON, 2009-2010, p. 190.

²²³ BAROCCHI, Paola, « Sperone Speroni », dans Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. I, Milan, Riccardo Ricciardi Editore, 1971, p. 1124; BAROCCHI, Paola, « Benedetto Varchi », dans Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. I, Milan, Riccardo Ricciardi Editore, 1971, p. 1125-1128. Sur l'académie de Padoue, voir Annexe 2. L'*Accademia degli Infiammati*.

L'Accademia degli Insensati

L'Accademia degli Insensati est fondée en 1561 à Pérouse²²⁴. Certains des fondateurs font partie du collège des médecins et philosophes, tandis que d'autres, comme Ottaviano Aureli, n'ont pas nécessairement de formation universitaire²²⁵. L'institution fut particulièrement florissante et réputée : Cesare Ripa, Federico Zuccari²²⁶, Scipione Tolomei ou encore Torquato Tasso comptèrent parmi ses membres. Jusqu'au début des années 1590, l'académie était dominée par la figure de son fondateur et théoricien, Ottaviano Aureli. Les académiciens étaient alors particulièrement intéressés par Pétrarque, qu'ils considéraient comme un exemple littéraire et moral²²⁷. À partir de la lecture et de la présentation de ses compositions poétiques, les *Insensati* développaient des thèmes qui leur étaient chers, comme l'amour et la division de l'âme en parties²²⁸. À chaque partie de

²²⁴ Cette fondation s'effectue dans un contexte politique tendu. En 1540, le conflit qui oppose Pérouse au pape Paul III Farnèse se termine, et la ville est à nouveau incluse dans les États pontificaux. Dans les années qui suivirent, les élites de la région fondèrent de nombreuses académies dans le but de réaffirmer l'identité culturelle de la ville face à l'influence romaine. L'Accademia degli Insensati fait partie de ces institutions. Elle a continué à fonctionner de façon sporadique jusqu'au début du XVIII^e siècle, en connaissant des périodes d'activités intenses, puis de relâchements. La fermeture définitive de l'Accademia degli Insensati peut sans doute être arrêtée à 1707, date à laquelle elle fusionne avec la *Colonia Augusta degli Arcadi* nouvellement créée par Giacinto Vincioli. SACCHINI, Lorenzo, « Scritti inediti dell'Accademia degli Insensati nella Perugia del secondo Cinquecento », *Lettere Italiane*, vol. 65, 3, 2013, p. 378-380, 382; TEZA, Laura, « The *Impresa* of Federico Zuccari and the *Accademia degli Insensati* of Perugia », *Journal of the Warburg Courtauld Institutes*, vol. 53, 2017, p. 127.

²²⁵ Giovanni Tinnoli, Rubino Slavucci, Tommaso Perigli et Ottaviano Colombi appartenaient au collège des médecins et philosophes. Peu de choses sont connues sur la vie d'Ottaviano Aureli, mais on sait qu'il était notaire et qu'il a été une figure très importante dans les premières années de l'académie. Il décède en 1599. SACCHINI, 2013, p. 381, 389-390.

²²⁶ ROBERTSON, 2009-2010, p. 190.

²²⁷ SACCHINI, 2013, p. 385-389, 406.

²²⁸ Sacchini pointe les similitudes entre les *Insensati* et les *Infiammati* à travers les nombreuses conférences consacrées à la poésie de Pétrarque, ainsi que l'influence du néo-platonisme de Pietro Bembo sur plusieurs académiciens. Ce parallèle tient surtout à ce qu'Ottaviano Aureli, le *Svogliato Insensato*, a basé presque entièrement sa leçon sur Pétrarque sur le *Dell'amore* que donna Varchi aux *Infiammati*. Dans celle-ci, Varchi (et à sa suite Aureli) adopte une lecture centrée sur le contenu psychologique et métaphysique du *Canzoniere*. En revanche, la plupart des autres *Insensati* s'intéressaient surtout à l'aspect rhétorico-linguistique des vers de Pétrarque, et au

l'âme correspondent différentes formes d'amour, plus ou moins nobles, et qui mènent ou non à la voie de la vertu. Cette conception éthique de la poésie de Pétrarque était accompagnée d'une dimension religieuse affirmée, l'amour le plus pur menant au divin²²⁹.

Après ces premières années marquées par le pétrarquisme d'Aureli, l'orientation des *Insensati* se modifie quelque peu lorsque le prélat Cesare Crispolti prend le relais²³⁰. Il était poète, musicien, historiographe, théoricien de la littérature et collectionneur de peintures, d'objets archéologiques et de *naturalia*. Durant cette seconde phase de la vie de l'institution, les académiciens se sont davantage ouverts à la philosophie (discutant de thèmes comme la beauté, le bonheur, la pauvreté, la vertu...) et à la poésie de Torquato Tasso. De nombreux liens se sont tissés avec des mécènes romains, ainsi qu'avec des nobles intellectuels et des poètes²³¹.

développement d'un langage poétique vernaculaire. SACCHINI, 2013, p. 401-402, 409-411.

²²⁹ SACCHINI, 2013, p. 402-409; SACCHINI, Lorenzo, « Da Francesco Petrarca a Giovan Battista Marino : l'Accademia degli Insensati di Perugia (1561-1608) », dans Jane E. Everson, Denis V. Reidy et Lisa Sampson, *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, Cambridge et New-York, Modern Humanities Association et Routledge, 2016, p. 245-257.

²³⁰ SACCHINI, 2013, p. 381-382.

²³¹ Par exemple : Maffeo Barberini, le pape Urbain VIII, le cardinal Bonifacio Bevilacqua, Carlo Emmanuele Pio de Savoie, Giovan Battista Marino et Aurelio Orsi. SACCHINI, 2013, p. 384; SACCHINI, Lorenzo, « Da Francesco Petrarca a Giovan Battista Marino : l'Accademia degli Insensati di Perugia (1561-1608) », dans Jane E. Everson, Denis V. Reidy et Lisa Sampson, *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, Cambridge et New-York, Modern Humanities Association et Routledge, 2016, p. 247.



Figure 2. Emblème de l'Accademia degli Insensati, Archivio storico dell'Università degli studi di Perugia MS P III, no. 1.

L'emblème officiel de l'académie a été pensé dès ses débuts, et il est très évocateur de l'objectif et des mentalités de ses membres. Il représente un groupe de grues volant au-dessus de la mer et portant chacune une petite pierre. Le *motto* l'accompagnant est *Vel cum pondere*²³². Ottaviano Aureli et Cesare Crispolti donnent plus de

²³² MAYLENDER, vol. 3, 1929, p. 306-311.

précisions sur la signification de cet emblème²³³. Au moment de la migration, les grues sont connues pour transporter des cailloux, afin de modérer la gravité et de contrôler leur position entre ciel et terre²³⁴. Tout comme les grues, les académiciens s'envolent à la recherche de la connaissance, vers les choses célestes et divines, et ils parviennent à s'élever malgré le poids de leur âme sensitive qui les retient toujours vers les choses terrestres. Les académiciens ont ainsi été nommés *Insensati*, ce qu'il faut traduire dans le sens de *non sensuels* plutôt que d'*insensés* (même si les académiciens s'amusaient de ce double sens, notamment dans le choix de leurs surnoms)²³⁵. Dans un essai consacré aux académies, Amedeo Quondam considère d'ailleurs que cette élévation de l'esprit est une préoccupation constante des académiciens²³⁶. L'académie était pour eux un lieu d'échanges entre hommes éduqués, c'est-à-dire entre parties raisonnables de différentes âmes humaines, ce qui impliquait un éloignement de leurs parties

²³³ MAYLENDER, vol.3, 1929, p. 307; TEZA, 2017, p. 127-160; SACCHINI, 2013, p. 391-392.

²³⁴ « Augustae Perusiae, Insensati Academici, grues expresserunt, quae pontum transvolaturae, et migraturae in regionem commodioris caeli, arenam devorant, ae lapillos falculis gerunt: atque admirabili eo naturae consilio, ad moderatam gravitatem faburrantur. Lemma est, Vel cum pondere. Sic Academici studio eruditionis, quasi pondere imposito, aut sponte suscepto, facilius as amoena et animis salubria feruntur. » Silvestro Pietrasanta, *De Symbolis Heroici Libri IX*, Anvers, 1634, p. 417, cité dans MAYLENDER, vol. 3, 1929, p. 307.

²³⁵ « Siccome le Grù ancorché abbiano il peso del sasso s'innalzano tuttavia, e volano sopra il mare, così essi Academici, quantunque sieno aggravati dal grave peso della parte sensitiva, la quale sempre tira al baso desiderio delle cose terrene, nondimeno si ergono colla contemplazione alle cose celesti, e divine, e trapassando il mare di questo mondo, sicuramente s'innalzano al cielo con la terrena forma ; epperò chiamarsi Insensati, cioè non sensuali. » Cesare Crispolti, *Perugia Augusta*, Pérouse, livre 1, 1648, p. 50 cité dans MAYLENDER, vol. 3, 1929, p. 307; SACCHINI, 2013, p. 392.

« Vogliono questi Insensati mostrare al mondo che, si come queste grue, VEL CUM PONDERE, etiando col peso di quesii sassi, che tengono ne i piedi, volano in alto et si allontenano da terra, così essi, come che siano aggravati dal gravissimo peso de i sensi, i quali sono tanto gravi, che per lo più ci tirano alle cose basse, terrene, mortali e transitorie, cercano tuttavia da quelle allontanarsi ed innalzarsi alla contemplatione delle cose alte, celesti, immortali et eterne, et di servirsi de' sensi solo per istromenti, et per necessità della natura, et potere col mezo di quelli apparare le scienze ». Ottaviano Aureli, *Discorso intorno al nome, et impresa comuni degli Academici Insensati*, fol. 4r, cité dans TEZA, 2017, p. 130 et dans SACCHINI, 2013, p. 391-392.

²³⁶ QUONDAM, Amedeo, « L'Accademia », dans Asor Rosa, Alberto (dir.), *Letteratura Italiana*, vol. 1, *Il letterato e le istituzioni*, Turin, Einaudi, 1982, p. 831.

sensuelles et méprisables²³⁷. Pour Aureli, cela ne pouvait être possible qu'entre gentilshommes, puisque l'élévation de l'âme et la vertu se développent avant tout à travers l'étude des belles lettres et des arts et s'expriment le mieux grâce à la pratique de l'emblème²³⁸.

De nombreux *Insensati* étaient artistes ou bien très intéressés par les arts²³⁹. Federico Zuccari fut membre de l'académie au moins durant le dernier tiers du XVI^e siècle, et le début du XVII^e siècle. C'est d'ailleurs en tant que membre de cette académie qu'il rédige sa *Lettera a Principi et Signori Amatori del Disegno... con un Lamento della Pittura* en 1605²⁴⁰. Cette période de sa vie, qui correspond à la fondation de l'*Accademia di San Luca* et à la rédaction de l'*Idea*, est marquée par son intérêt pour le *disegno*, sujet dont il a notamment débattu avec les *Insensati* lors de débats tenus à l'académie²⁴¹. Zuccari aurait donc pu être *Principe* de l'académie de Rome, tout en étant un *Insensati*. Laura Teza avance l'idée que le prestige de l'académie de Pérouse et l'accent qu'elle plaçait sur l'éducation ont pu constituer d'importantes motivations à l'implication du peintre dans cette institution, même après qu'il ait lui-même dirigé l'académie de Rome²⁴². En effet, entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle, l'académie était très focalisée sur des objectifs pédagogiques. Cesare Crispolti, alors à la tête des *Insensati*, est aussi l'auteur de l'*Idea dello scolare* (Pérouse, 1604), l'un des traités de pédagogie les plus lus de la Contre-Réforme²⁴³. La formation morale des artistes préoccupait Zuccari presque autant que leur formation intellectuelle et artistique. Cela se ressent notamment dans la série de dessins qu'il a réalisé sur la vie de son frère Taddeo²⁴⁴, à travers ses illustrations du *Paradis* de

²³⁷ SACCHINI, 2016, p. 245-247.

²³⁸ SACCHINI, 2013, p. 391-393.

²³⁹ Certains étaient collectionneurs et possédaient, par exemple, des œuvres du Caravage. Citons Giovan Battista Lauri, Aurelio Orsi, Maffeo Barberini, le cardinal Pio et Cesare Crispolti. TEZA, 2017, p. 127-128.

²⁴⁰ ROBERTSON, 2009-2010, p. 190.

²⁴¹ C'est ce que relate l'académicien siennois Olivetan Benedictine Ventura Venturi dans ses *Conclusioni diverse*, publié en 1597. TEZA, 2017, p. 138.

²⁴² TEZA, 2017, p. 153.

²⁴³ TEZA, 2017, p. 153-154.

²⁴⁴ Voir BROOKS, Julian (dir.), *Taddeo and Federico Zuccari. Artists-brothers in Renaissance Rome*, catalogue d'exposition, J. Paul Getty Museum, 2 octobre 2007 –

Dante²⁴⁵, ou encore dans la fresque *Hercule au croisement des chemins* qu'il a peinte dans son *Palazzo* romain. Cette image représente Hercule comme une allégorie de l'humanité se trouvant devant un choix : la voie de la vertu ou la voie du vice²⁴⁶.

Ce dilemme est aussi exprimé dans l'emblème de l'académie. Ottaviano Aureli précise que lors de la migration, les grues adoptent une position en « Y », ce qui illustre bien la route de la connaissance et de la vie qui amène les académiciens à faire un choix entre vices et vertus²⁴⁷. Si cette image symbolique montre le choix à effectuer,

6 janvier 2008, Los Angeles, Getty Publications, 2007; CAPRETTI, Elena, « La celebrazione dell'artista virtuoso : il fratello Taddeo, pittore (1593-1603 circa) », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 212-233.

²⁴⁵ Voir STOLTZ, Barbara, « La filosofia dantesca e la metafora del « cammino della virtù » nel *Dante historiato* da Federico Zuccaro (1585-1588 circa) », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 198-211.

²⁴⁶ TEZA, 2017, p. 156; ACIDINI LUCHINAT, Cristina, « Federico Zuccari. La « scintilla divina » e gli « Istromenti », dans Bonita Cleri (éd.), *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, catalogue d'exposition, Sant'Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, Septembre-Novembre 1993, Sant'Angelo in Vado, Grafica Vadese, 1993, p. 85-94. Sur la vertu de l'artiste, voir chapitre 4.3 Intellect ingénieux et âme vertueuse.

Sur la fresque et sur les dessins illustrant la vie de Taddeo, voir : KLIEMANN, Julian, « Bilder für eine Akademie. Die Malerische Ausstattung des Palastes unter Federico Zuccari », dans Elisabeth Kieven (éd.), *100 Jahre. Bibliotheca Hertziana. Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590-2013*, Munich, 2013, p. 142-155; HERMANN-FIORE, Kristina, « Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18, 1979, p. 46-57; BROOKS, Julian, « Early Life of Taddeo Series », dans Julian Brooks (dir.), *Taddeo and Federico Zuccari. Artists-brothers in Renaissance Rome*, catalogue d'exposition, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2 octobre 2007 – 6 janvier 2008, Los Angeles, Getty Publications, 2007, p. 6-45.

²⁴⁷ « Figurano questi ucelli volando [...] la lettera da i Greci chiamata Ipsilon, et da'nostri toscani Fio [...]. La quale per essere stata ritrovata (come alcuni vogliono) da Pitagora antico filosofo, l'hanno chiamata gli antichi, lettera di Pitagora. Questa con la sua figura, ci mostra la forma dell'humana vita; et le due vie, per le quali noi sogliamo caminare in questa vita; l'una della Virtù, l'altra dei Vitti » Ottaviano AURELI, *Discorso intorno al nome, et impresa comuni degli Academici Insensati*, fol. 6^{r-v}. Ce symbole avait déjà été pensé en 1556 par Vincenzo Cartari (*Le imagini con la sposition de i dei de gli antichi*, Venise, 1556, p. 75), qui était lui-même

Zuccari et les autres académiciens se considéraient certainement comme étant déjà sur le chemin de la vertu, et comme guidant les plus jeunes artistes vers cette voie.

L'*Accademia degli Innominati*

En 1606, Federico intègre une autre académie : l'*Accademia degli Innominati*. Elle est fondée à Parme en 1574 par Eugenio Visdomini et Giuli Smagliati. Son emblème est un laurier auquel est attaché un bouclier blanc, et la devise est « *Famam extendere Factis* »²⁴⁸. On compte parmi ses membres des écrivains et hommes de lettres (comme Torquato Tasso, Giambattista Marino et Giambattista Guarini), mais aussi des médecins, des chevaliers, des comtes, des secrétaires d'États et des artistes. On y promouvait les sciences et les lettres, on y donnait des leçons de philosophie (ex. *Éthique* et *Poétique* d'Aristote), de littérature et de beaux-arts. On y pratiquait le débat et la dispute, avec un académicien qui présentait ses propositions, avant d'écouter les contre-arguments exposés par les autres participants. C'est à l'*Accademia degli Innominati* que Zuccari effectue son discours *Sopra la grandezza e facoltà del disegno interno ed esterno pratico* en 1608. Dans cette leçon, il expose les principaux points de sa théorie du dessin qu'il a tenté de transmettre à l'*Accademia di San Luca* de Rome, et qu'il détaille dans l'*Idea dei pittori, scultori e architetti*, paru un an auparavant²⁴⁹.

L'*Accademia della Valle di Blenio*²⁵⁰

Dans la dernière partie du XVI^e siècle, toutes ces académies dédiées à la poésie, la philologie ou aux sciences, et créées de façon

l'héritier d'une tradition remontant à l'*Énéide* de Virgile (VI, 136). TEZA, 2017, p. 156.

²⁴⁸ MAYLENDER, vol. 3, 1929, p. 263. Sur cette académie, mentionnons aussi cette monographie que nous n'avons malheureusement pas pu consulter : DENAROSI, Lucia, *L'Accademia degli Innominati di Parma : teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Florence, Società Editrice Fiorentina, 2003.

²⁴⁹ ROBERTSON, 2009-2010, p. 190.

²⁵⁰ On retrouve plusieurs orthographes dans les écrits de l'époque et dans la littérature scientifique : *Accademia della Valle di Blenio*, *Accademia della Val di Blenio*, *Accademia della Valle di Bregno*, *Accademia de la Val di Blenio*, *Academiglia dra Vall' d'Bregn*.

informelle, étaient désormais bien structurées. Elles proposaient des règles élaborées à ses membres et étaient dotées d'un certain prestige²⁵¹. Ce type d'institutions « classiques », auxquelles appartenaient les *Innominati* et les *Insensati*²⁵², ne faisaient pas pour autant l'unanimité. En opposition à cela, des « anti-académies » comme l'*Accademia degli Vignaiuoli* de Rome, les *Ortolani* de Plaisance, et l'*Accademia della Valle di Blenio* de Milan commencent à voir le jour²⁵³. La fondation de cette académie milanaise est estimée autour de 1560²⁵⁴. Francesco Brambilla (surnommé *Borgnin*) fut le premier *abate* de l'académie, et Giovan Paolo Lomazzo reprendra le titre en 1568, sous le surnom de *Compà Zavargna*²⁵⁵.

L'académie de Blenio proposait des activités littéraires fondées sur le burlesque et la parodie. Les membres participaient régulièrement à des jeux d'improvisation poétique à partir d'un sujet donné par un collègue, et à des compétitions de poésies burlesques arrosées de vin²⁵⁶.

²⁵¹ MENDELSON, 1982, p. 18-19; PEVSNER, 2018, p. 93-94.

²⁵² Citons encore parmi les plus prestigieuses l'*Accademia degli Umidi* de Florence et celle des *Virtù al Pantheon* à Rome.

²⁵³ LYNCH, James B. Jr, « Lomazzo and the *Accademia della Valle di Bregno* », *The Art Bulletin*, vol. 48, 1966/2, p. 210; TRAMELLI, Barbara, « Artists and Knowledge in Sixteenth Century Milan: the Case of Lomazzo's *Accademia de la Val di Blenio* », *Fragmenta*, 2011, p. 124.

²⁵⁴ LYNCH, 1966, p. 210; TRAMELLI, 2011, p. 121.

²⁵⁵ L'*abate* était élu pour huit ans, il était entouré de huit *savigl* (hommes sages) de son choix, pouvait choisir les membres de son conseil (qui devait inclure un peintre officiel, un sculpteur, un secrétaire, un astrologue, etc.) et il était protégé idéologiquement par un *defensori*. À la fin de son mandat, l'*abate* devenait émérite et continuait à exercer une influence considérable sur les affaires de l'académie. L'organisation y était très hiérarchisée, et n'est pas sans rappeler l'organisation de la société civile milanaise, avec des emprunts linguistiques aux milieux religieux et militaire. LYNCH, 1966, p. 211; MIGLIERINA, Stéphane, « L'irruption du dialecte à l'académie : Giovan Paolo Lomazzo et l'*Accademia della Valle di Blenio* », *Les Cahiers du Celec* [en ligne], 6, 2013, p. 1-2; MAYLENDER, vol. 5, 1930, p. 421-422.

²⁵⁶ Brambilla écrit un sonnet en l'honneur de Lomazzo où il souligne son art du grotesque et ses poèmes à Bacchus : « Tesé compà Zavargna che tra nugn / Pòm divisò senza simulaciogn : / Che varen più de ti no ghè nissugn. / Da pu te vulg' anch di costa resogn, / Ch'in fà grotisch hign al par tò minciogn / Tucc i poglita ed qua's voglia valogn. / E mò dor nòst Baccogn / E di fachign dra val de Bregn te cant / Tant begn ch'o 's meraviglia or mond tutt quant. » Ambrogio BRAMBILLA, dans *Rabisch dra Academiglia dor Compà Zavargna, nabad dra Vall' d'Bregn*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1589, édition de référence: Lomazzo G.P., *Rabisch*, Dante Isella (éd.), Turin, Einaudi, 1993, p. 9-10, cité dans TRAMELLI, 2011, p. 127. Sur les estampes grotesques

Leurs rencontres avaient vraisemblablement lieu dans des tavernes de Milan. De fait, l'*Accademia della Valle di Blenio* avait Bacchus pour protecteur, fondateur et premier *abate* symbolique²⁵⁷. Le choix du nom de l'académie est aussi lié à Bacchus et au vin. La vallée du Blenio était connue pour sa production viticole et ses porteurs (*facchini*) qui acheminaient le vin jusqu'à Milan²⁵⁸. Les *facchini* se mêlaient donc régulièrement à la population de Milan, y important leurs chants, leurs danses et leur dialecte. C'est à partir de cela que le culte dionysiaque parodique fut mis en place par les académiciens de Blenio, dans le but de se différencier et de moquer les académies classiques. Ils firent même du dialecte paysan des *facchini* la langue officielle de leur *accademia*. La poésie pouvait être écrite en italien, mais les conversations devaient toutes être menées en dialecte, ou plutôt dans une version « perfectionnée » de celui-ci²⁵⁹. L'assimilation de la culture des *facchini* par les académiciens se révèle aussi dans le choix des surnoms en *facchinesca* et dans les représentations officielles : dans l'autoportrait qu'il réalise à l'occasion de son investiture en tant qu'*abate*, Lomazzo porte des vêtements et attributs qui rappellent les *facchini* et Bacchus²⁶⁰.

et la poésie burlesque d'Ambrogio Brambilla, voir aussi ALBERTI, Alessia, « Dall'Accademia della Val di Blenio all'acquaforte : Giovanni Ambrogio Brambilla e la parola incisa », dans Marianne Grivel et Emmanuel Lurin (dir.), *La lettre de l'estampe. Les formes de l'écrit et ses fonctions dans la gravure européenne au XVI^e siècle*, Pour une histoire nouvelle de l'Europe, vol. 18, Bruxelles, Peter Lang, 2023, p. 93-116.

²⁵⁷ Dans ses *Rime* en partie autobiographiques, Giovan Paolo Lomazzo nomme Francesco Brambilla second *abate*, puisque Bacchus est supposé être le premier. LYNCH, 1966, p. 210; TRAMELLI, 2011, p. 124.

²⁵⁸ Sur la vallée du Blenio, les *facchini* et leur langue (le « faquin »), voir : MIGLIERINA, 2013, p. 1-11.

²⁵⁹ LYNCH, 1966, p. 210; TRAMELLI, 2011, p. 121-123, 125. Stéphane Miglierina fait remarquer qu'aucun membre de l'académie n'est originaire de la vallée, et ne maîtrise la langue des *facchini* telle qu'elle était réellement parlée par les gens du cru. Leur appropriation de ce dialecte était en elle-même un exercice de style poétique qui les amena quasiment à créer une nouvelle langue. MIGLIERINA, 2013, p. 2.

²⁶⁰ Les statuts mentionnent que l'*abate* doit porter une peau de chevreau (symbolisant l'humilité), un sac de toile (vide au départ, il se remplira des cas qu'il devra porter sur ses épaules), une corde pour lier les fagots de vigne, une bouteille en verre transparent contenant du vin rouge, bon ou mauvais (l'*abate* ne devra rien cacher au conseil, comme la bouteille ne cache pas le vin), et encore bien d'autres symboles viticoles. MIGLIERINA, 2013, p. 2.

Cette identification aux *facchini* et au monde rural avait un objectif parodique, mais aussi antiélitiste²⁶¹. Malgré le caractère pour le moins inhabituel de cette académie, elle a comptabilisé plus de cent membres, parmi lesquels des artistes et des artisans (Ambrogio Brambilla, Annibale Fontana dit *Ribend*, Scipione Delfinone, Ottavio Semino, Girolamo Maderno, Paolo Camillo Landriani dit *il Duchino*, Aurelio Luini), des nobles (le patron Pirro Visconti-Borromeo), des écrivains, des avocats ou encore des médecins (Pietro Cantone, Lodovico Gandini, Bernardo Rainoldi, Sigismondi Foliani, Giuliano Gosellini, Cosimo di Aldana et Bernardino Baldini dit *Baldign*), mais aussi un musicien (Giuseppe Caimo), un jurisconsulte (Francesco Giussano), un ingénieur et architecte (Giacomom Soldati) et un astrologue (Girolamo Vicenza)²⁶². La maîtrise de l'écriture était mentionnée dans les statuts de l'académie comme étant une condition d'entrée nécessaire, ce qui n'empêcha pas des personnes d'origines sociales très diverses de devenir membres²⁶³. L'*Accademia de Bregno* n'était pas la seule à avoir une visée anticlassique et antiélitiste, mais elle était tout de même l'une des rares académies littéraires de la région de Milan à avoir eu des artistes et des artisans aux postes de dirigeant et de conseillers, et à leur avoir offert des discussions de haut vol avec des intellectuels locaux. Les échanges et les possibilités d'éducation devaient donc être importants au sein de l'Académie du Blenio. Le *Rabisch*, un recueil de poèmes de différents membres publié vers 1589, démontre la culture et le niveau de maîtrise poétique de certains des membres²⁶⁴.

Giovan Paolo Lomazzo est une figure emblématique de l'académie, et constitue un autre bon exemple de ces liens tissés entre lettrés et artistes à Milan. Les ouvrages du peintre témoignent de son

²⁶¹ Lomazzo aurait affirmé à un aspirant académicien que les gens bons ne portent pas plus de respect à un Prince qu'à un simple porteur de vin ou à un artisan. TRAMELLI, 2011, p. 123.

²⁶² TRAMELLI, 2011, p. 124.

²⁶³ Puisqu'il s'agit tout de même d'une académie littéraire, où la poésie avait une place centrale. TRAMELLI, 2011, p. 125-126.

²⁶⁴ MIGLIERINA, 2013, p. 1-11; TRAMELLI, 2011, p. 126-128.

parcours littéraire et de sa vaste culture²⁶⁵. Les sujets précis discutés par les académiciens ne sont pas connus, mais on connaît en revanche bien l'opinion de Lomazzo sur l'éducation des artistes. Il affirme dans le *Trattato* et dans l'*Idea* que son œuvre littéraire est dédiée à la formation des jeunes apprenants. Selon lui, il n'est pas possible de devenir un artiste de qualité sans une formation à la fois pratique et théorique, et sans passer par l'apprentissage et l'application de certaines règles²⁶⁶. Les lettres sont aussi au cœur de sa conception de l'éducation artistique, puisque la lecture permet à l'artiste d'enrichir ses connaissances, et par là, ses inventions²⁶⁷. L'*Accademia* de *Blenio* jouait donc probablement un rôle d'éducation aux belles lettres auprès des jeunes artistes. Elle était ainsi antiélitiste et anticlassique en ce que ses membres (issus de tous horizons) s'identifiaient à des paysans, tout en possédant de bonnes connaissances théoriques en littérature et en art. Ce faisant, preuve était faite que des artisans, des artistes et des « paysans » étaient tout aussi capables d'écrire de la poésie et de discourir sur de nombreux sujets que les membres des illustres académies²⁶⁸.

Cependant, l'*Accademia della Valle di Bregno* n'était sans doute pas bien perçue par la bonne société milanaise, en raison de son caractère anticonformiste et peu orthodoxe. Leur opposition aux académies de lettres s'accompagnait d'un dédain manifeste pour la vie citadine et la culture des courtisans, ainsi que pour les réformes

²⁶⁵ Dont l'imposant *Trattato dell'arte della Pittura* (1584) et l'*Idea del Tempio della Pittura* (1590), mais aussi sa poésie (*Rime* en 1587), et d'autres ouvrages comme le *Libro de'Sogni* en 1563 et *Della Forma delle Muse* en 1591). TRAMELLI, 2011, p. 125-126.

²⁶⁶ « Io che sommamente desidero il profitto e l'utilità eziando di quelli che cominciano a imparare quest'arte, ho voluto aggiungere un sesto libro nel quale tratterò praticamente quello che ne i cinque libi si insegna teoricalente. » LOMAZZO, *Scritti sulle Arti*, II, 1973-1975, p. 23; TRAMELLI, 2011, p. 129.

²⁶⁷ « A questo avendo io, infin da i primi anni che mi diedi allo studio della pittura avvertito, mentre ch'andava rivolgendo le carte di tutti quei scrittori onde giudicava potersi arricchir l'invention del pittore, molte cose intorno alla natura e condizion delle Muse osservai, le quali ora m'è parso di raccogliere in questo picciol libro, con quell'ordine col quale furon da me di tempo in tempo osservate, e divulgarle accioché di qui possano i pittori e scoltori apprendere la verra forma nella qual le Muse debbano rappresentarsi » LOMAZZO, *Della Forma delle Muse*, 1591, cité dans TRAMELLI, 2011, p. 129.

²⁶⁸ TRAMELLI, 2011, p. 129.

religieuses²⁶⁹. Barbara Tramelli remarque qu'aucun des artistes de l'académie n'a jamais été engagé pour travailler sur l'un des projets religieux commandés dans le cadre des réformes de Carlo Borromeo. En effet, Borromeo est élu cardinal-diacre de Milan l'année de la fondation de l'académie, et à partir de 1566, il prêche pour la sobriété et l'humilité au sein de sa communauté, des valeurs qui ne correspondent absolument pas à celles de l'Académie de Blenio²⁷⁰. Il est même fort probable que les membres aient souffert de répressions en raison de leur appartenance à l'académie et de leurs écrits²⁷¹. Ce groupe résolument libre, parodique et burlesque ne s'accordait pas du tout avec les idées de la Contre-Réforme, et ses membres ont pu se réunir afin de partager leurs désaccords et leurs critiques vis-à-vis des institutions officielles d'une société milanaise qui les condamnait. On ne sait pas pendant combien de temps l'*Accademia della Valle di Blenio* a perduré. La plupart des académies ne subsistaient que quelques années, et il est peu probable qu'elle ait survécu longtemps après la disparition de Lomazzo, sa figure principale²⁷².

L'*Accademia Fiorentina*

Si l'*Accademia della Valle di Blenio* était anticonformiste et a pu connaître des démêlés avec les autorités milanaises, les choses étaient bien différentes dans la Florence des Médicis. Ils ont encouragé la création de plusieurs grandes académies qui perdureront, parmi lesquelles l'*Accademia fiorentina*, l'*Accademia della Crusca*, et la

²⁶⁹ MIGLIERINA, 2013, p. 4-7, 9-11.

²⁷⁰ TRAMELLI, 2011, p. 130. Dans le *Rabisch*, Lomazzo publie des poèmes remplis d'insultes envers ses détracteurs. Une véritable rage l'anime en composant, ce qu'il nomme sa « *furò poetich* ». MIGLIERINA, 2013, p. 3, 11.

²⁷¹ Borromeo se plaint particulièrement du vice qui règne à Milan. Les poèmes du *Rabisch* dédiés à Lomazzo par Brambilla suggèrent qu'il a fait de la prison, et il conseille aux autres membres d'être prudents en choisissant leurs interlocuteurs. Lomazzo écrit aussi dans un poème à Girolamo Vicenza qu'il espère qu'ils pourront publier tous leurs vers après la mort de « Lucca », un surnom qui pourrait faire référence à Borromeo. TRAMELLI, 2011, p. 130-131; MIGLIERINA, 2013, p. 9-11. Sur les réformes de Borromeo à Milan, voir : DE BOER, Wietse, *The Conquest of the Soul: Confessions, Discipline, and Public Order in Counter Reformation Milan*, Leiden, Boston, Brill, 2001.

²⁷² TRAMELLI, 2011, p. 132.

toute première académie dédiée aux arts, l'*Accademia delle arti del disegno*. Leur implication dans la vie académique florentine était motivée par une volonté politique de faire rayonner la culture toscane. Du côté des académiciens, c'est surtout une volonté commune de se rassembler et de partager leurs connaissances qui motive la naissance de ces institutions²⁷³.

L'*Accademia Fiorentina* est fondée en 1542 sur base de l'*Accademia degli Umidi*, et à l'initiative de Cosme I^{er}. Elle avait pour objectif principal de glorifier les deux grands poètes de la ville, Dante et Pétrarque, et de traduire des textes littéraires et scientifiques en toscan²⁷⁴. Entre 1541 et 1550, des leçons publiques étaient données tous les dimanches à Santa Maria Novella par les académiciens ou, à défaut, par des professeurs des universités de Florence ou de Pise. Des aristocrates, des hommes d'Église, des lettrés, des historiens, des marchands, des hommes de loi, des militaires et des professeurs d'université assistaient régulièrement à ces rencontres²⁷⁵. Au départ, les membres de l'*Accademia Fiorentina* étaient principalement des lettrés (ex. Benedetto Varchi), auxquels s'ajoutaient quelques marchands et

²⁷³ Les premiers académiciens participaient à la dissémination du savoir en traduisant les textes latins, en donnant des leçons publiques et en accueillant des membres issus de tous les horizons. Les toutes premières initiatives étaient assez modestes, et ne perdurèrent pas. Mais dès le départ, la volonté de partager le savoir était clairement affirmée. À la *Orti Oricellari* (1502 - c. 1522) par exemple, on organisait des leçons en italien et en soirée afin de les rendre accessibles à tous. Les sujets abordés pouvaient parfois être très poussés ou très vastes (littérature, linguistique, histoire, politique, mathématiques), afin d'intéresser tout le monde. Parmi les académies florentines des débuts, citons encore l'*Accademia degli Umidi* (1540-1541) qui se consacrait à la composition de poésie italienne et à la traduction de textes latins. DRESSEN, 2021, p. 123-124; MAYLENDER, vol. 5, 1930, p. 363-367.

²⁷⁴ Cosme a tout de suite compris le danger idéologique du rassemblement d'intellectuels au sein d'institutions comme les académies, ainsi que les possibilités politiques qu'elles pouvaient offrir. En effet, soutenir les initiatives culturelles et la diffusion de la langue toscane à Florence via la fondation de l'*Accademia fiorentina* lui permettait d'assurer une cohésion bienvenue au sein du peuple, et lui offrait une organisation publique pro-médicéenne de plus. BARZMAN, 2000, p. 27-28; SAMUELS, Richard S., « Benedetto Varchi, the Accademia degli Infiammati, and the origins of the Italian academic movement », *Renaissance Quarterly*, vol. 29, 1976/4, p. 630-633.

²⁷⁵ DRESSEN, 2021, p. 125-126; DE GAETANO, Armand, « The Florentine Academy and the advancement of learning through the vernacular : the Orti Oricellari and the Sacra Accademia », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 30, 1, 1968, p. 37.

artistes²⁷⁶. Même après l'application de conditions d'admission à l'académie bien plus strictes envers les artistes²⁷⁷, les échanges entre ceux-ci et les lettrés étaient nombreux et prolifiques à Florence. Les uns commentaient le travail des autres lors de réunions entre académiciens, durant des leçons ou des rencontres informelles devant les œuvres. Ces échanges constituent d'ailleurs le cadre de très nombreux traités de forme dialogale, à commencer par *Il Riposo* de Raffaello Borghini, *Il Figino* de Comanini ou encore les dialogues de Gilio²⁷⁸. Il y est question de peinture et de sculpture, mais aussi de poésie, de rhétorique, de sciences naturelles, d'éthique... Autant de sujets qui pouvaient être abordés lors des leçons de l'académie²⁷⁹.

Le professeur de philosophie, Francesco Verino, fut le premier à donner cours à Santa Maria Novella²⁸⁰. Pietro Bembo, Guido Cavalcanti et Benedetto Varchi le suivirent. Les trois lectures

²⁷⁶ Bronzino, Michel-Ange, Cellini, Bandinelli en 1545, Francesco da Sangello en 1546, Bartolomeo Ammannati. DEMPSEY, Charles, « Disegno and Logos, Paragone and Academy », dans Peter M. Lukehart (éd.), *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, Washington, National Gallery of Art, 2009, p. 46.

²⁷⁷ Les artistes furent bannis de l'académie en 1545-1546, et ils durent par la suite (1549-1550) prouver leurs capacités littéraires pour en faire à nouveau partie. DRESSEN, 2021, p. 128; MENDELSON, 1982, p. 25-27.

²⁷⁸ ELLIS, Lloyd H. Jr, « Introduction », dans Raffaello Borghini, *Il Riposo*, traduit de l'italien et édité par Lloyd H. Ellis Jr, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 2012, p. 1-39; COURRIOL, Marie-France, « Introduction », dans Gregorio Comanini, *Figino ou de la finalité de la peinture*, traduit de l'italien et édité par Marie-France Courriol, Paris, Hermann, 2014, p.7-64; RICHARDSON, Carol M., « Gilio's Point of View », dans Michael Bury, Lucinda Byatt et Carol M. Richardson (éds.), *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters. Giovanni Andrea Gilio*, traduit de l'italien par Michael Bury et Lucinda Byatt, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018, p. 45-63; HEIKAMP, *Rapporti fra accademici ed artisti* (...), 1957, p. 3.

²⁷⁹ Benedetto Varchi et l'influence de ses leçons sur les (futurs) académiciens du *disegno* en est l'exemple le plus probant. *Lezzione. Nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatto da lui pubblicamente sulla Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima, l'anno 1546*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1549. Voir DRESSEN, 2021, p. 123 et suiv. Sur les liens entre *Accademia fiorentina* et *Accademia del disegno*, voir DEMPSEY, Charles, « Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna in the Later Sixteenth Century », *Art Bulletin*, 62, 1980/4, p. 552-569; BARZMAN, 2000, p. 143-180.

²⁸⁰ Verino a aussi donné des cours sur Aristote dans les universités de Pise et de Florence. Il a eu une grande influence sur Varchi. SAMUELS, 1976, p. 627.

inaugurales de Verino concernaient Dante, et étaient enrichies par des apports aristotéliens et la théorie de l'amour platonicienne²⁸¹. On donnait aussi de nombreuses leçons sur Boccace, et occasionnellement, sur des contemporains (ex. sur la poésie de Michel-Ange). Les textes n'étaient pas seulement lus et commentés, mais servaient aussi de base au développement de discussions autour d'autres textes philosophiques, théologiques, historiques et scientifiques (ex. Pline, Cicéron, Tacite, Lactance...). De très nombreux sujets étaient examinés, et beaucoup pouvaient intéresser les artistes : la peinture et la sculpture, l'anatomie et la physiologie, l'âme, les éléments, les émotions et les sens, la beauté, les monstres, le bonheur humain et divin, les idées, l'intelligence humaine, la Bible, la nature, l'éloquence, les planètes, les métaphores, les causes et les effets²⁸²... La peinture et la sculpture devaient probablement être enseignées de façon générale et à destination d'un public large, comme c'était le cas pour tous les autres sujets. On ne sait pas si ces cours se concentraient sur l'iconographie, la technique ou le style, ni s'ils étaient donnés par des artistes ou des amateurs d'art²⁸³. Mais ils démontrent l'intérêt de l'audience pour ces disciplines et la reconnaissance de leur place parmi les autres cours sur la littérature vernaculaire, la philosophie ou encore les sciences naturelles.

La publication des deux *Lezzioni* de Benedetto Varchi est la preuve écrite du succès de certaines de ces leçons²⁸⁴. Elles ont été réalisées à la demande de Cosme de Médicis qui souhaitait augmenter

²⁸¹ Les cours se donnaient en alternance : le dimanche était réservé à Dante et le jeudi à Pétrarque. DE GAETANO, Armand, « Dante and the Florentine Academy: The Commentary of Giambattista Gelli as a Work of Popularization and Textual Criticism », *Italica*, vol. 45, 1968/2, p. 146-170.

²⁸² DRESSEN, 2021, p. 126-127; DE GAETANO, « The Florentine Academy (...) », 1968, p. 43-44; DE GAETANO, 1976, p. 120-121.

²⁸³ DRESSEN, 2021, p. 127.

²⁸⁴ VARCHI, Benedetto, *Lezzione. Nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatto da lui pubblicamente sulla Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima, l'anno 1546*, dans Barocchi, Paola (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, vol. 1, Varchi, Pino, Dolce, Danti, Bari, Laterza e figli, 1960, p. 1-58. Voir la récente édition bilingue : VARCHI, Benedetto, *Deux leçons sur l'art*, édité et traduit de l'italien par Frédérique Dubard de Gaillarbois, Paris, Classiques Garnier, 2020. Il y avait parfois jusqu'à 2000 participants à Santa Maria Novella. BARZMAN, 2000, p. 143-144.

le niveau d'éducation des citoyens tout en valorisant la langue toscane²⁸⁵. Varchi s'est donc attelé à expliquer Dante à l'aide du *De Anima* d'Aristote, et à commenter Pétrarque avec la théorie de l'amour néoplatonicienne²⁸⁶. Toutes étaient énoncées en toscan, même ses leçons de philosophie²⁸⁷. Varchi, comme de nombreux autres académiciens, était très intéressé par le milieu artistique²⁸⁸. C'est lui qui initia les leçons dédiées à la peinture et à la sculpture avec ses *Due Lezzioni*, notamment consacrées à la poésie de Michel-Ange. À partir du désormais célèbre sonnet *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*²⁸⁹, Varchi élabore une première leçon sur le développement du *concetto* et sa mise en pratique par l'artiste (1547)²⁹⁰. Dans sa seconde leçon, il aborde le *paragone* entre peinture et sculpture. Il s'attache par là à transmettre à un large public deux débats de première importance pour les artistes et les théoriciens du XVI^e siècle, et prouve l'intérêt de s'intéresser à la littérature et à la philosophie pour comprendre le processus de création de l'œuvre d'art²⁹¹. En les publiant par la suite, il étend la portée de ses leçons et invite les artistes à les commenter à leur

²⁸⁵ MENDELSON, 1982, p. 3.

²⁸⁶ Il a commencé ses cours publics avec un commentaire de *La gola e'l sonno et l'otiose piume* de Pétrarque, en 1543. Il donna aussi une leçon sur l'*Éthique* à Nicomaque en 1540, puis sur le *Paradis* en 1545 et sur le *Purgatoire* en 1564. SAMUELS, 1976, p. 600-601.

²⁸⁷ Ce qui lui a d'ailleurs valu quelques critiques. Il fut un ardent défenseur de la langue vernaculaire (qu'il voulait élever au rang de langue adaptée aux sciences) et de la diffusion des questions philosophiques en langue vernaculaire DRESSEN, 2021, p. 128-129; ANDREONI, 2012, p. 11, 15, 43-46, 279-280; SAMUELS, 1976, p. 623, 627; LINES, David A., « Rethinking Renaissance Aristotelianism: Bernardo Segni's *Ethica*, the Florentine Academy, and the Vernacular in Sixteenth Century Italy », *Renaissance Quarterly*, 2013, 66, 3, p. 824-865.

²⁸⁸ On peut citer aussi Giovanni Battista Gelli (1498-1563) et Anton Francesco Doni (1513-1574) parmi les académiciens admirateurs et défenseurs des arts. Varchi et Doni aidèrent d'ailleurs Vasari pour la réalisation des *Vite*. DRESSEN, 2021, p. 128-129, 132.

²⁸⁹ MICHEL-ANGE, *Rime. Poésies*, traduit de l'italien par Adelin Charles Fiorato, 2^e éd., Paris, Les Belles-Lettres, 2011, p. 92-93.

²⁹⁰ VARCHI, 1960, p. 5-52. Voir DRESSEN, 2021, p. 131; CASSEGRAIN, Guillaume, *Michel-Ange. Origines d'une renommée*, Paris, Hazan, 2019, p. 166-168. C'est Varchi qui écrit et récite l'oraison funèbre de Michel-Ange à l'occasion de ses funérailles, le 14 juillet 1564. VARCHI, Benedetto, *Oraison funèbre de Michel-Ange*, édité et traduit par Frédérique Dubard de Gaillarbois, Paris, Sorbonne Université Presses, 2024.

²⁹¹ MENDELSON, 1982, p. 3.

tour²⁹². Comme nous le verrons plus loin²⁹³, les *Due Lezioni* de Varchi ont en premier lieu marqué Vasari, puis à travers lui, toute une génération de théoriciens (dont Federico Zuccari).

L'explication philosophique que Varchi donne du *concetto* de l'artiste permet d'envisager les arts dits du dessin sous l'angle de la pratique intellectuelle, aussi bien que manuelle. Or c'est sur cette base théorique que l'*Accademia ed Compagnia del Disegno* sera fondée quelques années après l'*Accademia Fiorentina*, où Varchi avait dispensé ses leçons. Le principe fondateur sera de rassembler sous cette bannière du *disegno*, des arts auparavant comparés, hiérarchisés et séparés dans des corporations différentes.

1.5.2 Les académies d'art

L'*Accademia del Disegno*

La toute première académie d'art est l'*Accademia ed Compagnia del Disegno* de Florence, fondée à l'initiative d'un groupe d'artistes, dont Vasari et Vincenzo Borghini sont les deux représentants les plus connus. Tout comme pour l'*Accademia Fiorentina*, sa fondation est soutenue par Cosme I^{er}, et tous les artistes impliqués dans l'établissement de ses statuts (approuvés en 1563) travaillent sous son patronage²⁹⁴. Il s'agit donc d'une académie d'état, officielle et soutenue par le pouvoir en place, et non pas d'un rassemblement régulier et informel de lettrés, d'artisans et d'artistes, comme l'étaient la plupart des premières académies²⁹⁵. « *Accademia ed Compagnia del Disegno* » demeurera son titre officiel jusqu'en 1571. Cosme I^{er} autorise alors les artistes à quitter leurs anciennes corporations et à se rassembler à

²⁹² DRESSEN, 2021, 131-132.

²⁹³ Chapitre 4. L'âme et le corps de l'artiste.

²⁹⁴ Karen-Edis Barzman démontre bien que la fondation de l'*Accademia del disegno* est loin d'avoir été une initiative libre et indépendante née de l'idée des seuls Vasari et Borghini, comme les chercheurs (dont Pevsner) l'ont trop souvent présenté. BARZMAN, 2000, p. 27-56; PEVSNER, 2018, p. 128-134, 143-144; DEMPSEY, 1980, p. 552-569.

²⁹⁵ DEMPSEY, 1980, p. 554-555; BARZMAN, 2000, p. 27-28; SAMUELS, 1976, p. 630-633; PEVSNER, 2018, p. 86-95.

l'académie, qui devient alors l'*Università* (corporation), *Compagnia*, *ed Accademia del Disegno*²⁹⁶. Cette notion de *disegno*, discutée par Varchi à l'*Accademia Fiorentina*, est intrinsèquement liée à la naissance des académies d'art et de la théorisation qui l'accompagne. Dès le départ, les premières académies sont pensées en des termes philosophiques et techniques qui reflètent la pensée de l'art de l'époque et la libéralisation du métier voulue par les théoriciens.

Cet aspect théorique du *disegno* ne semble pourtant pas avoir été directement enseigné à Florence. En effet, la formation dispensée à l'*Accademia del disegno* (ainsi que dans la majorité des autres académies d'art postérieures) est surtout technique et appliquée aux besoins pratiques des jeunes artistes. Les quarante-sept statuts initiaux²⁹⁷ contiennent des indications sur l'organisation, l'administration, les activités et l'école de l'académie (le *Studio*²⁹⁸). Dès le départ, la géométrie euclidienne et les mathématiques sont inscrites au programme. Le dessin est la seconde discipline mentionnée dans les statuts, et un document décrit notamment une pratique rigoureuse et régulière de l'esquisse des drapés. L'étude de l'anatomie devait être facilitée par la pratique annuelle de la dissection à l'hôpital de Santa Maria Nuova²⁹⁹. Ainsi, géométrie, perspective, mathématiques et anatomie font partie des matières couramment enseignées depuis

²⁹⁶ BARZMAN, 2000, p. 59.

²⁹⁷ Une retranscription complète de ces statuts est publiée dans : PEVSNER, 2018, p. 417-427.

²⁹⁸ Selon la tradition médiévale encore en vigueur à l'époque, le terme de « *studio* » faisait référence aux universités (ex. *Studio Fiorentino*), mais pouvait aussi désigner une école, tandis que « *Università* » désignait une corporation. Voir « *Studio* », *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. 20, Accademia della Crusca, 2018, p. 420, [<https://www.gdli.it/sala-lettura/vol-xx/20>] ; « *Università* », *Grande dizionario della lingua italiana. Prototipo edizione digitale*, vol. 21, Accademia della Crusca, 2018, p. 554, [<https://www.gdli.it/sala-lettura/vol-xxi/21>] ; DEMPSEY, 1980, p. 553-554.

²⁹⁹ Si elles sont mentionnées dans les statuts de 1563, ces leçons et dissections annoncées ne sont pas attestées par les archives (Arch. Di StXXIV = Ticciati, chap. 4). On sait en revanche que la dissection était néanmoins pratiquée régulièrement en dehors de l'hôpital par un certain nombre d'artistes et d'apprenants de l'académie, au moins jusqu'à la fin du XVI^e siècle. PEVSNER, 2018, p. 134-135; BARZMAN, 2000, p. 56.

l'époque d'Alberti, car elles sont considérées comme essentielles³⁰⁰. Les premiers professeurs de mathématiques sont engagés à l'*accademia* à la fin des années 1560 et au début des années 1570. Ce sont surtout les membres de l'académie qui donnent les cours, mais des professeurs d'universités sont ponctuellement invités à dispenser des leçons, et certains académiciens enseignent aussi à l'université³⁰¹. Le niveau d'enseignement pour certains cours pouvait donc avoisiner celui des universités.

La formation de l'artiste en académie au XVI^e siècle suivait en général une organisation logique : d'abord on étudiait et commentait les mathématiques avec Euclide et Ptolémée, venaient ensuite l'étude de l'anatomie, la pratique du dessin d'après nature, et l'étude des objets inanimés³⁰². Des cours de philosophie naturelle ont aussi été donnés à Florence, mais de façon plus ponctuelle. On y étudiait principalement les effets de la géographie et des humeurs sur la physionomie, matière très importante pour les artistes (surtout les peintres) qui devaient représenter des scènes narratives comportant des personnages de diverses origines et avec une vaste palette d'émotions. Le cursus se terminait avec l'apprentissage des principes de l'architecture³⁰³.

Ce premier cursus ne convainquit pas tout le monde. Dans les années 1570, Federico Zuccari rédige une lettre à l'intention des « lieutenants » (*luogotenente*) et des Consules de l'académie dans laquelle il propose un certain nombre de réformes pour l'enseignement³⁰⁴. La tournure de sa lettre nous fait comprendre que ces

³⁰⁰ DRESSEN, 2021, p. 77.

³⁰¹ Angela Dressen indique que c'est déjà le cas à Florence en 1569, lorsque Pier Antonio Cataldi fut engagé pour donner des leçons le dimanche après-midi. Cataldi enseigna ensuite à l'Université de Bologne. Vincenzo Danti a quant à lui enseigné la géométrie, la perspective et la géographie à l'*Accademia del Disegno* entre 1570 et 1574, avant d'enseigner à l'université de Florence. DRESSEN, 2021, p. 77; PEVSNER, 2018, p. 48, 296-304; BARZMAN, « The Florentine Accademia del disegno : Liberal education and the Renaissance artist », dans Anton W.A. Boschloo (éd.), *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, La Haye, 1989, p. 14-32; BARZMAN, 2000, p. 56.

³⁰² DRESSEN, 2021, p. 78; BARZMAN, 1989, p. 14-32; BARZMAN, 2000, p. 56.

³⁰³ BARZMAN, 2000, p. 66-67.

³⁰⁴ DEMPSEY, 1980, p. 556; BARZMAN, 2000, p. 66-67.

modifications lui ont été demandées par des confrères³⁰⁵. Zuccari connaît alors bien l'institution : il a en effet été promu académicien en octobre 1565³⁰⁶, et il fréquentait encore l'*accademia* entre 1574 et 1579, lors de la complétion des fresques du *Duomo*³⁰⁷. Dans son programme de réforme de l'enseignement, il suggère d'ajouter au cursus la pratique du dessin d'après nature, de donner des instructions sur la manipulation des outils et du matériel, ainsi que des conseils sur la composition³⁰⁸. Il voulait aussi que les artistes chevronnés se penchent davantage sur les œuvres des plus jeunes afin de critiquer leurs travaux. Enfin, il désirait renforcer les enseignements en philosophie naturelle et en mathématiques, pour lesquelles il préconisait au moins une leçon par mois³⁰⁹. Zuccari semble indiquer que la formation théorique des artistes à l'académie à cette période était en déclin, notamment pour les

³⁰⁵ « (...) vi è piaciuto darmi [questo] carico (...) », *Sans titre (Lettre de Zuccaro aux Luogotenente et aux Consules de l'Università, Compagnia, ed Accademia del Disegno, fin 1570-début 1580)*, issu des archives à Florence : BNCF, II.IV.311, fols. 134r-136v. Pour une retranscription intégrale de la lettre, voir BARZMAN, 2000, p. 243-246. Une transcription partielle a été effectuée par Nikolaus Pevsner en 1940, et est traduite en français dans l'édition : PEVSNER, 2018, p. 50-51.

³⁰⁶ À l'époque, il travaillait sous la direction de Vasari au *Palazzo Vecchio* sur les décors du mariage de Francesco de Medici avec Jeanne d'Autriche. Voir les archives ASF, Accademia del Disegno, n°24, fol. 13v, citées dans BARZMAN, 2000, p. 300, n. 35.

³⁰⁷ TEZA, 2017, p. 140; HEIKAMP, Detlef, « Federico Zuccari a Firenze. 1575-1579, I, La cupola del Duomo, il diario disegnato », *Paragone/Arte*, 18, 1967, p. 44-68; BARZMAN, 2000, p. 67. Voir les archives ASF, Accademia del Disegno, n°. 101, fol. 49r., citées dans BARZMAN, 2000, p. 300, note 36. Voir aussi BUSSAGLI, Marco, GREGORI, Mina et VERDON, Timothy, *Brunelleschi's Dome in Florence*, Bologne, Scripta Maneant Editori, 2021; GIACOMELLI, Gabriele, « Il Giudizio universale di Vasari e Zuccari fra chiesa, corte e teatro musicale », *Recercare*, vol. 20, 1/2, 2008, p. 95-115; ACIDINI LUCHINAT, Cristina, « Federico Zuccari e l'ispirazione dantesca nella Cupola del Duomo di Firenze », dans Corrado Gizzi (éd.), *Federico Zuccari e Dante*, Milan, 1993, p. 43-56.

³⁰⁸ En ce qui concerne les leçons d'après modèles vivants, les archives n'en mentionnent pas avant le XVII^e siècle (Baldinucci évoque rapidement de telles leçons dans sa biographie de Santi di Tito). Les seules informations à ce sujet pour le XVI^e siècle proviennent des écrits d'académiciens plus récents, et il n'est donc pas certain que de telles leçons publiques aient eu lieu à l'académie à l'époque de Zuccari. BARZMAN, 2000, p. 73-74.

³⁰⁹ Ces suggestions ne furent sans doute pas mises en place avant la mort de Francesco et la succession de Ferdinand de Médicis en 1587. DRESSEN, 2021, p. 77-78; PEVSNER, 2018, p. 51-52; BARZMAN, 2000, p. 67-68.

mathématiques qui sont présentées comme la base de la pratique du dessin³¹⁰.

Le souhait de voir davantage de mathématiques et de philosophie naturelle au programme constitue une nouvelle preuve des démarches de libéralisation de la profession par les théoriciens. De meilleures connaissances en philosophie naturelle permettaient de garantir des représentations plus réalistes, et pouvaient apporter un gain considérable au dessin d'après nature³¹¹. Ce phénomène de libéralisation est accentué par les relations qui se tissent entre les académies, et entre les académiciens. La dernière décennie du XVI^e siècle et les premières années du XVII^e siècle coïncident avec l'arrivée au sein des académies d'amateurs et de dilettantes qui, comme les artistes, cherchent à améliorer leur position à la cour et à échanger des théories librement, dans un cadre moins formel que les universités³¹². Ces deux disciplines (mathématiques et dessin d'après nature) constituent de véritables piliers de l'académie d'art florentine, puisqu'elles sont intrinsèquement liées au métier d'artiste et au *disegno* dont l'académie porte le nom³¹³. Comme nous l'avons déjà mentionné,

³¹⁰ Cette affirmation est tenue dans les statuts de 1563, et par Zuccari dans sa lettre. À partir de 1589, Ferdinand investit donc dans du matériel et de nouveaux professeurs (surtout en géométrie euclidienne et cosmographie) pour pallier ce manquement. BARZMAN, 2000, p. 73. Plus tard, lorsqu'il sera *principe* de l'*Accademia di San Luca*, Zuccari relativisera l'importance des mathématiques dans la formation des artistes. Cela n'est sans doute pas une démarche volontaire de sa part, mais plutôt une conséquence de sa volonté d'instaurer une éducation théorique en philosophie sur l'*idea* et le *disegno* à la formation.

³¹¹ Sur les rapports entre *disegno* et sciences naturelles au sein des académies, voir notamment : JONKER, Matthijs, « Producing Knowledge in Early Modern Rome : Concepts and Practices of Disegno in the Accademia di San Luca and the Accademia dei Lincei », *Journal for the History of Knowledge* 2, n°1, 2021/3, p. 1-15.

³¹² La corrélation entre la fréquentation par des dilettantes lettrés et l'augmentation du nombre de cours de mathématiques est avérée, mais pas la causalité. Les lettrés ont pu vouloir fréquenter l'académie parce qu'on y enseignait davantage de matières libérales, ou bien ce regain d'intérêt des artistes pour les mathématiques est venu de l'afflux de lettrés au sein de l'académie. BARZMAN, 2000, p. 73; GAGE, Frances, « Giulio Mancini and Artist-Amateur Relations in Seventeenth-Century Roman Academies », dans Peter M. Lukehart (éd.), *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, Washington, National Gallery of Art, 2009, p. 246-287.

³¹³ Vincenzo Borghini qualifie même ce dernier de « *Padre Disegno* », une expression que l'on retrouve exprimée visuellement dans la fresque que réalise Zuccari dans son

ce terme désignait à l'époque le dessin tracé et une faculté de l'esprit, mais aussi toute une catégorie de discours sur la théorie et la production de l'œuvre d'art. À Florence, il était aussi utilisé pour désigner le dessin ou l'œuvre réalisée d'après modèle, d'après nature ou d'après l'imagination³¹⁴. Le terme est abondamment employé dans les discours sur la *disputa* (ou *paragone*) entre les arts, dans lesquels la noblesse de chaque art est discutée³¹⁵. Vasari voit dans le *disegno* une « *espressione e dichiarazione del concetto che sia nell'animo* »³¹⁶. Il le conçoit comme une activité complexe de l'intellection, qui regroupe le processus d'acquisition de la connaissance et celui de la reproduction des formes universelles ou des idées de la nature. On retrouve là dès l'origine de l'académie florentine des conceptions de l'imitation d'origines platonicienne et aristotélicienne. En ce sens, les arts imitatifs sont des représentations à partir desquelles on peut acquérir des connaissances sur la nature, et non pas des représentations de ce qui peut être perçu dans le monde immatériel. Ainsi, le *disegno* qui chapeaute la toute première académie consacrée aux arts est dès le départ conçu comme une faculté de l'intellect à la force génératrice, semblable à la nature, et non pas seulement comme une faculté permettant de l'imiter. Ce postulat servira de base au développement de nombreuses théories de l'art, dont bien sûr celle de Federico Zuccari.

Durant le siècle suivant, l'académie continuera de fonctionner comme une extension de l'autorité des Médicis. En conséquence, le titre d'académicien prend la dimension d'un ornement social, et le *disegno* d'une pratique noble approuvée par le pouvoir³¹⁷. Les idées développées à Florence concernant les arts vont voyager dans le reste de l'Italie à travers les artistes et les académiciens. Federico Zuccari,

palais du *Pincio* (Figure 28). PEVSNER, 2018, p. 132-133. Sur la fresque de Zuccari, voir le chapitre 6. *Disegno ad imaginem*.

³¹⁴ BARZMAN, 2000, p. 145; « Disegno », *Grande dizionario della lingua italiana*, (...), vol. 4, 2018, [<https://www.gdli.it/>], p. 653-655. Comme nous le verrons plus loin, les trois types d'imitation que permet le *disegno* sont au cœur du système d'évaluation pour entrer à l'*Accademia di San Luca* de Rome.

³¹⁵ VARCHI, 1960, p. 34-58; MENDELSON, 1982.

³¹⁶ PEVSNER, 2018, p. 132-133.

³¹⁷ BARZMAN, 2000, p. 73.

qui avait déjà démontré son intérêt pour les institutions académiques du nord de l'Italie (*Accademia degli Insensati* de Pérouse, *Accademia Fiorentina*, *Accademia del disegno*), va prolonger son implication dans la formation des artistes en développant ses idées à Rome, et en devenant le premier *Principe* de l'*Accademia di San Luca*.

L'*Accademia di San Luca*

L'*Accademia di San Luca* de Rome, fut créée en plusieurs étapes à partir de l'ancienne *Università dei pittori, Miniatori a Ricamatori*, la corporation de métier à laquelle appartenaient les peintres, et dont les statuts et privilèges dataient de 1478 et 1535. C'est tout d'abord le peintre Girolamo Muziano qui porte le projet de transformation de cette *università* en *Accademia delle Arti della Pittura, della Scultura e del Disegno*, un projet qui est officialisé par une bulle de Grégoire XIII, émise le 15 octobre 1577. Mais l'évolution de cette corporation médiévale en véritable académie se fait très graduellement³¹⁸, et elle ne semble pas avoir fonctionné de façon effective avant sa « fondation officielle » le 7 mars 1593³¹⁹. Les premiers officiers qui se réunissent devant le notaire ce jour-là³²⁰

³¹⁸ En 1588, une nouvelle bulle accordant à l'académie un bâtiment jouxtant l'église *dei Santi Luca e Martina (Foro Romano)* est émise par Sixte V. Il confirme dans ce texte l'utilité d'une telle institution pour la ville de Rome. L'expression « *Università dei Pittori* » continue à être employée dans les registres jusqu'en 1585. LUKEHART, Peter M., « Visions and Divisions in the Early History of the Accademia di San Luca », dans Lukehart, Peter M. (éd.), *The Accademia Seminars : The Accademia di San Luca, c. 1590-1635*, Washington D.C., The National Gallery of Art, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 171; WITCOMBE, Christopher L.C.E., « Gregory XIII and the Accademia di San Luca in Rome », *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 54, 2009, p. 108, n. 8.

³¹⁹ Ce n'est qu'à partir de cette date que l'*Accademia di San Luca* et la *Compagnia di San Luca* (la corporation) se démarquent davantage l'une de l'autre (académie et corporation entraient régulièrement en conflit pour des raisons économiques et de privilèges liés à la profession. PEVSNER, 2018, p. 153-155). Il y a eu apparemment quelques tentatives de rapprocher les sculpteurs et les peintres avant 1593. Voir LUKEHART, « Visions and Divisions (...) », 2009, p. 171.

³²⁰ Les statuts officiels ne paraîtront qu'en 1607. ROCCASECCA, Pietro, « Teaching in the Studio of the « Accademia del Disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma », (1594-1636) », dans Lukehart, Peter M. (éd.), *The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca, c. 1590-1635*, Washington D.C., The National Gallery of Art, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 134-141; PEVSNER, 2018, p. 147-149; COHEN, Elizabeth S., « The Early Accademia di San Luca and Artists in Rome :

assurent de la nécessité de fonder une académie dédiée aux arts en raison de leur noblesse, de la gloire de Dieu qu'ils procurent, et de l'honorabilité de leurs professions³²¹. Federico Zuccari est alors choisi comme *Principe*, et le cardinal Federico Borromeo est désigné protecteur de l'institution par le pape Clément VIII le 15 novembre 1593³²².

L'*Accademia di San Luca* telle qu'elle voit le jour en 1593 est alors la première institution de Rome dédiée à l'art qui rassemble peintres, sculpteurs et architectes³²³. Avant cela, les principaux lieux de rencontres des artistes romains étaient les corporations, dans lesquelles les trois corps de métier étaient séparés³²⁴. Il faut aussi mentionner les confraternités et congrégations laïques et religieuses dans lesquelles tous les artistes pouvaient se retrouver au milieu de gentilshommes et de lettrés. Celles-ci étaient déjà nombreuses avant la fondation de l'académie, et continuent de fonctionner en parallèle. Citons la

A Historian's Observations », dans Lukehart, Peter M. (éd.), *The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca, c. 1590-1635*, Washington D.C., The National Gallery of Art, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 326. Sur le délai important entre la fondation et la publication des statuts, voir notamment WAZBIŃSKI, Zygmunt, *Il cardinale Francesco Maria del Monte 1549-1626*, vol. 1, Florence, Olschki, 1994, p. 225-230; HEINICH, Nathalie, « La peinture, son statut et ses porte-parole : Le *Trattato della nobiltà della pittura* de Romano Alberti », *Mélanges de l'école française de Rome*, 97-2, 1985, p. 929-931.

³²¹ Voir la retranscription de ce texte (Archivio di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini, ufficio 11 (Ottaviano Saravezzi), 1593, pt. 1, vol. 25, fols 425r – 427v, irregularly numbered) en Annexe 3 de LUKEHART, *The Accademia* (...), 2009, p. 352-356.

³²² HEINICH, 1985, p. 930; LUKEHART, Peter M., « Introduction », dans Lukehart, Peter M. (éd.), *The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca, c. 1590-1635*, Washington D.C., The National Gallery of Art, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 1, 352-356; LUKEHART, « Visions and Divisions (...) », 2009, p. 168-169.

³²³ Du moins en théorie. Ce sont les peintres qui lancent l'initiative de la fondation d'une académie commune, dépassant les limites et séparations des corporations. Mais en étudiant le programme éducatif, on comprend bien que l'accent était mis sur le dessin, et que la plupart des membres, du moins au départ, étaient surtout des peintres. Les architectes devaient être fort peu présents dans les premières années, puisque les cours d'architecture militaire et civile ne furent ajoutés qu'en 1636 par Pietro da Cortona. LUKEHART, « Visions and Divisions (...) », 2009, p. 163, 171; ROCCASECCA, 2009, p. 128, 134-141, 146-147.

³²⁴ WITCOMBE, 2009, p. 107. Notons de plus que tous les artistes ne figuraient pas nécessairement dans les listes des corporations, et ne bénéficiaient donc pas nécessairement du soutien offert par celles-ci. COHEN, 2009, p. 326.

Congregazione pontifica dei Virtuosi al Pantheon, fondée avec l'approbation de Paul III en 1543³²⁵, qui comptait de nombreux artistes parmi ses membres (dont Federico Zuccari, Girolamo Muziano, Francesco Salviati, Perino del Vaga et Antonio Sangallo).

Dès le départ, l'académie est une institution complexe et ses deux fonctions principales sont réparties en deux entités séparées : l'*Accademia* en tant que telle, et le *Studio* qui était dévolu à la formation des jeunes artistes. Le principal sujet enseigné au *Studio* était le dessin, auquel s'ajoutaient des matières auxiliaires comme l'anatomie et la perspective³²⁶. Il était possible d'entrer à l'académie en tant qu'élève à différents niveaux, pour peu que l'on prouve ses capacités. Les débutants (*principianti*) devaient fournir un dessin réalisé d'après une œuvre d'art connue et sélectionnée par le *principe*. Une fois reçu, le candidat devenait alors un *accademico desideroso* (aspirant académique), mais n'était pas encore inscrit dans le registre de l'académie (*iscritto al libro*). Pour atteindre le niveau supérieur, il fallait produire un dessin d'après imagination (*di fantasia*) qui était évalué lors d'une réunion privée d'académiciens (*congregazione segreta*). Une fois ce test réussi, on accédait au statut d'*accademico studioso* et on était inscrit dans le registre. Enfin, l'*accademico studioso* qui produisait un chef-d'œuvre (une œuvre de grande valeur exposée au public) pouvait être reconnu comme *accademico utile e honorato*. Ce dernier statut était associé à une participation plus active à la vie académique puisqu'il permettait d'enseigner au *studio* et d'être élu à une position officielle au sein de l'institution³²⁷. Dans son analyse de l'enseignement à *San Luca*, Pietro Roccasacca relève que la distinction

³²⁵ Elle est aussi appelée *Congregazione di San Giuseppe di Terrasanta*. VAGENHEIM, Ginette, « Pirro Ligorio et l'*Accademia degli Sdegnati* », dans Deramaux, Marc, Galand-Willemsen, Perrine, Vagenheim, Ginette et Vignes, Jean (éds.), *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratique*, Actes du colloque international de Paris, 10-13 juin 2003, Genève, Droz, 2008, p. 110-111; PEVSNER, 2018, p. 144-145; HEINICH, 1985, p. 930; LUKEHART, « Visions and Divisions (...) », 2009, p. 163-164.

³²⁶ ROCCASECCA, 2009, p. 123-124, 135-136.

³²⁷ ALBERTI, Romano et ZUCCARI, Federico, *Origine e progresso dell'Accademia Romana del Disegno*, Pavie, Pietro Bartoli, 1604, dans Heikamp, D. (éd.), *Scritti d'arte*, Florence, L.S. Olschki, 1961, p. 7, 13.

entre les deux premiers statuts est marquée par une gradation dans le niveau de difficulté et dans la valeur que l'on accordait alors à ces deux types de dessin : l'imitation de l'œuvre d'un maître est jugée moins complexe et moins noble que la création originale, elle ne donne accès qu'à un niveau d'aspirant, et ne permet même pas d'avoir son nom inscrit dans le registre. C'est seulement en prouvant sa maîtrise technique et son invention que l'on pouvait atteindre un statut plus élevé³²⁸. Ainsi, la prévalence des facultés intellectuelles sur la copie « mécanique » est nettement affirmée dans le parcours d'accession et de promotion des élèves de l'académie.

L'implication de Federico Zuccari dans l'établissement du programme éducatif semble avoir été très importante. Fort de son expérience à Florence, son intention pour Rome était d'ajouter à la formation technique une solide éducation théorique afin que les élèves acquièrent une bonne compréhension des sciences pratiques et spéculatives. Romano Alberti, le secrétaire de l'académie, a rédigé à la demande de Zuccari ce qui constitue aujourd'hui l'une des principales sources concernant les premières années d'enseignement de San Luca : *Origine e progresso dell'Accademia del disegno, de pittori, scultori e architetti di Roma* (Pavie, 1604). Selon Alberti, les activités pédagogiques de l'*accademia* étaient divisées en deux volets : les *Discorsi* et le *Studio*. Les *Discorsi* consistaient en une série de leçons théoriques données par les académiciens toutes les deux semaines et ouvertes à un public large de lettrés, amateurs et étudiants, à l'instar des leçons données dans les académies de lettres ou de sciences. Le *Studio* était réservé à l'apprentissage et à la pratique des étudiants en arts. Il était ouvert une heure par jour dans l'après-midi et les jours fériés, comme cela se faisait dans les ateliers et les corporations. Ces deux parties de la formation reflètent les deux milieux fréquentés par Zuccari tout au long de sa vie (ateliers et académies), ainsi que sa conception du *disegno interno* et du *disegno esterno* décrits dans son traité *l'Idea dei pittori, scultori et architetti*³²⁹.

³²⁸ ROCCASECCA, 2009, p. 124-125.

³²⁹ ROCCASECCA, 2009, p. 125; LUKEHART, « Visions and Divisions (...) », 2009, p. 174-176. Voir chapitre 6. *Disegno ad imaginem*.

Les leçons théoriques sont pensées sur le modèle des discussions et conférences données dans les académies de lettres. Zuccari les nomme *conversazione virtuosa* et les qualifie de *madre delli studij e fonte viva di ogni scienza, e arte pratica*³³⁰. Elles devaient être dispensées par les académiciens, des lettrés et des scientifiques de divers horizons³³¹. L'enseignement à San Luca devait être ouvert à toute personne intéressée (noble, lettré, savant...). Zuccari adhérait par là à l'idée d'une éducation universelle, recommandée par Anton Francesco Doni, Vasari, Aristote et Plin, ainsi qu'à l'idée de Filarete d'inclure la pratique des arts à toute éducation de base³³². Le but principal était bien sûr de faire en sorte que la peinture et la sculpture soient considérées comme des arts nobles et libéraux³³³. Zuccari et Alberti ont tous les deux publié des traités directement liés à l'académie et à son programme en ayant cet objectif en tête (*Idea dei pittori, scultori et architetti* de Zuccari (1607), *Trattato della nobiltà della pittura*³³⁴ (1585) et *Origine e progresso dell'Accademia del disegno, de pittori, scultori e architetti di Roma* (1604) d'Alberti).

Dans *Origine e progresso*, Alberti présente le programme pédagogique pensé par Zuccari, tout en rappelant à l'ordre les membres et les professeurs qui ne le respectaient pas³³⁵. Il semblerait en effet que les leçons théoriques de Zuccari n'aient jamais connu un grand succès

³³⁰ ALBERTI, 1604, dans Heikamp, D. (éd.), *Scritti d'arte*, Florence, L.S. Olschki, 1961, p. 14; QUIVIGER, François, « The Presence of Artists in Literary Academies », dans D.S. Chambers et F. Quiviger (éds.), *Italian Academies of the Sixteenth Century*, actes de colloque, Londres, Juin 1991, Londres, Warburg Institute, 1995, p. 111-112.

³³¹ PEVSNER, 2018, p. 149-150; DRESSEN, 2021, p. 79. Parmi les leçons planifiées durant le principat de Zuccari (1594), nous pouvons énumérer : une leçon de Giovanni Balducci sur les mathématiques (mars), une leçon de Battista Ricci da Novara sur la beauté et la grâce (mars), une leçon de Federico Zuccari sur la couleur (juillet), une leçon de Giovanni de' Vecchi sur le drapé (juillet), une leçon sur la perspective de Girolamo Massei (août), une leçon de Tommaso Laureti sur les mathématiques (août), une leçon de Niccolò Circignani sur la peinture d'histoire (juin). COHEN, 2009, p. 340.

³³² Une volonté également poursuivie par Varchi à Florence. DRESSEN, 2021, p. 79-80, 82; CURREN, 2000, p. 36, 84-89.

³³³ TROUVÉ, Stéphanie, « Académie », dans Heck, Michèle-Caroline (dir.), *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600-1750)*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 28-31; HEINICH, 1985, p. 933-938.

³³⁴ HEINICH, 1985, p. 933-938; LUKEHART, 2016, p. 170.

³³⁵ LUKEHART, « Introduction » (...), 2009, p. 3-4.

auprès de ses confrères³³⁶. Les peintres jugeaient la notion de *disegno interno* trop complexe à appréhender, les sculpteurs s'en désintéressaient, et les architectes étaient réfractaires à l'idée de suivre une autre autorité que celle de Vitruve³³⁷. Pourtant, certains membres devaient avoir le bagage intellectuel nécessaire pour donner ou suivre de tels enseignements. En général, les artistes avaient déjà suivi une formation artistique en atelier et une formation générale à l'école avant d'entrer à San Luca. Ils maîtrisaient au moins les bases des mathématiques, la lecture, l'écriture et parfois même la grammaire et le latin³³⁸. De plus, le programme pensé par Zuccari et décrit dans *Origine e progresso* inclut bon nombre de sujets qui sont directement liés à la formation et aux préoccupations des artistes³³⁹. Mais il apparaît que cette approche assez théorique de l'enseignement de l'art n'avait d'intérêt que pour les lettrés, les amateurs et une minorité d'artistes ayant une bonne culture académique³⁴⁰. Comme le précise François Quiviger³⁴¹, ces leçons prévues par Zuccari ont été pensées sur le modèle de celles dispensées dans les académies de lettres qu'il fréquentait. Il avait pour ambition de fonder une académie où les deux approches seraient compatibles, mais il est fort possible que la majorité de ses confrères aient préféré développer une académie plus spécifiquement artistique, et dépourvue d'une telle influence des discours des lettrés et des poètes. La nécessité de posséder une organisation bien à eux et de former correctement les jeunes artistes pour qu'ils atteignent un bon niveau technique semble avoir été la

³³⁶ Romano Alberti écrit en 1595 : « l'Accademia fù quasi abbandonata di maniera che poco o niente si faceva » et en 1597 : « traslasciandosi li buoni ordini, e indirizzi lasciati del S. Zucchari, à instruire i giovani », cité dans PEVSNER, 2018, p. 151-152.

³³⁷ ROCCASECCA, 2009, p. 125; COHEN, 2009, p. 339.

³³⁸ LUKEHART, 2016, p. 176; GAGE, 2009, p. 246-287.

³³⁹ « la figure humaine et ses mouvements, *decorum*, *grazia* et *bellezza*, *historia*, sculpture en général, la méthode d'apprentissage de la sculpture, le sculpteur parfait, les plus grandes difficultés de la sculpture, les règles d'architecture, *eurythmy*, grâce et proportion, plans de bâtiments, corniches, bases et chapiteaux, *spirito* et *vivezza* en peinture, proportion, *historia*, relief, invention, *capriccio*, couleur, coloration, la couleur dans les figures de nus, imitation, draperies, figures nues et anatomie, et perspective... » ALBERTI, 1604, dans HEIKAMP (éd.), *Scritti d'arte*, 1961, p. 65 (trad. personnelle); QUIVIGER, 1995, p. 112.

³⁴⁰ LUKEHART, « Introduction », (...), 2009, p. 6-7.

³⁴¹ QUIVIGER, 1995, p. 110-112.

priorité de beaucoup. Il a aussi été avancé que c'est le caractère dur et intransigeant de Zuccari qui a amené les professeurs à abandonner les *Discorsi* dès qu'il était absent de Rome³⁴². Il semble que le premier *principe* ait jugé sévèrement les leçons données par ses pairs sur les sujets qu'il leur assignait, et qu'il n'ait jamais hésité à partager ses objections. Ce fut notamment le cas avec la leçon consacrée au *disegno* donnée par Cesare Nebbia, lui-même futur *principe*, qui reçut une critique immédiate et sévère sur ses inadéquations philosophiques de la part de Zuccari. Ces retours ont pu décourager les débats entre les artistes, puisque l'on sait que plusieurs orateurs se sont désistés dans les mois suivants³⁴³.

Les cours pratiques dispensés au *Studio* ont en revanche connu un franc succès. Tout comme à Florence, les élèves apprenaient le dessin d'après modèles (*cartoni* ou *modello*), et parfois d'après nature si le temps le permettait³⁴⁴. Le dessin est situé tout en haut de la liste des sujets enseignés, tandis que la perspective figure bien plus bas, juste après le dessin d'architecture. Il était considéré comme suffisant de savoir dessiner un portrait ou un paysage sans respecter scrupuleusement les règles géométriques de la perspective. Le rendu général de l'œuvre et la qualité de l'invention primaient apparemment sur l'application exacte des mathématiques³⁴⁵. Selon Alberti, les élèves

³⁴² ROCCASECCA, 2009, p. 125; QUIVIGER, 1995, p. 112.

³⁴³ Notamment Battista Ricci da Novara qui devait prendre la parole en mars 1594. COHEN, 2009, p. 340.

³⁴⁴ Il devait s'agir de leçons consacrées aux paysages ou aux natures mortes. Le dessin anatomique et le nu d'après nature semblent avoir été plutôt rares, voire inexistants. Une anecdote relatée par Alberti mentionne comment Zuccari a fait l'acquisition d'un cadavre pour les leçons d'anatomie, et comment les élèves ont pu dessiner d'après nature chaque muscle, os et veine, avant que l'on ne réalise un moulage de ce corps. La narration de cette anecdote laisse suggérer que ce type de leçon devait être plutôt l'exception que la norme. L'académie possédait en revanche un *modello di legno*, qui devait certainement servir de substitut. Par la suite (statuts de 1617), il semblerait que le dessin d'après modèle vivant nu ait été déconseillé, probablement sur base des recommandations du cardinal del Monte désireux de faire appliquer la réforme catholique. ROCCASECCA, 2009, p. 133-134; GEORGE, Rachel, "Un "*modello di legno*" à l'Accademia di San Luca de Rome : sur les traces d'un atelier avant 1624 », *Revue de l'art*, n°171, 1, 2011, p. 31-38; GEORGE, Rachel, « Organisation et mise en place d'un atelier de l'Accademia di San Luca de Rome au primo Seicento », *Studiolo*, 13, 2016, p. 146-165; WAZBIŃSKI, 1994, p. 230-239.

³⁴⁵ ROCCASECCA, 2009, p. 126.

étaient répartis en quatre groupes. Pour passer au niveau supérieur, il fallait réussir un type de dessin spécifique, qui correspondait notamment aux exercices demandés aux candidats voulant rejoindre l'académie. Il y avait ainsi trois grandes étapes à atteindre au cours de l'apprentissage. Le débutant fréquentant le premier groupe devait d'abord apprendre à *copiare* (copier) le dessin ou l'invention d'un maître pour pouvoir avancer dans la classe supérieure. Pour atteindre le niveau suivant, il fallait pouvoir *ritrarre* (dépeindre, portraiturer) à partir d'un modèle plastique ou vivant. Enfin, il était nécessaire de pouvoir *disegnare*, c'est-à-dire dessiner d'après sa propre invention. Roccasecca relève à nouveau de façon fort pertinente qu'au XVII^e siècle le terme *disegnare* désignait une activité intellectuelle d'ordonnancement et la capacité de représenter ses concepts à l'aide de traits et de lignes. Ce verbe induisait donc l'invention ou la création d'une composition pour un projet artistique, scientifique ou technique³⁴⁶. *Ritrarre* désignait en revanche l'action d'observer la nature, de démontrer et de décrire le sujet de cette observation (mais cette fois, plus exclusivement au moyen de lignes et de traits, mais aussi par exemple par le langage écrit). *Copiare* avait la signification plus restreinte de « copier mécaniquement » (par écrit, dessin, peinture ou sculpture), sans qu'un acte cognitif soit impliqué derrière.

L'apprentissage à *San Luca* se déroulait sur deux périodes de deux ans. La première année les élèves réalisaient des dessins de parties du corps et des copies d'œuvres existantes, tandis que la seconde année, ils réalisaient leurs propres compositions sur base de sujets donnés. À la fin de deux années de formation, l'élève pouvait être considéré comme un *esecutore*, et à la fin des quatre années, comme un *compositore*. Seul le *compositore*, créant à partir de sa propre invention, était considéré comme un véritable artiste. Roccasecca fait aussi remarquer que tous les élèves n'achevaient pas le cursus. Le grade d'*esecutore* était largement suffisant afin d'acquérir les compétences nécessaires à l'obtention d'une bonne position dans un atelier ou pour

³⁴⁶ Il pouvait ainsi s'agir d'un dessin technique (ingénierie, mécanique, hydraulique, jardin...) ou d'architecture (civile, militaire, religieux). « Disegnare », *Grande dizionario della lingua italiana. Prototipo edizione digitale*, Accademia della Crusca, vol. 4, p. 649-652.

entrer au service d'un peintre. Tous n'aspiraient sans doute pas à réaliser un chef-d'œuvre et à devenir maître de leur propre atelier³⁴⁷.

Les rapports de l'académie avec l'Église soulèvent quelques questions qu'il est important d'approfondir. Dès le départ, elle a été fondée avec l'approbation du pape et placée sous la protection d'un cardinal : ses liens avec la sphère religieuse sont évidents. Or peu de preuves historiques permettent de démontrer une influence directe de la papauté ou de la réforme catholique sur la vie de l'académie durant ses premières années. Il semblerait que celle-ci se soit exercée de façon plus discrète, peut-être à travers la prise en compte d'éventuelles recommandations des cardinaux par les académiciens eux-mêmes. Les académies d'art, que ce soit celle de Florence ou de Rome, sont dès le départ pensées comme des institutions officielles permettant à tous les artistes de s'y retrouver. Or une telle entreprise ne peut être mise en place sans l'aval des autorités. Tout comme à Florence l'*Accademia del disegno* avait le soutien de l'autorité médicéenne, l'académie romaine a pu exister grâce à l'accord papal³⁴⁸. À Florence, ce projet était directement inscrit dans la politique culturelle des Médicis. Cela n'était pas le cas à Rome, puisque ce sont les peintres romains qui ont pris l'initiative d'un tel projet. Toutefois, la validation du Vatican demeurerait nécessaire et bénéfique pour le rayonnement de l'institution, notamment afin d'officialiser leur projet et d'obtenir un lieu de réunion.

Déjà avant la fondation de l'académie, les artistes de Rome semblent avoir entretenu des relations avec le milieu ecclésiastique. Ils se réunissaient depuis longtemps dans, ou à proximité, de lieux religieux³⁴⁹. L'institution est placée sous le signe du saint patron des

³⁴⁷ La différence entre artiste et « exécutant » existe toujours aujourd'hui. Sauf en musique : les musiciens sont considérés comme des artistes même s'ils ne composent pas ce qu'ils jouent. ROCCASECCA, 2009, p. 127-128.

³⁴⁸ WITCOMBE, 2009, p. 110.

³⁴⁹ D'abord l'église Saint-Luc attenante à *Santa Maria Maggiore*, puis un espace de l'ancienne église des saints Cosme et Damien (réattribué à Saint-Luc). De 1546 à 1566, leurs réunions se tenaient régulièrement dans le cloître de *Santa Maria sopra Minerva* ou à domicile. En 1588, en raison des grands travaux d'urbanisme de Sixte V, l'organisation qui est devenue entre-temps l'académie de Saint-Luc, est déplacée sur le site du *foro boario* (ou *Campo Vacchino*) dans l'église *Santa Martina*. Ce lieu est mentionné par le pape dans la lettre de 1588 (voir la retranscription de la bulle de

peintres, et les académiciens se placent en successeurs du portraitiste de la Vierge (cela n'était pas le cas à l'*Accademia del disegno* de Florence qui revêtait un caractère beaucoup plus laïc). Cette filiation avec l'évangéliste est affirmée et affichée grâce à la présence d'un portrait de *Saint Luc peignant la Vierge* (attribué à Raphaël) et qui est accroché dans la salle où Federico Zuccari tint son discours inaugural de *principe* en novembre 1593³⁵⁰.

L'*Accademia di San Luca* n'ayant jamais été directement un instrument du pouvoir papal, l'autorité est toujours restée largement entre les mains des académiciens, notamment en ce qui concerne le programme pédagogique³⁵¹. Aucun document concernant les premières années de l'académie n'atteste de conflits entre les artistes et le pape ou les cardinaux qui étaient désignés comme protecteurs. Principalement concernés par les questions techniques et stylistiques, les artistes semblent avoir été en accord avec les recommandations de la Contre-Réforme en matière d'art, ou du moins les accueilleraient-ils volontiers, comme l'atteste une leçon sur le *decorum* donnée par un jésuite en 1598³⁵².

Sixte V adressée au cardinal Savelli (1588). Les documents postérieurs à ce déménagement (1589) mentionnent alors la « *Societate Sancti Lucae* » de la paroisse *Santa Martina*, qui après la fondation officielle de 1593 devient « *Venerabile Societate Pictorium Sancti Lucae in ecclesia Sancti Martini de Urbe Romae* ». Le 27 mai 1581, la corporation est désignée comme « *nostro universita arti e consolato de pittori* », tandis que le 29 mai 1583, elle est mentionnée en tant que « *l'universita e consolato di Santo Lucha Evangelista della professione de pittori* ». Archivio Storico Accademia di San Luca, 41, fol. 94v. et Archivio Storico Accademia di San Luca, 41, fol. 93r, voir WITCOMBE, 2009, p. 108, n. 8; LUKEHART, « Visions and Divisions (...) » 2009, p. 165-166.

³⁵⁰ Il est accroché dans la pièce où Zuccari réalise son discours inaugural de *principe* en novembre 1593. LIBINA, Marsha, « Divine Visions: Image-Making and Imagination in Pictures of Saint-Luke Painting the Virgin », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 61, 2019, 2, p. 235-263.

³⁵¹ COHEN, 2009, p. 330.

³⁵² C'est le *principe* Durante Alberti qui fit cette demande à un théologien jésuite. Le théologien en question serait le père Valeriano, un peintre architecte jésuite que le cardinal Francesco del Monte (alors protecteur de l'académie) connaissait certainement. La conférence portait sur le *decorum*, et entre autres sur les images lascives. Elle est mentionnée par Alberti dans *Origine e Progresso* (Pavie, 1604, p. 79). WAZBIŃSKI, 1994, p. 229; BIANCHI, 2008, p. 216; WITCOMBE, 2009, p. 110.

Même sans ingérence directe du pape ou des cardinaux dans les affaires quotidiennes de l'académie, les références officielles et institutionnelles (noms, lieux de rassemblement, confirmations papales et protectorats de cardinaux) conféraient à l'institution un caractère religieux que les artistes ne pouvaient ignorer, et avec lequel ils étaient certainement en accord. Les œuvres qu'ils réalisaient devaient nécessairement inspirer piété et dévotion, notamment parce que leurs principaux commanditaires étaient des membres du clergé (pape, cardinaux, évêques), et que leurs œuvres avaient souvent pour iconographie des sujets bibliques ou étaient destinées à des lieux religieux (églises, chapelles, appartements du Vatican). Au vu du contexte socio-économique dans lequel s'inscrivaient les artistes romains, il est compréhensible qu'ils se soient adaptés à l'environnement de leur époque sans avoir eu besoin d'être convaincus. Depuis plusieurs décennies, les discours relatifs à l'art mentionnaient un sentiment de décadence, notamment encouragé par une vision vasarienne de l'histoire, et par le glissement vers une connotation péjorative de l'expression « art maniériste »³⁵³. Cette décadence était en partie imputée à une insuffisance de connaissances et de morale chrétienne chez les artistes. Ainsi, il est cohérent que le *principe* de *San Luca* ait pensé à incorporer au programme une leçon donnée par un artiste jésuite sur le *decorum* et les images lascives, et qu'elle ait été bien reçue de la part des académiciens et des artistes.

De telles initiatives ont sans doute été soutenues et encouragées par les papes. Grégoire XIII et Sixte V ont tous les deux souligné les avantages de la création d'une institution dédiée à la formation des jeunes artistes à Rome³⁵⁴. Dans sa lettre approuvant la fondation de

³⁵³ Une décadence dont les raisons sont recherchées et exposées par Armenini dans son traité *De' veri precetti della pittura*. Voir chapitre 2.6. Giovan Battista Armenini. Grégoire XIII et Sixte V mentionnent tous les deux dans leurs bulles respectives la nécessité de fonder une académie où les artistes seraient correctement formés et en accord avec les valeurs chrétiennes. Voir HUTSON, James, « *Le Accademie Bolognese e Romana: Reconsidering Center-Periphery Pedagogy* », *Faculty Scholarship*, 3, *Art and Design Review*, 2019, p. 5-6; et les Annexes 1 et 2 dans LUKEHART, *The Accademia Seminars (...)*, 2009, p. 348-349, 350-352; VON SCHLOSSER, 1984, p. 329-334; BOSCH, Lynette M. F., *Mannerism, Spirituality and Cognition. The Art of Enargeia*, New-York, Routledge, 2020, p. 74-75.

³⁵⁴ LUKEHART, 2016, p. 170-171.

l'académie (1577), Grégoire XIII affirme qu'elle servirait à former des artistes « diligemment instruits nella dottrina Cristiana, nella pietà, ne' buoni costumi, e che insieme fossero nelle arti, secondo l'intelligenza, e capacità d'ognuno opportunamente esercitati »³⁵⁵, et qu'elle n'irait pas à l'encontre des décrets du Concile de Trente : « e quei statuti, che meglio facciano il felice reggimento dell'Accademia, e lo stato della Congregazione, e degli accademici prosperare, e siano conducenti a salvare le anime loro, e non opposti ai Sagri Canoni, e Decreti del Concilio di Trento »³⁵⁶. Dans la continuité, Sixte V soulignait quant à lui les bénéfices plus globaux que pourrait apporter l'académie : « li frutti, che provengono dallo studio delle buone arti siano grati a Dio, utili all'universale cristiana repubblica, e salutari alle Anime di tutti i Fedeli »³⁵⁷. Naturellement, ces arguments avancés par les papes durant les premières années se retrouvent dans le document notarial du 7 mars 1593 que l'on peut considérer comme actant la fondation de l'académie. Le texte est signé par six députés de la *Società dei pittori* devant une assemblée d'artistes romains (majoritairement des peintres), et en présence du notaire Ottaviano Saravezzi³⁵⁸. On y lit

³⁵⁵ « ut dictarum artium studiosi christiana doctrina et pietate bonisque moribus apprime imbuantur et in eisdem artibus juxta cuiusque intelligentiam et capacitatem se exercent », Archivio di Stato, XXIV, p. 13, retranscrit dans PEVSNER, 2018, p. 146. Voir la traduction italienne de Missirini en Annexe 1 de LUKEHART (éd.), 2009, p. 348.

³⁵⁶ « ipsorum academicorum et confratrum animarum salutem concernentia sacris canonibus decretisque Concilii Tridentini minime contraria condendi et faciendi », Bulle de Grégoire XIII déclarant l'établissement de l'*Accademia di San Luca* (1577), traduite en italien en Annexe 1 de LUKEHART (éd.), 2009, p. 349, à partir de Melchiorre MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, Rome, Stamperia de Romanis, 1823, p. 20-21. Voir aussi WITCOMBE, 2009, p. 110, n. 27; PEVSNER, 2018, p. 147; HUTSON, 2019, p. 13.

³⁵⁷ Retranscription de la bulle de Sixte V en Annexe 2 de LUKEHART (éd.), 2009 p. 350-352. Voir aussi WITCOMBE, 2009, p. 110, n. 27; PEVSNER, 2018, p. 148, n. 47.

³⁵⁸ Jusqu'à récemment, la littérature scientifique considérait le début du principat de Zuccari comme la date de fondation officielle de l'académie, donnant par là à cet homme seul un rôle considérable. Ce document notarial nous permet de mieux comprendre les premiers mois de l'institution, et de nuancer l'implication de Zuccari. S'il est indéniablement une figure centrale à partir de 1593, et l'un des principaux penseurs de la pédagogie de l'*Accademia*, Zuccari n'était pas seul à porter ce projet. Les fondateurs de *San Luca* sont donc plutôt Giovanni de'Vecchi, Tommaso Laureti, Scipione da Gaetà (Scipione Pulzone), Federico Zuccaro, Jacopo Rocchetti, et

notamment que les députés auront pour mission d'encadrer les futurs peintres sur le chemin de « questa nobilissima arte della pittura, per quella strada, che sigli richiede prima per honore, et gloria d'Iddio, et poi non solamente per l'essaltatione di essa pittura, ma, ancora, per honore, et riputatione di tutti quelli che nobilmente l'esserciteranno³⁵⁹ ». Ce document nous fait également comprendre que la fondation de *San Luca* devait permettre aux peintres de s'émanciper de leur ancienne corporation (*Università dei Pittori*). Cela leur évitait de devoir payer les taxes que toute corporation devait à la ville, et en contrepartie, cela les assujettissait à l'autorité du pape et du vicaire de Rome³⁶⁰. Pour les futurs académiciens, cet éloignement de la corporation et de son objectif mercantile est nécessaire en raison de la noblesse de leur profession qui doit les amener à éviter de telles obligations *mécaniques*³⁶¹. L'académie est donc dès le départ pensée comme un lieu de discussion et d'évaluation des œuvres des artistes par leurs pairs, ainsi que comme un lieu de formation des jeunes artistes d'un point de vue non seulement technique et intellectuel, mais aussi social et moral³⁶². Dans les années qui suivent le document notarial de 1593,

probablement Nicolò Martinelli da Pesaro (il Trometta). LUKEHART, 2016, p. 171-176.

³⁵⁹ Archivio di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini, ufficio II (Ottaviano Saravezzi), 1593, pt. 1, vol. 25, fols 426r. Ce document a été numérisé et est disponible sur la base de données *The History of the Accademia di San Luca, c. 1590-1635: Documents from the Archivio di Stati di Roma* [<https://www.nga.gov/accademia/en/documents/ASRTNCUff1115930307.html>].

Une retranscription est donnée en Annexe 3 de LUKEHART (éd.), 2009, p. 352-356.

³⁶⁰ La disparition progressive de la corporation des peintres de Rome est directement liée à la création de l'*Accademia di San Luca*. Les peintres désirant s'émanciper de ce système rejoignent pour beaucoup l'académie. Il en alla autrement pour les sculpteurs qui furent moins nombreux à rejoindre l'académie et qui continuèrent à appartenir et à fréquenter leurs corporations (l'*Arte dei Marmorari*, la corporation des tailleurs de pierre et l'*Università dei Falegnami*, la corporation des charpentiers). LUKEHART, 2016, p. 172-173.

³⁶¹ « S'è stabilito ancora che havendosi gli Aggregati da essercitare in una professione che in se è tanto nobile, et degna de persone libere, però ineritamente habbino da essere sempre libere d'ogni impositione come di pagare introito dell'arte, et altri obblighi mechanici, et servili. » Archivio di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini, ufficio II (Ottaviano Saravezzi), 1593, pt. 1, vol. 25, fol. 426v. Voir LUKEHART, 2016, p. 174.

³⁶² « Le Conditioni che principalmente devono havere tutti gl'Aggregati saranno queste prima Che per honore, et gloria de Iddio siano tali, che non solamente faccino

sous le pontificat de Clément VIII (1592-1605), l'influence de la Contre-Réforme sera de plus en plus notable. Il est probable que ce renforcement des valeurs chrétiennes dans la pédagogie de l'académie ait été encouragé par les cardinaux protecteurs Federico Borromeo, Gabriele Paleotti et surtout Francesco Del Monte³⁶³.

Le protectorat d'un cardinal constitue une particularité qui n'est pas propre à l'académie de peinture, mais plutôt à la ville de Rome. En effet, la plupart des corporations, académies, confraternités et compagnies avaient un cardinal pour protecteur. Il semblerait que ce titre ait souvent été plus honorifique qu'effectif, puisqu'aucune source archivistique n'atteste d'un rôle important du cardinal lors de réunions ou d'événements de l'académie. Il était vraisemblablement très peu présent au quotidien³⁶⁴. Alberti décrit Federico Borromeo (1564-1631), le premier protecteur de l'académie, comme un cardinal impliqué, alors que ce dernier quitte Rome en 1595, soit à peine deux ans après la fondation de l'académie et l'obtention de ce titre. Il a donc dû mériter cet éloge de la part d'Alberti autrement que par la durée de son mandat ou sa présence physique régulière. Il a sans doute apporté une aide concrète à Zuccari lors de la fondation de l'académie sur des questions juridiques, et peut-être a-t-il aussi fourni un soutien financier³⁶⁵. Il est aussi possible que Borromeo ait eu son mot à dire dans le choix de ses successeurs avant de quitter Rome. Après son départ en 1595, c'est

da se senza sdegno d'altri, ma che siano ancora di maniera che possano depegnere nelle Chiese, et in altri luoghi Imagini tali che rendano pietà, et dovotione [3], si come fu la mente di quei santi padri che prima li costituirono. » Archivio di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini, ufficio II (Ottaviano Saravezzi), 1593, pt. 1, vol. 25, fol. 426v. Voir aussi COHEN, 2009, p. 334; LUKEHART, 2016, p. 171-176.

³⁶³ BELTRAMME, Marcello, « Le teoriche del Paleotti e il riformismo dell'Accademia di San Luca nella politica artistica di Clemente VIII (1592-1605), » *Storia dell'arte*, 69, 1990, p. 201-219.

³⁶⁴ Alberti mentionne tout de même que Borromeo recevait des rapports réguliers de ce qui se passait à l'*Accademia*. Mais il n'y était pas physiquement présent. Une seule mention de la présence effective du cardinal aux réunions a été relevée dans les archives de *San Luca* : dans les années 1620, del Monte a dû intervenir dans les débats houleux qui s'étaient développés dans le cadre du scandale de la vente du tableau de Raphaël par Antiveduto Gramatica, *principe* en 1624. LUKEHART, « Visions and Divisions (...) », 2009, p. 165, p. 178.

³⁶⁵ WAZBIŃSKI, 1994, p. 240.

Gabriele Paleotti (1522-1597) qui endosse un rôle de « protecteur » de l'*Accademia di San Luca*, mais celui-ci ne conserve ce poste que pendant deux ans, puisqu'il meurt en juillet 1597. Le cardinal Francesco Maria del Monte (1549-1627) assure ensuite ce rôle de 1597 à 1626. Fait intéressant, Alberti précise que Paleotti et del Monte ont été nommés par le pape Clément VIII « éducateurs de la réforme » (*educatori della riformanda*), et non plus « protecteurs » comme ce fut le cas pour Borromeo. Cette formulation semble indiquer que le rôle de ces deux hommes était légèrement différent puisqu'il concernait explicitement la réforme catholique, là où le titre de protecteur avait sans doute une portée plus sociale et institutionnelle comme les positions de mécène ou de dedicataire. Le choix de ces trois cardinaux est particulièrement révélateur, puisqu'il indique un certain degré d'implication du pape et de la réforme catholique dans l'enseignement de l'art à Rome, à défaut de documents archivistiques plus concrets.

Federico Borromeo (1564-1631) était déjà impliqué dans la Contre-Réforme et son application avant d'arriver à Rome, et il est fort possible que cela ait été décisif dans sa nomination en tant que premier cardinal protecteur³⁶⁶. Cette remarque vaut d'ailleurs pour les trois cardinaux : ils se connaissaient, étaient impliqués dans la Contre-Réforme à différents niveaux (pédagogique, juridique, ecclésiastique) et partageaient un commun intérêt pour les ordres nouveaux (Oratoriens, Jésuites) et pour les arts (enseignement, mécénat). Borromeo rencontre Gabriele Paleotti lors de ses études à Bologne et se lie d'amitié avec lui. Plus tard, leurs chemins se croiseront à nouveau à Rome³⁶⁷. Il devient le protecteur de l'académie en 1593, avant de quitter la ville pour reprendre le poste d'archevêque de Milan, laissé vacant à

³⁶⁶ LUKEHART, « Visions and Divisions (...) », 2009, p. 177.

³⁶⁷ Borromeo étudie également à l'université de Pavie, puis à partir de 1580 au *Collegio Borromeo* (récemment fondé par son cousin Carlo Borromeo). Devenu clerc diocésain, il demeure dans le nord de l'Italie de 1580 à 1585 et obtient son doctorat. Il part ensuite pour Rome et devient un suiveur de Filippo Neri et des Oratoriens. Il est fait cardinal par Sixte V en 1587, et nommé dans la *Congregazione dei Riti* où il participe à la nouvelle édition de la *Vulgate*. GALBIATI, Giovanni, « Borromeo, Federico, cardinale », *Enciclopedia Italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 7, 1930, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/borromeo-federico-cardinale_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/borromeo-federico-cardinale_(Enciclopedia-Italiana)/)].

la mort de Gaspare Visconti en avril 1595. Il ne reviendra à Rome qu'en 1599 à la demande de Clément VIII, afin de préparer la commission de la *Sacra Congregazione de Propaganda Fide*. Son parcours et sa familiarité avec les institutions ecclésiastiques post-tridentines et avec la réforme pédagogique en faisaient le candidat idéal pour *San Luca*³⁶⁸.

Le choix de son successeur, Gabriele Paleotti (1522-1597), est lui aussi très éloquent. Le cardinal a été diplômé en droit à l'université de Bologne (1546), où il a ensuite enseigné le droit civil de 1546 à 1556³⁶⁹. Paleotti est directement impliqué dans le Concile de Trente (il participe notamment à la fameuse XXV^e session), mais surtout, il est l'auteur d'un traité sur les images sacrées et profanes dans lequel il défend les œuvres qui correspondent aux valeurs du Concile. La traduction latine de cet ouvrage (*De imaginibus*) a été publiée à Ingolstadt un an avant la nomination de Paleotti au poste d'*educatore* de *San Luca*, et l'on imagine que l'auteur a dû bénéficier d'une certaine renommée suite à cette publication³⁷⁰. Notons qu'il est également partisan de la création d'un « index des images » comparable à celui qui existait pour les livres³⁷¹, et enfin, qu'il est particulièrement impliqué dans l'implémentation des valeurs de la Contre-Réforme dans le diocèse et à l'université de Bologne³⁷². Son influence directe et concrète sur l'académie a cependant dû être minime, puisque, déjà âgé, il décède

³⁶⁸ LUKEHART, « Visions and Divisions (...) », 2009, p. 177-178.

³⁶⁹ Il a eu pour élève Ippolito Aldobrandini (le futur pape Clément VIII) dont il est devenu l'ami, le protecteur et une figure de mentor spirituel. BELTRAMME, 1990, p. 202; BIANCHI, 2008, p. 213-214; PRODI, 2022, p. 75, 94.

³⁷⁰ La première édition italienne de 1582 a sans doute connu une moins bonne diffusion, et donc un succès moindre. BIANCHI, 2008, p. 214.

³⁷¹ Idée qui ne connut pas un grand succès auprès du *Collegio* des cardinaux. WAZBIŃSKI, 1994, p. 240-241.

³⁷² Voir les travaux de David Lines et la biographie très complète de Paolo Prodi : LINES, David A., « Gabriele Paleotti and the University of Bologna : Documents from Bologna's Archivio Arcivescovile », dans Gian Mario Anselmi, Angela De Benedictis, Nicholas Terpstra (éds.), *Bologna. Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque : Recent Anglo-American Scholarship*, Bologne, Bononia University Press, 2013, p. 57-69; LINES, David A., « Papal Power and University Control in Early Modern Italy: Bologna and Gregory XIII », *Sixteenth Century Journal*, vol. 44, 3, 2013, p. 663-682; PRODI, 2022. Pour un résumé plus approfondi de la vie de Paleotti, voir : chapitre 2.2 Gabriele Paleotti.

deux années seulement après avoir été nommé *educatore*³⁷³. Mais son influence sur d'autres figures importantes (Clément VIII, Borromeo et del Monte) a sans doute été bien plus conséquente.

Francesco Maria Bourbon del Monte (1549-1627)³⁷⁴ fait partie de l'entourage du cardinal Alessandro Sforza, et à sa mort en 1581, on lui propose de reprendre l'évêché de Pesaro. Del Monte refuse ce poste pour entrer au service de Ferdinand de Médicis, dont il devient un étroit collaborateur. Del Monte est fait cardinal par Sixte V en 1588, grâce à l'appui de Ferdinand, devenu Grand-Duc de Toscane. Del Monte est un important représentant des intérêts toscans à la cour pontificale. Il a été cardinal, puis évêque de Velletri, de Palestrina, de Porto et d'Ostie. Tout comme Federico Borromeo, il faisait partie de la *Congregazione dei Riti*, dont il a été le préfet. C'est également via cette *congregazione* qu'il rencontre Paleotti, l'un de ses collaborateurs les plus importants³⁷⁵. Après ses études à Padoue, il a pu continuer à approfondir sa connaissance de la théologie auprès de Paleotti ou encore de Robert Bellarmin³⁷⁶. Filleul de l'Arétin et du Titien, il est aussi connu pour son importante activité de mécène et son soutien au Caravage³⁷⁷. Les preuves de son implication directe dans l'académie au début de son protectorat sont inexistantes, mais elles sont en revanche beaucoup plus nombreuses pour les années qui suivent. Il a ainsi été impliqué dans la publication des *Ordini* (statuts) publiés en 1609

³⁷³ COHEN, 2009, p. 334.

³⁷⁴ Originaire de Venise, il quitte cependant la Sérénissime pour Rome alors qu'il est encore adolescent. WAZBIŃSKI, 1994, p. 258.

³⁷⁵ Plusieurs membres étaient des amis de Ferdinand de Médicis : les cardinaux Tolomeo Gallo, Girolamo Mattei, Girolamo Risticucci, Gregorio Petrocchini et Lorenzo Bianchetti. Les réunions se déroulaient successivement chez Paleotti, Tolomei Gallo et del Monte. WAZBIŃSKI, 1994, p. 258.

³⁷⁶ Il a soutenu les canonisations d'Isidore, Ignace de Loyola et Filippo Neri entre autres. WAZBIŃSKI, 1994, p. 263-268.

³⁷⁷ Il est par exemple le commanditaire du Palazzo Madama, et de la *Méduse* du Caravage. COMPARATO, Victor Ivo, « Bourbon Del Monte, Francesco Maria », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 13, 1971, en ligne. [[https://www.treccani.it/enciclopedia/bourbon-del-monte-francesco-maria_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bourbon-del-monte-francesco-maria_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 20/03/24. Wazbiński retranscrit la liste et analyse les différents inventaires des œuvres possédées par le cardinal de façon très complète dans sa biographie, voir WAZBIŃSKI, 1994, p. 567-642.

(probablement avec le soutien financier de Federico Borromeo), et dans l'organisation de l'enseignement académique en sa qualité d'*educatore*³⁷⁸. Del Monte a pu s'inspirer des idées de Borromeo et de deux de ses protégés (les cardinaux Agostino Valier et Giovanni Botero) afin de remplir ses fonctions de protecteur des arts. Paleotti, Borromeo, Valier et Botero ont en effet comme point commun d'avoir valorisé les arts et la littérature de la Contre-Réforme en tant que mécènes et en affichant une nette préférence pour les sujets religieux³⁷⁹.

Le choix de tels « protecteurs » ou « éducateurs » laisse penser que l'*Accademia di San Luca* a pu être utilisée comme véhicule de la réforme post-tridentine en matière d'art, particulièrement après les premières années du pontificat de Clément VIII³⁸⁰. À ses débuts (en 1577 et en 1593), l'académie a certainement été façonnée artistiquement et intellectuellement par ses *principi* et hauts placés (Muziano, Zuccari et Alberti en tête), des hommes dont les préoccupations en matière d'art et d'enseignement devaient en partie rejoindre celles de papes³⁸¹. Avec le *Trattato della nobiltà della pittura* (1585), Romano Alberti écrit un traité que l'on a souvent considéré comme posant les bases de ce que serait plus tard le programme de

³⁷⁸ Il pourrait être celui qui a recommandé un théologien jésuite au *principe* Durante Alberti pour donner la conférence sur le *decorum* et les images lascives en 1598. Le théologien en question serait le père Valeriano, un peintre architecte jésuite que le cardinal connaissait certainement. BIANCHI, 2008, p. 216; WITCOMBE, 2009, p. 110.

³⁷⁹ WAZBIŃSKI, 1994, p. 241; PRODI, 2022, p. 735-737. Sur le mécénat de Paleotti, voir : BIANCHI, 2008.

³⁸⁰ LUKEHART, « Visions and Divisions (...) », 2009, p. 177-178; COHEN, 2009, p. 333-334.

³⁸¹ Zuccari était réellement préoccupé par les difficultés économiques et sociales des jeunes artistes. Il avait assisté aux débuts laborieux de son propre frère, Taddeo, dont il a illustré la jeunesse dans une célèbre série de vingt dessins conservés au J. Paul Getty Museum. Voir BROOKS, 2007. Federico a toujours agi concrètement pour soutenir les apprentis. Lorsqu'il était à Florence dans les années 1570, il avait fait construire un dortoir pour les assistants qui travaillaient avec lui aux fresques du *Duomo*. Il voulait aussi faire de sa maison romaine du *Pincio* un refuge pour accueillir les jeunes artistes fraîchement débarqués à Rome. Ce souhait figurant dans son testament ne sera jamais réalisé après sa mort. KÖRTE, Werner, *Der Palazzo Zuccari in Rom, sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, vol. 12, Keller, Leipzig, 1935, p. 65-66; PEVSNER, 2018, p. 151; LUKEHART, « Visions and Divisions (...) », 2009, p. 178-179.

l'académie³⁸². Il précise s'être inspiré du *Discorso* de Paleotti (1582)³⁸³. Tous les exemples artistiques qu'il donne sont des œuvres religieuses et ses objectifs sont clairement la persuasion, la conversion et la dévotion. Selon lui, l'art conquiert le vice, l'hérésie et la dégradation de l'âme tout en enflammant le cœur, en abritant la vertu et en offrant un temple à Dieu³⁸⁴.

Dans le poème *Dell'Eccellenza della Pittura. Visione di Cesare Nebbia* dédié à son ancien maître Muziano et à Carlo Borromeo (1594)³⁸⁵, Nebbia évoque les débuts de l'académie et l'orientation de celle-ci. Dans ce poème, Muziano apparaît en vision à Nebbia pour le guider et lui indiquer la fonction de l'art et de l'artiste dans la réalisation des images sacrées³⁸⁶. Ce texte est en adéquation avec les arguments classiques que l'on retrouve dans beaucoup de théories de la Contre-Réforme, dont chez Paleotti et Alberti.

Le poème de Nebbia atteste avant tout d'une influence de la Contre-Réforme sur les artistes eux-mêmes dès les débuts de l'académie. Toutefois, il semblerait que cette influence se soit renforcée au fil des décennies, et qu'elle ait mué en une implication plus directe de l'autorité papale dans les affaires de l'institution. À mesure que se concrétisaient les réformes catholiques et que le besoin de les implémenter se faisait sentir, les autorités ecclésiastiques ont sans doute saisi l'opportunité de garder la main sur la production artistique en

³⁸² HUTSON, 2019, p. 13-14; VON SCHLOSSER, 1984, p. 393.

³⁸³ « solo nomineremo un libro, nel quale molto più diffusamente le cose da noi dette si leggono, fatto per ordine dell'illustrissimo e reverendissimo Cardinal Paleotti, arcivescovo oggidì di Bologna, a riforma non solo della pittura, ma di tutte le altre arti ancora del disegno » ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura*, 1585, dans BAROCCHI, 1962, p. 234-235. Voir LUKEHART, 2016, p. 170; WITCOMBE, 2009, p. 110.

³⁸⁴ LUKEHART, « Visions and Divisions (...) », 2009, p. 181-182.

³⁸⁵ Nebbia et Zuccari se connaissaient pour avoir travaillé ensemble entre 1594 et 1602-1604 sur les fresques du *Collegio Borromeo*, commandées par Federico Borromeo, et illustrant la vie de Carlo Borromeo. TOSINI, Patrizia, « Nebbia, Cesare », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 78, 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-nebbia_%28Dizionario-Biografico%29/]. Consulté le 2/04/2024; COHEN, 2009, p. 333.

³⁸⁶ HUTSON, 2019, p. 13-14.

renforçant les réformes au sein de l'académie (tout particulièrement dans le premier tiers du XVII^e siècle). On peut supposer que les protecteurs successifs ont joué en cela un rôle d'intermédiaire capital, bien que discret. Leur influence semble s'être exercée principalement sur l'enseignement, ce que Wazbiński a décelé dans certains détails. À travers plusieurs témoignages d'époque, il relève des preuves que le dessin d'après modèle nu était pratiqué durant les premières années de l'académie, conformément au souhait de Zuccari (mentionné lors de son discours inaugural du 28 novembre 1593, et dans le *Origine e progresso* d'Aberti). Mais dans les nouveaux statuts de 1617, une clause prévoit une sanction pour la pratique non réglementaire du nu (c'est-à-dire sans accord préalable du *principe*). Le caractère moral et non plus seulement artistique de ce statut de 1617 pourrait illustrer une volonté des papes de transformer l'*accademia* en un instrument de contrôle³⁸⁷. Cette analyse est corroborée par les positions tenues par plusieurs personnes ayant eu de l'influence sur l'académie à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècles, à commencer par Clément VIII et, plus indirectement, Paleotti. Ce dernier publie la traduction latine de son *Discorso* dans les années 1590, peu de temps avant de devenir *educatore* de San Luca. L'ouvrage est alors composé de seulement deux livres sur les cinq prévus initialement. Pendant cette période, il travaille sur le troisième livre qui devait être entièrement consacré au problème des images lascives, c'est-à-dire aux nus³⁸⁸. Mais au vu du court laps de temps pendant lequel Paleotti a occupé la position d'*educatore* de San Luca, un lien direct entre sa position sur les images lascives et la condamnation de 1617 semble ténu. Cependant, la nudité est une préoccupation assez répandue dès la fin du XVI^e siècle et on retrouve des propos similaires dans de nombreux textes dont, par exemple, dans le *Dialogo* de Gilio³⁸⁹. La condamnation de certaines images,

³⁸⁷ WAZBIŃSKI, 1994, p. 230-239. Christopher Witcombe va plus loin en argumentant que l'*Accademia di San Luca* était sans doute une institution fondée dès le départ (dès les bulles de Grégoire XIII et Sixte V) dans le but de soutenir et d'assurer la bonne application de la politique réformatrice des papes en matière d'art. Cependant, les archives nous renseignent peu et cette thèse ne fait pas l'unanimité parmi les chercheurs. WITCOMBE, 2009, p. 107-118.

³⁸⁸ BIANCHI, 2008, p. 213-229.

³⁸⁹ GILIO, 1961, p. 48-52, 60-64, 80-82, 111-113; MÂLE, 1932, p. 1-17.

particulièrement dans le contexte religieux, était dans l'air du temps. L'influence de Paleotti sur l'académie de Rome s'est probablement exercée de façon indirecte, via ses relations avec Clément VIII, Francesco Maria Bourbon del Monte ou encore Federico Borromeo.

À la fin du XVI^e siècle, l'art est devenu un sujet de discussion pour les lettrés et les savants, et les artistes sont devenus des interlocuteurs de valeur grâce à une éducation multiforme à laquelle ces derniers ont pu accéder et participer avec le temps. Cette évolution permet et encourage l'émergence d'une littérature artistique plurielle composée de traités théoriques, de dialogues courtois, de manuels, et de discours moralisateurs. Cet ensemble de textes est rédigé par des artistes qui possèdent désormais un niveau d'éducation suffisant au développement de tels traités (Lomazzo, Zuccari, Armenini), mais aussi par des hommes de lettres amateurs d'art qui s'intéressent à ces sujets d'un point de vue théorique (Varchi, Borghini), ou encore par des clercs qui souhaitent que les œuvres produites correspondent à ce que l'Église de la Contre-Réforme attend d'elles (Gilio, Paleotti). Cette production littéraire autour de laquelle se rencontrent des personnes d'horizons variés, mais liées par leur intérêt commun pour l'art, est intimement corrélée à la naissance et au développement des académies de lettres et d'arts. L'inclusion des artistes au sein de ces institutions est rendue possible par le développement de la littérature artistique antérieure, et grâce à l'accroissement des possibilités d'éducation pour les artistes.

Même s'ils n'ont pas le niveau de certains des érudits qu'ils côtoient, les artistes ont tout de même accès aux formations nécessaires à leurs professions. Les parcours de l'époque n'étaient pas aussi cloisonnés qu'aujourd'hui, et les professeurs voyageaient souvent d'une institution à une autre. Il était donc possible pour un artiste de développer des savoirs en mathématiques, en logique ou en latin grâce aux leçons d'un professeur d'université, comme auprès d'un marchand de la corporation. Il demeure aujourd'hui difficile de savoir ce que les élèves apprenaient précisément, et avec qui. En parallèle, les académies de lettres et de sciences se développent, et de nombreux savants

s'intéressent aux arts et aux artistes. L'art est vu notamment comme une compétence utile dans la formation d'un gentilhomme (*cortegiano*) et d'un humaniste³⁹⁰. Cela ouvre une porte d'entrée pour les artistes qui sont intéressés par ce milieu, ainsi que par les savoirs et le statut social qu'ils peuvent y acquérir. Porteurs de leurs connaissances scolaires, et souvent aussi d'un patrimoine culturel acquis par la lecture, les leçons et les fréquentations, de nombreux artistes intègrent les académies. Là, ils échangent avec des personnes instruites sur les sujets artistiques qui font débat (ex. le *paragone*, la création artistique), et continuent de se former par ce biais. Ces environnements intellectuellement et culturellement riches constituent une composante essentielle à l'essor de la théorie de l'art de cette période.

La réflexion des artistes et des théoriciens de l'époque sur le statut des arts et de leurs professions s'accompagne de considérations sur la nature de l'art, sur son objectif, ses fonctions, et sur la formation adéquate qu'il convient de donner aux plus jeunes pour en atteindre la maîtrise. Tout cela s'inscrit dans un contexte religieux marqué par la fin du Concile de Trente et par les cardinaux qui tentent de faire appliquer ses décrets. Les académies et les théories de l'art qui naissent alors cherchent à définir et à favoriser l'apparition de bons artistes, et donc, du bon art. Le bon artiste se doit d'être un artisan maîtrisant son métier (couleur, forme, mouvement, perspective), un homme lettré possédant les connaissances requises à la réalisation de certains sujets (anatomie, mythologie, histoire sainte...), un courtisan pétri d'humanisme qui est à même d'échanger avec ses pairs, et, enfin, un bon chrétien capable de transmettre la vertu et les valeurs chrétiennes aux œuvres qu'il réalise.

La multiplication des académies, la formation des jeunes artistes, l'élévation du statut des arts, l'amélioration des conditions

³⁹⁰ DESWARTE, Sylvie, « Considérations sur l'artiste courtisan et le génie au XVI^e siècle », dans Jérôme de La Gorce, Françoise Levallant et Alain Mérot (dirs.), *La Condition sociale de l'artiste. XVI^e-XX^e siècles*, actes de colloque, Paris, 12 octobre 1985, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1987, p. 13-28; GHEZZANI, Tommaso, « L'artista e il cortigiano : note culturali e filosofiche su B. Castiglione e l'emancipazione delle « arti » belle », dans Johannes Bartuschat, Marco Nava et Jonathan Schiesaro (éds.), *La trattatistica d'arte nell'Italia del Cinquecento*, Rome, Carocci editore, 2025, p. 33-50.

socio-économiques des artistes, et l'application des valeurs de la Contre-Réforme sont autant de facteurs qui façonnent l'univers dans lequel ont été créés les traités étudiés. Après cet aperçu de l'environnement éducatif, social et religieux dans lequel ont évolué nos auteurs, nous allons maintenant présenter plus en détails leur parcours et leurs ouvrages afin de bien saisir le contenu et la portée des textes étudiés dans les chapitres suivants.

Chapitre 2. Théoriciens et traités

2.1 Giovanni Andrea Gilio (? - 1584)

Giovanni Andrea Gilio est né à Fabriano durant la première moitié du XVI^e siècle. Sa date de naissance exacte n'est pas connue, mais il n'a pas publié sa première œuvre avant 1550. Peu d'informations nous sont parvenues sur sa vie, et aucune sur sa formation et son éducation, ce qui laisse supposer qu'il vécut assez retiré du monde³⁹¹. Il aurait passé la majeure partie de sa vie dans sa région natale à cultiver sa propre érudition, qui lui aurait ensuite servi à alimenter ses écrits. Il a été prieur de San Venanzio (la principale église de Fabriano), puis à San Domenico Loricato. En 1579, il se retire à l'ermitage de San Vicino (Frontale), où il passe la fin de sa vie (il y décède en 1584)³⁹².

Gilio était un chanoine dominicain, un érudit et un écrivain³⁹³. Sa production littéraire est éclectique et peu prolifique, mais caractéristique de cette époque où les idéaux humanistes et classiques se mêlent à la culture doctrinale de la Contre-Réforme. Il s'intéresse aux écrits de controverses, à l'apologétique hagiographique et historique, ainsi qu'aux traités littéraires, artistiques et courtois. Il s'est essayé à plusieurs formes littéraires, du dialogue au manuel, en passant

³⁹¹ DI MONTE, Michele, « Gilio, Giovanni Andrea », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 54, 2000, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-andrea-gilio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-andrea-gilio_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 18 mai 2024; BAROCCHI, Paola, « Giovanni Andrea Gilio », dans Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. I, Milan, Riccardo Ricciardi Editore, 1971, p. 1095-1097.

³⁹² DI MONTE, 2000, en ligne; BURY, Michael, « Gilio on painters of sacred images », dans Giovanni Andrea Gilio, *Dialogue on the errors and abuses of painters*, traduit de l'italien par Michael Bury et Lucinda Byatt, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018, p. 5.

³⁹³ MURAOKA, Anne H., *The Path of Humility. Caravaggio and Carlo Borromeo*, New York, Peter Lang, 2015, p. 96.

par le traité, la narration et la biographie³⁹⁴. Tous ses travaux s'inscrivent dans une logique éducative et morale post-tridentine qui vaut à Gilio d'être loué par Antonio Possevino dans sa *Bibliotheca selecta* de 1593³⁹⁵.

Gilio est surtout connu pour ses *Due Dialogi*³⁹⁶. Le premier dialogue est consacré à l'art courtois (*Dialogo nel quale si ragiona de la parti morali, e civil appartenenti a' letterati cortigiani et ad ogni gentilhuomo, e l'utile che i prencipi cavano dai letterati*), et le deuxième à la peinture (*Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*).

2.1.1 *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (1564)

Les *Due dialogi* ont probablement été écrits entre 1561 et 1562. Ils sont publiés en 1564 à Camerino par l'éditeur Antonio Gioiosi, et sont dédiés au cardinal Alessandro Farnese³⁹⁷. Le premier dialogue appartient à la tradition littéraire du manuel du courtisan, un genre représenté par l'ouvrage de Baldassare Castiglione, et fort prisé dans la seconde moitié du siècle. Gilio y décrit les qualités du courtisan, et ce qu'il peut apporter au prince³⁹⁸. Il poursuit les intérêts didactiques et les objectifs religieux de ses autres écrits, ce qui se remarque autant dans

³⁹⁴ CARACCILO, Daniela, « “Si conserva il decoro in tutte le cose”: Giovanni Andrea Gilio tra ideali classicisti e disciplinamento confessionale », *Annali di critica d'arte*, 2015, p. 33-37.

³⁹⁵ POSSEVINO, Antonio, *Bibliotheca selecta*, XVII, Rome, 1593, p. 315.

³⁹⁶ BURY, 2018, p. 5.

³⁹⁷ GILIO, Giovanni Andrea, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie. Con molte annotazione fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto de la nova, quanto della vecchio Capella del Papa. Con la dechiarazione come vogliono essere dipinte le Sacre Imagini*, Camerino, Antonio Gioioso, 1564.

Il est possible que la dédicace indique une demande de patronage de la part de Gilio auprès de la famille Farnèse. Son *Trattato de la emulatione* était dédié à la duchesse d'Urbino Vittoria Farnese, la sœur d'Alessandro. DI MONTE, 2000, en ligne; BURY, 2018, p. 6; ROBERTSON, Clare, *'Il Gran Cardinale': Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 205.

³⁹⁸ BURY, 2018, p. 6.

son argumentation que dans les sources qu'il utilise. Il fait référence à l'histoire grecque et romaine, ainsi qu'à Boèce (qui est perçu comme un modèle de conseiller chrétien) et à Aristote. Pour Gilio, le courtisan doit être capable d'exercer un jugement profond afin d'être considéré comme un « catholico, devoto, buon cristiano, ne che fusse d'heresia sospetto in qual si voglia minima parte³⁹⁹ ». L'homme de cour lettré doit ainsi montrer un comportement moral exemplaire, empreint d'une certaine morosité sérieuse et quelque peu austère. Les modèles que propose Gilio sont tirés de l'histoire ancienne, mais aussi de l'histoire biblique, et de l'hagiographie.

Dans le second dialogue, *nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, Gilio poursuit ses objectifs didactiques et religieux en s'intéressant à la peinture. En parcourant la campagne autour de Fabriano, les protagonistes discutent de sujets sacrés et profanes, tout en relevant les nombreux abus et erreurs que commettent les peintres dans la réalisation de leurs œuvres. Contrairement à d'autres auteurs catholiques, Gilio ne cherche pas à justifier les images sacrées, mais plutôt à les purifier de leurs imperfections. Pour ce faire, il emprunte à des apologistes comme Conrad Braun ou Ambrogio Catarino afin de développer ses propres idées⁴⁰⁰.

Gilio base la discussion sur des œuvres réelles de son époque. Pour lui, l'art de la peinture a atteint son apogée avec Raphaël et Michel-Ange, bien qu'il relève de multiples erreurs chez Buonarroti⁴⁰¹.

³⁹⁹ GILIO, Giovanni Andrea, *Dialogo de le parti morali appertinenti a' Letterati Cortigiani, & ad ogni altro gentil'huomo*, Camerino, Antonio Gioioso, 1564, p. 19v.

⁴⁰⁰ BURY, Michael, BYATT, Lucinda et RICHARDSON, Carol M., « Introduction », dans Giovanni Andrea Gilio, *Dialogue on the errors and abuses of painters*, traduit de l'italien par Michael Bury et Lucinda Byatt, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018, p. 3.

⁴⁰¹ BURY, 2018, p. 9; DE JONG, Jan L., « Cultivating Piety. Religious Art and Artists after the Council of Trent », dans Karl Enenkel et Walter Melion (éds.), *Meditatio. Refashioning the Self*, Leiden/Boston, Brill, 2011, p. 2, 11-13; GASTON, Robert W., « How Words Control Images. The Rhetoric of Decorum in Counter-Reformation Italy », dans Marcia B. Hall et Tracy E. Cooper (éds.), *The Senses in the Counter-Reformation Church*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 85-86; MAFFEI, Sonia, « Giovanni Andrea Gilio e il "Dialogo de gli errori et abusi de' pittori" tra licenza e sprezzatura », *Annali di Critica d'arte*, vol. 1, 2017, p. 150-152.

Dans le dialogue, un grand nombre d'arguments sont développés à partir de la polémique sur le *Jugement Dernier*. Cette œuvre a en effet provoqué des réactions importantes, et de nombreux auteurs ont commencé, comme Gilio, à explorer l'idée qu'il existe des limites à ne pas franchir en peinture. Un juste milieu doit pouvoir être trouvé entre, d'un côté, l'expression du talent, de l'imagination et du travail de l'artiste, et de l'autre, l'expression et le traitement que demande le sujet représenté⁴⁰². À partir de la discussion sur le *Jugement Dernier*, Gilio veut montrer que ce débat est en réalité applicable à toutes les peintures religieuses. Pour lui, l'étude et la pratique de l'art (*arte*) doivent aller de pair avec une bonne capacité de l'intellect (*ingegno*) à juger de ce qui est représentable ou non⁴⁰³. En effet, la première source d'erreur des peintres (qui proviennent souvent de milieux modestes) est l'ignorance et le manque d'éducation. L'une des solutions avancées par Gilio pour pallier ce problème est l'étude du sujet, ainsi que la consultation auprès de ceux qui le connaissent le mieux, c'est-à-dire les clercs et les théologiens pour les peintures religieuses. Enfin, l'artiste doit réaliser de nombreux essais et croquis avant de peindre afin de s'assurer de la bonne représentation du sujet et du respect du *decorum*. Une autre difficulté vient du fait que l'artiste réalise toujours son œuvre grâce à son *ingegno*, c'est-à-dire son intellect. Or il arrive souvent qu'il cherche davantage à montrer dans son œuvre ses propres capacités et ses *capricci*, plutôt que le message de l'*istoria* (c'est-à-dire l'histoire, le sujet narratif)⁴⁰⁴. Ce reproche révèle plus généralement une

⁴⁰² Pietro Aretino rédige en 1545 une lettre à Michel-Ange dans laquelle il le critique pour avoir montré dans cette œuvre une grande impiété religieuse, qui est uniquement égalée par la perfection de son art. Dans sa vie de Fra Angelico (1550), Vasari écrit que certaines œuvres peuvent être louées pour leur artifice et leur puissance (*artificio e virtù*), et en même temps être condamnées pour leur indécence et leur immodestie (*dishonesto*) empêchant la communication de la dévotion. Voir VASARI, Giorgio, *Vies des artistes (Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes)*, traduit de l'italien par Léopold Leclanché et Charles Weiss, revu et annoté par Véronique Gerard Powell, Paris, Grasset, 2007, p. 122-128; BURY, BYATT et RICHARDSON, 2018, p. 1; MURAOKA, Anne H., *Il fine della pittura: Canon Reformulation in the Age of Counter-Reformation. The Lombard-Roman Confluence*, thèse de doctorat sous la direction de Marcia B. Hall, Temple University, Philadelphie, 2009, p. 17-19.

⁴⁰³ BURY, BYATT et RICHARDSON, 2018, p. 2.

⁴⁰⁴ Cette critique est notamment dirigée envers Michel-Ange, car pour le protagoniste du dialogue Pulidoro, il est évident à la vue du *Jugement Dernier* que l'objectif de

condamnation du maniérisme et du manque de naturalisme lorsqu'ils sont appliqués aux sujets religieux⁴⁰⁵.

Cette critique est assez centrale pour Gilio. En effet, l'un des principaux points soutenus dans le dialogue est la prévalence du *decorum*. Cette notion est à comprendre non plus seulement comme l'adéquation entre le traitement de l'œuvre et son sujet, mais aussi comme le respect par l'artiste de « ce qui convient moralement » au sujet représenté⁴⁰⁶. Sous la plume de Gilio, ce *decorum* désigne plus directement le respect du contenu des Écritures saintes dans la composition de la peinture. La critique du *Jugement Dernier* conduit les protagonistes à relever les abus et à insister sur l'importance du respect de l'*istoria*.

Protagonistes et organisation du dialogue

La discussion est tenue par six personnes : Vincenzo Peterlino (avocat), Silvio Gilio (avocat), Troilo Mattioli (préssumé avocat), Francesco Santi (homme lettré), Ruggiero Coradini (théologien) et Pulidoro Saraceni (docteur en médecine). La plupart de ces personnes sont identifiables, et leur existence historique est attestée⁴⁰⁷. Comme dans la plupart des dialogues de l'époque, on peut supposer que ces hommes étaient tous des amis de Gilio. Aucun de ces hommes n'est

Michel-Ange était de faire passer à la postérité son *ingegno* et ses excellentes capacités de peintre, plutôt que le sujet biblique de son œuvre. BURY, 2018, p. 20-21; SCAVIZZI, Giuseppe, *The Controversy on Images. From Calvin to Baronius*, New-York, Peter Lang, 1992, p. 96-97; NAGEL, Alexander, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; NAGEL, Alexander, *The Controversy of Renaissance Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

⁴⁰⁵ Au début du dialogue, les protagonistes observent la nature et regrettent que les artistes de leur époque (c. 1561-1564) ne puissent et ne veulent plus la reproduire fidèlement. MURAOKA, 2015, p. 98-99; MURAOKA, 2009, p. 22-26; HALL, Marcia B., *After Raphaël. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge University Press, 1999, p. 190-191; O'MALLEY, John W., « Trent, Sacred Images, and Catholics' Senses of the Sensuous », dans Marcia B. Hall et Tracy E. Cooper (éds.), *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 40-41.

⁴⁰⁶ GASTON, 2013, p. 76-77.

⁴⁰⁷ À l'exception de Francesco Santi, dont on ne sait rien. Troilo Mattioli, Silvio Gilio, Vincenzo Peterlino et Giovanni Andrea Gilio ont tous écrit des poèmes célébrant la Sainte Marie Madeleine de Gentile da Fabriano. BURY, BYATT et RICHARDSON, 2018, p. 1, 33 n.42; MAFFEI, 2017, p. 142.

présenté comme un artiste. L'un est un clerc, et les autres sont des laïcs cultivés désignés sous les titres d'avocats, docteur, gentilhomme... Ils possèdent des connaissances en littérature, philosophie, droit ou encore médecine, et donnent leurs avis sur la peinture de leur époque⁴⁰⁸. Gilio assigne chacun des protagonistes au développement d'un sujet. L'avocat Vincenzo Peterlino expose les différents sujets iconographiques et les catégories de peintres qui existent, puis s'étend sur la description du *pittore poetico*. La discussion dévie alors vers le *pittore istorico*, le sujet central qui occupe la moitié du dialogue. Les protagonistes se demandent d'abord de façon générale quelles connaissances ce type de peintre doit posséder, avant qu'un autre avocat, Silvio Gilio, n'insiste sur les erreurs qui peuvent survenir précisément à cause d'une absence de tels savoirs ou d'un manque de préparation du sujet par le peintre. Troilo Mattioli, qui était sans doute également un avocat, mène la discussion sur les abus en l'agrémentant d'exemples de peintres historiques n'ayant pas réalisé leurs œuvres correctement. Francesco Santi, un gentilhomme éduqué, poursuit en évoquant ce que le peintre doit avoir à l'esprit lorsqu'il élabore les figures destinées à rejoindre la composition. Enfin, Ruggiero Coradini, l'ecclésiastique, développe son opinion sur le *Jugement Dernier*. La toute dernière partie du dialogue est consacrée à la peinture mixte, et la discussion est menée par le docteur Pulidoro Saraceni⁴⁰⁹.

Sources et références

À travers ce dialogue, Gilio révèle sa grande culture dans différents domaines comme la théologie, le droit, l'histoire ancienne, l'histoire moderne, la littérature, ainsi que sa bonne connaissance de la peinture contemporaine et de la littérature théologique sur les images. Ses idées sont ancrées dans la rhétorique ancienne et la poétique d'Aristote et de Horace, auquel il emprunte l'*Ut pictura poesis* afin de justifier l'application de la théorie littéraire à la peinture⁴¹⁰. Ses propos

⁴⁰⁸ BURY, 2018, p. 9.

⁴⁰⁹ BURY, 2018, p. 11-12.

⁴¹⁰ STOWELL, Steven F. H., *The Spiritual Language of Art. Medieval Christian Themes in Writings on Art of the Italian Renaissance*, Leiden-Boston, Brill, 2015, p. 286.

correspondent à ceux d'autres auteurs de l'époque⁴¹¹. Il connaissait aussi bien sûr l'*Histoire naturelle* de Pline, le *De Architectura* de Vitruve, le *De pictura* d'Alberti, la première édition des *Vite*, et le *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557) de Dolce⁴¹². Gilio avait de bonnes connaissances de la théorie de l'image ancienne, ainsi que moderne⁴¹³.

Fortune critique

On ne sait rien de la diffusion réelle des écrits de Gilio, mais ils ne semblent pas avoir connu une grande notoriété à l'époque. On notera toutefois l'éloge de Possevino déjà mentionné, et un panégyrique d'Aurelio Pellini (Pérouse) dont Gilio fut l'objet⁴¹⁴. Les *Dialogi* ont connu une certaine postérité parmi les théoriciens de l'art de la période post-tridentine⁴¹⁵. Raffaello Bordini cite très positivement et à plusieurs reprises cette œuvre dans son *Riposo*⁴¹⁶. Lomazzo et Armenini ont très probablement consulté le second *Dialogo* pour préparer leurs propres traités, notamment les passages sur l'invention. Bartolomeo Ammannati possédait une copie du dialogue de Gilio (qu'il nomme « Lilio »), et Comanini le cite explicitement dans *Il Figino* (lorsque le prêtre Ascanio Martinengo défend l'œuvre de Michel-Ange). Le *De arte sacra* de Federico Borromeo, publié en 1624 (mais probablement

⁴¹¹ BURY, BYATT et RICHARDSON, 2018, p. 3.

⁴¹² Gilio mentionne aussi un traité non publié de Francesco Agostini (un peintre de Fabriano et sans doute un ami de Gilio) qui n'a jamais été identifié. BURY, 2018, p. 6-7.

⁴¹³ Par exemple le *Rationale divinarum officiorum* de Durandus, datant du XIII^e siècle, le *De Imaginibus* (1548) de Conrad Braum et le *Disputatio de cultu et adoratione imaginum in Enarrationes* (Rome, 1551) d'Ambrogio Catarino. BURY, 2018, p. 8; SCAVIZZI, 1992, p. 93-99.

⁴¹⁴ DI MONTE, 2000, en ligne.

⁴¹⁵ HALL, Marcia B., « Introduction », dans Marcia B. Hall et Tracy E. Cooper (éds.), *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 10-11.

⁴¹⁶ BORDINI, Raffaello, *Il Riposo. In cui della pittura e della scultura si favella de' piu illustri Pittori e Scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, Florence, Giorgio Marescotti, 1584, p. 53, 82.

écrit dans les années 1590), montre également une influence du travail de Gilio⁴¹⁷.

Aucun des textes de Gilio n'a connu de réimpression ou de réédition à son époque. Il faut attendre les années 1970 pour que le *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* ne soit inclus par Paola Barocchi dans ses *Trattati d'arte del Cinquecento*⁴¹⁸. En 2018, une traduction en anglais de ce même dialogue est réalisée par Michael Bury et Lucinda Byatt⁴¹⁹.

2.2 Gabriele Paleotti (1522 - 1597)

Gabriele Paleotti naît à Bologne en 1522⁴²⁰. Les Paleotti sont issus de la haute bourgeoisie et sont très actifs au sein de la société bolonaise depuis de nombreuses années, surtout dans les milieux juridiques et marchands⁴²¹. La famille est aussi bien présente au sein de l'université⁴²². Il est donc issu d'un milieu aisé et baigne dans cet environnement intellectuel et humaniste depuis la naissance. Gabriele se forme au *Collegio Ancarano* de Bologne. Il y reçoit l'enseignement de Sebastiano Delio et de Romolo Amaseo⁴²³. Quelques exercices

⁴¹⁷ BURY, 2018, p. 8-9.

⁴¹⁸ BAROCCHI, Paola, *Trattati d'arte del Cinquecento : fra Manierismo e Controriforma*, vol. 2, *Gilio, Paleotti, Aldovrandi*, Bari, Laterza e figli, 1961.

⁴¹⁹ GILIO, Giovanni Andrea, *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters*, Michael Bury, Lucinda Byatt et Carol M. Richardson (éds.), traduit de l'italien par Michael Bury et Lucinda Byatt, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018; BYATT, Lucinda, « Gilio's Text and the English Translation », dans Michael Bury, Lucinda Byatt et Carol M. Richardson (éds.), *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters. Giovanni Andrea Gilio*, traduit de l'italien par Michael Bury et Lucinda Byatt, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018, p. 65-82.

⁴²⁰ PRODI, 2014, en ligne; PRODI, 2022, p. 11-35; BAROCCHI, Paola, « Gabriele Paleotti », dans Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. I, Milan, Riccardo Ricciardi Editore, 1971, p. 1115-1119.

⁴²¹ BOSCHLOO, 1974, p. 110.

⁴²² Particulièrement depuis Vincenzo Paleotti, aïeul paternel de Gabriele, qui y a enseigné le droit civil pendant 50 ans et jusqu'à sa mort en 1498. PRODI, 2022, p. 11-35.

⁴²³ Delio fut professeur de droit civil à l'université de Bologne de 1527 à 1529, puis au *Collegio* de 1531 à 1534. PRODI, 2022, p. 37-50.

scolastiques de traduction latine de Gabriele datant de ces années de formation (1533-1538) ont été conservés⁴²⁴.

Dès 1540, Gabriele entame un cursus de droit à l'université de Bologne⁴²⁵. Il termine son doctorat en droit civil le 14 mai 1546, puis son doctorat en droit canon quelques mois plus tard⁴²⁶. En parallèle de ces études, il s'intéresse beaucoup aux *studia humanitatis*, et devient membre de l'*Accademia degli Affamati*⁴²⁷. En 1548, deux ans après la fin de sa formation, il enseigne le droit civil, toujours à l'université de Bologne⁴²⁸. Il entre au collège des canons de la cathédrale en 1549⁴²⁹, et est nommé avocat de la chambre du Sénat en 1552⁴³⁰.

En 1556, suite à une certaine reconnaissance professionnelle, le pape bolonais Paul IV le nomme *uditore* du *Tribunale della Sacra Rota Romana*, un organisme qui exerçait les fonctions de tribunal civil suprême de l'État pontifical. Il quitte alors Bologne pour Rome⁴³¹. En 1561, il est choisi par le cardinal Giovanni Morone et invité par le pape Pie IV à présider la dernière phase du Concile de Trente (1562-1563), en tant que conseiller juridique. Il y joue un rôle central en élaborant les décrets des dernières sessions, ainsi qu'en effectuant un travail de médiation entre les conservateurs et les progressistes de la Curie romaine, et entre le pape et les grandes puissances de France et d'Espagne⁴³². Durant ces années, il fréquente régulièrement Carlo Borromeo, qui deviendra un ami, Alessandro Farnese, et Morone lui-

⁴²⁴ PRODI, 2022, p. 49.

⁴²⁵ Ses maîtres sont Giovanni Buoncompagni, Mariano Socino et Agostino Bedo.

⁴²⁶ BIANCHI, 2008, p. 21; PRODI, 2022, p. 50-55.

⁴²⁷ Deux documents montrent son implication dans cette académie : tout d'abord le texte d'un discours qu'il y a tenu, l'*Oratio pro Marco Thieneo Academiae Affumatorum Principe clarissimo*, et ensuite une commande d'œuvre que Paleotti a passée à Prospero Fontana au nom de l'académie. PRODI, 2022, p. 55-59.

⁴²⁸ PRODI, 2022, p. 65-95.

⁴²⁹ PRODI, 2022, p. 70-76.

⁴³⁰ Un an plus tard, il publie le *De nothis spuriisque filiis*, dans lequel il défend les droits des enfants illégitimes (qui étaient alors le sujet d'une querelle juridique au sein de l'université). Ce texte s'inscrit dans la lignée de l'humanisme juridique d'Andrea Alciat et aura une certaine influence sur la notoriété de Paleotti en tant que juriste. PRODI, 2022, p. 84.

⁴³¹ BIANCHI, 2008, p. 21-22; BOSCHLOO, 1974, p. 110; PRODI, 2022, p. 97-121.

⁴³² BOSCHLOO, 1974, p. 110; PRODI, 2022, p. 123-170.

même⁴³³. Il est aussi l'un des trois hommes choisis pour intégrer la première commission (*Congregazione del Concilio*) pour la publication et l'interprétation des décrets conciliaires (en 1563). Ces nombreuses responsabilités dont il s'est acquitté avec succès lui valent d'être nommé cardinal avec grand mérite, le 12 mars 1565⁴³⁴.

Moins d'un an plus tard, le 9 février 1566, Pie V l'élève au rang d'évêque de Bologne⁴³⁵. Il s'implique alors fortement dans le gouvernement pastoral de son diocèse, et pendant vingt ans, il tentera d'y faire respecter les nouvelles réformes tridentines. Son souhait était de faire appliquer les décrets tridentins à toutes les couches de la population, et de faire de Bologne une *Respublica Christiana*⁴³⁶. Selon les recommandations tridentines, l'évêque ou archevêque joue effectivement un rôle crucial dans la politique de la ville. Paleotti et Carlo Borromeo sont d'excellents exemples d'applications, ou de tentatives d'applications, des réformes dans le nord de l'Italie⁴³⁷.

Malgré l'important zèle qu'il mettait à la tâche, la politique de Paleotti peut être considérée comme moins « rigide » que celle de Carlo Borromeo. Cela peut s'expliquer par le statut de ville universitaire de Bologne, et par l'intérêt et le respect de Paleotti pour les lettres et les arts. Outre ses propres commandes artistiques, il s'est impliqué dans la

⁴³³ PRODI, 2022, p. 171-198.

⁴³⁴ BIANCHI, 2008, p. 22, 25; BOSCHLOO, 1974, p. 110; PRODI, 2022, p. 199-241.

⁴³⁵ Il quitte Rome, s'arrête à la villa Farnese de Caprarola (13 février), et arrive à Bologne le 24 février 1566. Il en deviendra l'archevêque en 1582, lorsque l'évêché sera transformé en archevêché. BIANCHI, 2008, p. 22.

⁴³⁶ Tout comme Carlo Borromeo à Milan, Paleotti se distancie quelque peu de la Curie romaine. Il cherche à assurer une certaine indépendance pour Bologne par rapport à l'État pontifical. Il se plaindra notamment d'être un *vescovo con la mitra senza il pastorale* (c'est-à-dire un évêque avec la mitre, mais sans crosse/pouvoir réel) à cause de l'influence du Pape sur son évêché. BIANCHI, 2008, p. 23; BOSCHLOO, 1974, p. 111; PRODI, 2022, p. 243-316, 380; LINES, David A., « Papal Power and University Control (...) », 2013, p. 663-682; LINES, David A., « Gabriele Paleotti and the University of Bologna: Documents from Bologna's Archivio Arcivescovile », dans Gian Mario Anselmi, Angela De Benedictis, Nicholas Terpstra (éds), *Bologna. Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque : Recent Anglo-American Scholarship*, Bologne, Bononia University Press, 2013, p. 57-69; BOSCHLOO, 1974, p. 104, 110.

⁴³⁷ Sur les actions épiscopales de Carlo Borromeo voir : DE BOER, 2001.

réédification de la cathédrale de Bologne⁴³⁸. Il entretient aussi des liens avec l'*Accademia degli Incamminati*, l'académie de peinture des Carracci⁴³⁹. Il est un ami de longue date de plusieurs membres du *Studio* de l'Université, surtout l'historien Carlo Sigonio et le naturaliste Ulisse Aldrovandi⁴⁴⁰. Le cercle de connaissances de Paleotti forme ainsi une sorte de petit groupe de réflexion sur la nature, l'histoire sacrée et les arts figuratifs ayant pour objectif d'élaborer une nouvelle spiritualité pour les ecclésiastiques et les laïcs. Paleotti cherchera aussi à limiter l'influence de l'Inquisition à l'université de Bologne afin de défendre les milieux scientifiques et intellectuels⁴⁴¹. C'est dans cet environnement qu'il finit par publier à Bologne le *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, dans une première version italienne datant de 1582.

Sept ans plus tard, il est fait évêque d'Albano, puis, en 1591, évêque de Sabina. Il retourne ensuite à Rome⁴⁴². Il publie un ouvrage attaquant le centralisme bureaucratique papal, le *De sacri Consistorii consultationibus*, publié à Rome en 1592, et republié à Venise en 1594⁴⁴³. Sa dernière publication, *De bono senectutis*, publiée à Rome en 1595, est un retour aux grands thèmes qui avaient occupé sa

⁴³⁸ Notamment en engageant Domenico Tibaldi, Prospero Fontana, Cesare Aretusi, Giovan Battista Fiorini, Bartolomeo Cesi et Camillo Procaccini pour effectuer les décors de la zone absidiale, et de deux chapelles latérales (chapelles Paleotti et Boncompagni). BIANCHI, 2008, p. 24.

⁴³⁹ BOSCHLOO, 1974, p. 108.

⁴⁴⁰ Aldrovandi fréquentait lui-même l'académie des cousins Caracci, qui sont précisément connus pour leurs dépicions très fidèles et naturalistes en peinture. BOSCHLOO, 1974, p. 113; SMITH, 1997, p. 57-63; LINES, « Gabriele Paleotti and the University of Bologna (...) », 2013, p. 57-69.

⁴⁴¹ Par exemple, des ouvrages de Carlo Sigonio, Jérôme Cardan et Ulisse Aldrovandi sont mis à l'index, et Paleotti défend alors l'importance de la critique historique et la nécessité pour les intellectuels de consulter certaines sources prohibées. BOSCHLOO, 1974, p. 104, 111.

⁴⁴² Les nombreux obstacles limitant son gouvernement épiscopal, et empêchant l'avènement de son rêve de *Respublica Christiana*, pourraient expliquer sa lassitude et son souhait de quitter Bologne pour Rome après 1591. BIANCHI, 2008, p. 24-25. Il laisse alors l'administration de Bologne à son cousin, le cardinal Alfonso Paleotti. PRODI, 2022, p. 699-755.

⁴⁴³ PRODI, 2022, p. 757-808.

formation humaniste⁴⁴⁴. En parallèle (1595-1596), il travaille sur la seconde édition du *Discorso*, publiée en latin à Ingolstadt en 1594. Cette version contient une nouvelle préface et une lettre à Clément VIII⁴⁴⁵.

En cette même année 1595, il remplace Federico Borromeo, parti pour Milan, et devient « éducateur de la réforme » à l'*Accademia di San Luca*⁴⁴⁶. Cette position témoigne de la confiance qu'avait le pontife en Paleotti en matière d'art et d'éducation dans le cadre de la réforme catholique⁴⁴⁷. Le cardinal n'occupera pas longtemps ce rôle, puisqu'il décède à Rome en 1597. Il est ensuite enterré dans sa chapelle familiale à la cathédrale de Bologne⁴⁴⁸.

2.2.1 *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582)

Le *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* fait partie des nombreux projets de Paleotti qui s'inscrivent dans sa volonté de réformer la société chrétienne après le Concile de Trente⁴⁴⁹. Dans ce contexte, il s'intéresse évidemment aussi aux images, dont il avait été question durant la XXV^e session du Concile, et qui sont sujettes à controverse depuis les premiers temps de la Chrétienté. Face aux

⁴⁴⁴ Il y exalte l'homme et la vieillesse en tant qu'expressions maximales de la raison et de la liberté. Paleotti n'apparaît pas du tout comme un vieil homme déçu par la désillusion et l'échec de la réforme de la société chrétienne. Dans cet ouvrage, on retrouve les influences de Cicéron et du néo-stoïcisme de Juste Lipse (qui avait été son professeur à Bologne). Il y affirme que Philippe Néri est le modèle à suivre pour tout homme chrétien, non pas en tant que saint (il n'est pas encore canonisé) mais bien en tant qu'homme appartenant à l'Église, tout en étant libre et capable de conduire avec joie et liberté une vie inspirée par les idéaux de l'Évangile. PRODI, 2022, p. 849-878.

⁴⁴⁵ BIANCHI, 2008, p. 214-215.

⁴⁴⁶ Voir : chapitre 1.5.2 Les académies d'art.

⁴⁴⁷ BIANCHI, 2008, p. 214-215.

⁴⁴⁸ BIANCHI, 2008, p. 15-25.

⁴⁴⁹ PALEOTTI, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane. Diviso in cinque libri, dove si scuoprano varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doverà osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Monsignore Illustriss. E Reverendiss. Card. Paleotti Vescovo di Bologna. Al popolo della città e diocesi sua*, Bologne, Alessandro Benacci, 1582; PRODI, 2022, p. 809-847.

accusations d'idolâtrie des Réformés, la réglementation des images catholiques devait permettre leur conservation dans la pratique dévotionnelle. L'image doit être conservée, car elle remplit d'importantes fonctions, parmi lesquelles les fonctions éducatives, mémoratives et exemplaires. Mais toute peinture ne remplit pas correctement ces fonctions. Certaines images sont incorrectes et risquent de mener le fidèle à l'idolâtrie, ou bien d'être simplement vaines et inutiles. Il y a en fait deux grandes positions adoptées face aux images. Soit on les considère comme mauvaises en elles-mêmes, et il faut donc totalement les interdire (c'est la position de certains protestants), soit elles ne sont pas mauvaises, et c'est plutôt leur utilisation et les pratiques autour de celles-ci qui le sont. Il faut alors veiller à ce que ces usages néfastes soient interdits, et à ce que les images ne les incitent pas. Il faut pour cela éviter les abus et suivre quelques recommandations que Paleotti s'efforce de regrouper dans son ambitieux traité.

Il y explique donc comment réaliser une œuvre correcte, qui respecte les décrets du Concile de Trente. Une grande particularité de ce projet est qu'il se préoccupe des images religieuses et profanes. En effet, la convenance de l'image ne se limite pas aux portes des églises, et elle s'applique aussi à bien d'autres sujets, comme les portraits ou les natures mortes.

Organisation du traité

Le projet initial était de réaliser un traité en cinq livres. Mais le processus d'écriture a pris plus de temps que prévu, et seuls deux livres seront finalement publiés. Les trois derniers n'ont jamais existé que sous la forme d'un plan de chapitres, ce qui nous permet tout de même d'avoir une bonne idée des intentions de Paleotti.

Le premier livre, composé de trente-trois chapitres, offre une description générale de l'image, à travers sa définition et l'exposition de ses vertus, ses espèces, ses composantes...⁴⁵⁰ Le second livre,

⁴⁵⁰ Exemples de chapitres : « Ce que nous comprenons par le terme d'*image* », « Des choses qu'il faut considérer en chaque image », « De l'origine des images en général », « De la peinture et la sculpture et d'autres arts qui sont impliqués dans la fabrication des images », « Des divers effets notables causés par les images pieuses et

composé de cinquante-deux chapitres, est entièrement consacré aux abus, à leurs descriptions, et à la façon de les éviter. Chaque chapitre traite d'un type d'abus en particulier⁴⁵¹. Le troisième livre devait lui aussi être consacré aux abus, mais il devait se focaliser sur un type précis et particulièrement problématique, car omniprésent dans les arts de l'époque : les peintures lascives et malhonnêtes⁴⁵². Le quatrième livre devait être prescriptif, et lister par chapitre différents sujets iconographiques que l'auteur jugeait bons à représenter⁴⁵³. Le cinquième et dernier livre devait être plus pratique, et s'intéresser à la localisation des images, à leur « contexte » d'exposition, à la répression, et au contrôle⁴⁵⁴.

François Lecerle⁴⁵⁵ résume le projet initial en inscrivant les cinq livres dans des catégories. L'ensemble du traité aurait dû contenir une orientation théorique (livres 1 à 3) et une orientation pratique (livres 4 et 5). Mais l'on peut aussi classer ces cinq livres en fonction de leurs approches de l'image : les livres 1 et 4 abordent les images de manière 'positive' c'est-à-dire qu'ils montrent les bonnes images, les exemples à suivre, tandis que les livres 2, 3 et 5 listent les erreurs et abus à ne pas suivre, les interdits. Ce sont les abus qui occupent donc la majeure

dévotes »... BOSCHLOO, 1974, p. 121; PRODI, Paolo, « Introduction », dans Gabriele Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images*, traduit de l'italien par William McCuaig, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2012, p. 19-24.

⁴⁵¹ Exemples de chapitres : « Des peintures scandaleuses », « Des peintures erronées », « Des peintures de Jupiter, Apollon, Mercure, Junon, Cérès et autres faux dieux »... BOSCHLOO, 1974, p. 121; PRODI, 2012, p. 19-24.

⁴⁵² Exemples de chapitres : « Des peintures lascives et non convenables à l'honnêteté, qui sont le sujet de ce livre », « Autorité et exemples contre l'abus de la formation d'images de nus »... BIANCHI, 2008, p. 219-221, 224-227; PRODI, 2012, p. 19-24.

⁴⁵³ Exemples de chapitres : « De la peinture du Saint Esprit », « De la peinture de Dieu le Père », « De la peinture de la sainte Trinité », « De l'Annonciation », « De la peinture des Anges », « Des images de démons », « Des images du Paradis »... BIANCHI, 2008, p. 221-223; PRODI, 2012, p. 19-24.

⁴⁵⁴ Exemples de chapitres : « Quelques recommandations à propos des commandes de décors d'églises, oratoires et chapelles », « Des lieux où il convient ou ne convient pas de mettre des images sacrées et des impostures des hérétiques à ce propos »... BIANCHI, 2008, p. 221-223; PRODI, 2012, p. 19-24.

⁴⁵⁵ LECERLE, *Le signe et la relique. Les théologies de l'image à la Renaissance*, thèse de doctorat, sous la direction de Henri Weber, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 1987, non publiée, p. 431-432.

partie des livres (les 2, 3 et 5). L'organisation même de ce *Discorso* montre déjà sa filiation avec la longue tradition des théories sur les images et sur les abus dans la tradition chrétienne (des Pères de l'Église à Gilio). Il reprend certaines des méthodes utilisées depuis des siècles comme l'utilisation de listes, l'emphasis sur l'abus dans l'*usage* de l'image (et non de l'image en soi), l'insistance sur les fonctions des images ; tout en innovant, notamment en incluant les peintures profanes dans son traité et en incluant de nombreuses références à des textes classiques et humanistes.

Sources et influences

L'échec dans la réalisation du projet initial peut s'expliquer par l'important travail de recherche que Paleotti a toujours effectué en amont. Il inclut de nombreuses références, aussi bien aux textes sacrés, aux Pères de l'Église et aux théologiens qu'aux auteurs antiques. Cela rend son ouvrage très complet, mais complexe à écrire. Il se renseigne également sur les pratiques déjà en vigueur pour réglementer les images⁴⁵⁶.

De plus, Paleotti semble assez méticuleux et fait relire à de nombreuses personnes et à plusieurs reprises des parties non terminées de son travail. Ses relecteurs principaux sont ses deux amis Ulisse Aldrovandi (philosophe naturaliste) et Carlo Sigonio (historien)⁴⁵⁷. Dans son vaste projet, Paleotti collabore aussi avec Agostino Bruni (c'est probablement lui qui a traduit le *Discorso* en latin) et Ludovico Nucci (le secrétaire de Paleotti qui est chargé de retravailler le *Discorso*). Il échange aussi sur le sujet avec son ami Carlo Borromeo. Les autres relecteurs de ce traité sont issus de milieux et de disciplines divers. Parmi les hommes d'Église, on retrouve Francesco Palmio (un jésuite de Bologne), et Pietro Tossignano (*Egidio abate* de San Procolo). Parmi ses amis érudits venant du *Studio* de Bologne, on peut

⁴⁵⁶ On sait par exemple qu'il a envoyé une lettre en 1578 à l'évêque de Vercelli, Giovan Francesco Bonhomini, afin de savoir « che avvertimenti sono stati dati ai pittori di sacre immagini per levare gli abusi » à Milan. PRODI, 2022, p. 60-63.

⁴⁵⁷ PRODI, 2022, p. 60-63; PRODI, 2012, p. 16-19. Sur Carlo Sigonio, voir notamment PRODI, Paolo, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologne, Il Mulino, 2014, p. 235-258.

citer Giovanni Angelo Papio (un juriste) et Federico Pendasio (un philosophe, professeur à Padoue⁴⁵⁸). Enfin, Paleotti se fait conseiller par des artistes : le peintre Prospero Fontana, l'architecte Domenico Tibaldi, ainsi que le peintre, architecte, et théoricien, Pirro Ligorio.

Toutes ces aides à la constitution du *Discorso* témoignent du souci de complétude et d'exactitude de Paleotti. Consulter des théologiens, des savants et des artistes montre aussi sa volonté de recevoir le plus grand nombre d'avis et de perspectives différentes sur son travail qui concerne autant les œuvres religieuses que profanes. Une entreprise qui, rappelons-le, était inédite à l'époque au sein des littératures artistique et de controverse.

2.3 Bartolomeo Ammannati (1511 - 1592)

Bartolomeo Ammannati naît le 15 juillet 1511 à Settignano (Florence). Il entre très vite à l'académie de Baccio Bandinelli⁴⁵⁹. Mais il la quitte rapidement afin de travailler dans l'atelier de Jacopo Sansovino, à Venise⁴⁶⁰. Le 17 avril 1550, il épouse la poétesse Laura Battiferri, avec qui il entretient une relation étroite et une influence réciproque qui restera importante pendant toute leur vie.

⁴⁵⁸ Il y enseigne la philosophie naturelle et a écrit un commentaire sur les trois premiers livres du *De Anima* : PENDASIO, Federico, *Absolutissima lectura super primos tredecim textus libris Aristotelis de anima*, Padoue, s. XVII, conservé à Rome BN, Ms. San Andrea della Valle 91, s.p.

⁴⁵⁹ Son père Antonio Ammannati décède alors qu'il n'a que 12 ans. BELLI BARSALI, Isa, « Ammannati, Bartolomeo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 2, 1960, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-ammannati_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-ammannati_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 18/05/24.

⁴⁶⁰ Le style raffiné de Sansovino, associé à l'influence des œuvres florentines de Michel-Ange, va permettre à Ammannati de développer son propre style éclectique en tant que sculpteur. Ses premières sculptures sont aujourd'hui perdues. BELLI BARSALI, 1960, en ligne; KIENE, Michael, « Bartolomeo Ammannati et l'architecture des jésuites au XVI^e siècle », dans Luce Giard et Louis de Vaucelles (dir.), *Les Jésuites à l'âge baroque (1540-1640)*, Grenoble, Millon, 1996, p. 183-196.

Dans les années 1550-1560, il réalise de nombreuses sculptures à Venise, Padoue⁴⁶¹, Rome⁴⁶² et Florence⁴⁶³. En 1559, Ammannati remporte le concours pour la fontaine de la *piazza della Signoria* à Florence contre Benvenuto Cellini, Giambologna et Vincenzo Danti⁴⁶⁴. Le colossal Neptune qui en occupe le centre est ajouté en 1565, et a valu à Ammannati une assez mauvaise réputation en tant que sculpteur. La même année, il travaille à la réalisation des décors éphémères pour le mariage de François I^{er} de Médicis avec Jeanne d'Autriche, tout comme Vasari et Federico Zuccari⁴⁶⁵. À cette époque, il est fort probable qu'Ammannati et Zuccari se soient croisés, puisqu'ils travaillaient tous les deux sur le même projet. De plus, Zuccari aurait réalisé un portrait d'Ammannati, ce qui suggère des relations professionnelles entre les deux hommes⁴⁶⁶.

En tant qu'architecte, il prend en charge de nombreux projets, dont l'agrandissement du *palazzo Pitti* de Florence (1560-1577)⁴⁶⁷. À

⁴⁶¹ En 1537, il travaille avec Sansovino sur le décor de la bibliothèque de San Marco à Venise. De là, il part pour Padoue (1544) où il se place sous la protection de Marco Mantua Benavides.

⁴⁶² Il étudie l'architecture et les œuvres antiques, et il réalise les décors et la grotte de la *Villa Giulia*. Il se rend à la cour de Jules III, et rencontre Vasari. À la fin de l'année, le pape lui commande les statues de la chapelle funéraire d'Antonio e Fabiano del Monte, à *San Pietro in Montono*, dont le chantier avait initialement été confié à Vasari.

⁴⁶³ En 1555, à la mort de Jules III, Ammannati retourne à Florence et fréquente la cour de Cosme I^{er} de Médicis. Entre 1555 et 1561, il réalise diverses sculptures (*Arno*, *Florence*, *Parnasse*) qui se trouvent actuellement dans les jardins de *Boboli* et au *Bargello*. COLE, Michael W., *Ambitious Form. Giambologna, Ammannati, and Danti in Florence*, Princeton, Princeton University Press, 2011, p. 28, 32-33; BELLI BARSALI, 1960, en ligne.

⁴⁶⁴ Sa construction commence le 10 mars 1563, et elle est inaugurée en 1577. BELLI BARSALI, 1960, en ligne.

⁴⁶⁵ CAPRETTI, Elena, « Vasari, Ammannati e la Controriforma. », dans Cristina Acidini et Giacomo Pirazzoli, *Ammannati e Vasari. Per la città dei Medici*, Florence, Polistampa, 2011, p. 125-137.

⁴⁶⁶ COLE, 2011, p. 111; CAPRETTI, 2011, p. 125-137.

⁴⁶⁷ Il a aussi dessiné le palais d'Ugolino Grifoni, via dei Servi (1557-1574), le palais *Giugni* et le Cloître des Anges (via degli Alfani), le palais Ramirez di Montalvo (dans le borgo degli Albizzi, 1568), ou encore les palais *Mondragone*, *Pucci*, *Del Nero* et *Peruzzi-Bagnoli*. En 1572, il se voit confier par Grégoire XIII le tombeau de son neveu, Giovanni Boncompagni dans le Camposanto à Pise. Lorsqu'il est à Rome en 1560 et en 1572, il dessine les plans du palais de Lodovico Mattei (via delle Botteghe Oscure, 1564) et du *palazzo Rucellai* (via del Corso). CAPRETTI, 2011, p. 133-136; BELLI BARSALI, 1960, en ligne.

partir de 1568, Vasari et lui sont chargés d'adapter les églises de Florence afin d'y faciliter l'implémentation des recommandations post-tridentines (messe commune, recentralisation de la messe sur l'eucharistie, réaffirmation de la transsubstantiation, rôle crucial des images sacrées comme instruments didactiques et persuasifs...) ⁴⁶⁸. Ammannati a entretenu des relations durables avec la compagnie de Jésus à partir de 1572, lorsqu'il reçoit un projet d'agrandissement du collège florentin de l'ordre ⁴⁶⁹. À Rome en 1575 et 1576, il se lie d'amitié avec le père E. Mercuriano et le père Antonio Possevino ⁴⁷⁰. La participation d'Ammannati au projet d'agrandissement du *Collegio Romano* est incertaine, mais fort probable, au moins partiellement ⁴⁷¹.

Le 22 août 1582, il rédige sa fameuse *Lettera di Messer Bartholomeo Ammannati Architetto e Scultore fiorentino agli ornatissimi Accademici del Disegno*, publiée à Florence par Bartolomeo Sermattei. Dans ce texte bref, Ammannati rejette ses propres œuvres de jeunesse représentant des nus mythologiques en raison de leur indécence, en particulier la fontaine de Neptune de la *piazza della Signoria*. Son ton est empreint de l'austérité religieuse qu'il professe dans cette dernière partie de sa vie. Dans une autre lettre adressée au grand-duc Ferdinand I^{er}, il le supplie même de ne plus autoriser les sculptures et les peintures de nus ⁴⁷². La dévotion d'Ammannati s'est renforcée au fil des années à travers l'environnement jésuite qu'il fréquentait avec son épouse. La très pieuse et austère Laura Battiferri a sans aucun doute joué un rôle important dans l'orientation spirituelle d'Ammannati ⁴⁷³. Elle délaisse

⁴⁶⁸ Les décrets conciliaires sont publiés par les Médicis à Florence le 18 octobre 1564. Cette entreprise est aussi un geste politique qui s'inscrit dans la rivalité de Cosme I^{er} avec le pape. CAPRETTI, 2011, p. 135-137.

⁴⁶⁹ À partir de 1579, il entame les travaux d'agrandissement du collège florentin et la reconstruction de l'église jouxtant San Giovannino, deux projets achevés respectivement en 1585 et 1584.

⁴⁷⁰ Probablement grâce à l'intermédiaire de Lodovico Corbinelle, un patricien florentin devenu jésuite en 1567. KIENE, 1996, p. 185-188.

⁴⁷¹ BELLİ BARSALI, 1960, en ligne.

⁴⁷² BELLİ BARSALI, 1960, en ligne.

⁴⁷³ Elle est la fille illégitime, puis reconnue, du chanoine Giovanni Antonio Battiferri qui a longtemps vécu au Vatican. Elle a reçu une éducation littéraire, philosophique et religieuse de très haut niveau qui lui a fait développer un caractère austère et dévot.

le pétrarquisme pour se dédier entièrement à la poésie spirituelle, tandis qu'il délaisse la sculpture pour l'architecture, jugée plus spirituelle et plus proche de Dieu⁴⁷⁴.

Le 25 mars 1587, en l'absence d'enfants, il rédige avec son épouse un testament dans lequel ils désignent comme héritier le collège jésuite de Florence⁴⁷⁵. Après le décès de Laura en novembre 1589, Ammannati consacre les dernières années de sa vie à des œuvres de piété. En 1590, fatigué et en mauvaise santé, il se rend à Rome sur convocation de Sixte Quint⁴⁷⁶. Ammannati retravaille son testament le 19 mars 1592, et décède le 13 avril de paralysie dans sa maison à Florence. Il est enterré auprès de son épouse dans l'église San Giovannino⁴⁷⁷.

Ammannati est surtout reconnu en tant qu'architecte. Il aurait travaillé sur un traité d'architecture décrivant une cité idéale, comme un miroir parfait de l'harmonie de la Cité de Dieu⁴⁷⁸. Le texte ne sera jamais édité, et il ne subsiste que sous forme de fragments⁴⁷⁹. Son œuvre de sculpteur lui apportera en revanche plus de critiques, et il finira par la renier lui-même. Sa lettre de « repentir » constitue un intéressant témoignage de l'influence de la Contre-Réforme et des relations avec les congrégations religieuses sur les artistes.

En arrivant à Florence après son mariage, elle a fréquenté des personnalités comme Cosimo Bartoli, Luca Martini, Bronzino (ils s'échangent des poèmes, et il a réalisé son portrait), Annibal Caro et Benedetto Varchi avec qui elle entretenait des rapports amicaux et une estime réciproque. Elle participe aux activités de l'*Accademia Fiorentina*, et publie en 1560 son premier recueil de poésie, dédié à la duchesse Eleonora de Tolède, l'épouse de Cosme I^{er}. MORENI, Domenico (éd.), *Rime inedite du Raffaello Borghini e di Angiolo Allori detto il Bronzino*, Florence, Magheri, 1822, p. 36-40; CAPRETTI, 2011, p. 133-134.

⁴⁷⁴ Laura qualifie d'ailleurs Dieu d'« architetto vero et saggio ». CAPRETTI, 2011, p. 136.

⁴⁷⁵ Le couple avait déjà effectué des dons à la compagnie de Jésus, notamment en 1572 pour la construction d'une église via Larga, et en 1590 pour la construction du collège san Lorenzo juste à côté. CAPRETTI, 2011, p. 137-138.

⁴⁷⁶ Le pape voulait son aide dans la construction de la chapelle de la Nativité à Santa Maria Maggiore et son avis pour l'érection de l'obélisque du Vatican. BELLI BARSALI, 1960, en ligne.

⁴⁷⁷ BELLI BARSALI, 1960, en ligne.

⁴⁷⁸ CAPRETTI, 2011, p. 135-136.

⁴⁷⁹ C'est du moins ce que déclare Borghini dans son *Riposo* de 1584 (p. 595). COLE, 2011, p. 15; BELLI BARSALI, 1960, en ligne.

2.3.1 Lettera agli Accademici del disegno (1582)

Dans sa lettre adressée aux académiciens du *disegno*, Ammannati exprime son *acerbissimo dolore e pentimento* d'avoir réalisé dans sa jeunesse des sculptures qui sont des *figure del tutto ignude e scoperte*⁴⁸⁰. Il ne peut revenir en arrière, et rédige donc une lettre destinée à être rendue publique afin de montrer son offense à Dieu⁴⁸¹. Il renie son propre travail en jugeant sa sculpture de Neptune lascive et inconvenante pour le lieu public où elle se trouve, la *Piazza della Signoria* à Florence⁴⁸². Ce travail date de plusieurs décennies, et il est issu d'un esprit jeune et désirant satisfaire son mécène, une mentalité qui ne devrait plus, selon lui, être plébiscitée ou encouragée. Il s'agit là de propos tenus par un artiste qui se convertit à un art alloué à la raison plutôt qu'aux sens⁴⁸³.

En s'adressant aux académiciens, Ammannati discute du rapport de l'art à la moralité⁴⁸⁴. On retrouve les arguments habituellement employés par les théoriciens de l'image sur les abus en peinture et en sculpture, et plus particulièrement sur *l'uso, anzi abuso* des représentations lascives et des nus dans l'art profane de l'époque⁴⁸⁵. Cette critique s'inscrit parfaitement dans la continuité des propos

⁴⁸⁰ AMMANNATI, Bartolomeo, *Lettera di Messer Bartolomeo Ammannati, architetto e scultor Fiorentino, agli onoratissimi Accademici del Disegno*, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 22 août 1582, dans Paola Barocchi (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, vol. 3, C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, Bari, Laterza e Figli, 1962, p. 115-123; CAPRETTI, 2011, p. 136.

⁴⁸¹ CAPRETTI, 2011, p. 135.

⁴⁸² Michael Cole relève que cette missive est publiée à peine six jours après le dévoilement du *Rapt des Sabines* par Giambologna sur cette même place. Ammannati avait vu la préparation de cette installation pendant les trois semaines précédant son envoi de la lettre. Bien que dans celle-ci il ne se juge que lui-même, Cole voit dans la critique du Neptune un jugement indirect posé sur la sculpture de son rival. Selon cette grille de lecture, on peut interpréter le propos d'Ammannati comme un repentir personnel, une marque de jalousie envers un homologue, et une affirmation de l'inadaptation du nu mythologique dans l'espace public de l'ère post-tridentine. COLE, 2011, p. 193-194.

⁴⁸³ CAPRETTI, 2011, p. 136.

⁴⁸⁴ KIENE, 1996, p. 183-184.

⁴⁸⁵ CAPRETTI, 2011, p. 136.

exprimés par Gilio dans son *Dialogo* sur la peinture, ainsi que par Paleotti dans son *Discorso*, publié la même année. Ammannati est persuadé que l'art doit avoir une visée éducative et dévote, et que la lascivité ne le rend pas plus efficace. Il rappelle aussi directement à ses collègues leur responsabilité dans la réalisation des œuvres d'art : l'accomplissement de leurs vertueux objectifs réside en partie entre leurs mains⁴⁸⁶. Il prend l'entière responsabilité de ses erreurs passées et revendique avec force le droit de l'artiste à la propriété intellectuelle et à l'autonomie dans l'invention, puisque les patrons s'en remettent aux artistes sur cette question. C'est précisément pour cela qu'il est si important que les artistes soient des modèles de vertu et veillent à réaliser des œuvres vertueuses, même si cela signifie parfois qu'il faut obéir à l'obligation morale, et donc refuser des demandes malhonnêtes ou déplacées de certains patrons. En cas de doute, l'artiste peut toujours s'appuyer sur des personnes de bonne vie et de meilleur jugement, comme les cardinaux, les évêques et les théologiens⁴⁸⁷. Il conclut sa lettre par une référence à Michel-Ange qui résume sa pensée : *i buoni cristiani sempre facevano le buone e belle figure*⁴⁸⁸.

La lettre d'Ammannati est retranscrite et éditée par Paola Barocchi dans le troisième volume de ses *Trattati d'arte del Cinquecento*⁴⁸⁹.

2.4 Raffaello Borghini (c.1537 - 1588)

Raffaello Borghini naît à Florence, probablement en 1537. Peu de choses sont connues sur sa vie, et plusieurs informations que l'on possède sont incertaines. Ces indications biographiques proviennent essentiellement de Borghini lui-même, et plus particulièrement de sa

⁴⁸⁶ « in una occhiata sola possono muovere ogni animo ancor che temperato e ben composto, a disordinato e sconcio pensiero ». AMMANNATI, 1962, p. 121. CAPRETTI, 2011, p. 137.

⁴⁸⁷ CAPRETTI, 2011, p. 138.

⁴⁸⁸ AMMANNATI, 1962, p. 123.

⁴⁸⁹ AMMANNATI, 1962, p. 115-123.

poésie⁴⁹⁰. Son année de naissance n'est pas établie avec certitude, tout comme l'identité de ses parents. Sa mère aurait été Alessandra di Michele Buontempi, et son père Francesco Borghini, chevalier de San Stefano⁴⁹¹. Francesco a occupé différents postes administratifs au service des Médicis (dont celui d'auditeur du grand-duc), et était le neveu du fameux Vincenzo Borghini (1515-1580)⁴⁹².

La famille Borghini était au départ noble et riche, mais elle semble avoir été réduite à vivre dans des conditions socio-économiques difficiles durant la jeunesse de Raffaello, comme celui-ci l'évoque dans ses œuvres. Il semblerait que les premiers déboires de la famille aient été politiques⁴⁹³. La position du jeune Raffaello n'a donc pas toujours été garantie, mais il entretenait toutefois des contacts réguliers avec les Pitti, les Caponni et les Valori, des familles nobles qui avaient collaboré avec le grand-duc. On ne sait donc pas si c'est à cause de difficultés financières ou bien suite une affaire de cour que Borghini dut quitter Florence entre 1572 et 1575. Il s'est alors brièvement installé en Provence⁴⁹⁴.

Suite à cette période d'exil, il revient à Florence et renoue avec l'écriture, ainsi qu'avec ses anciennes relations (dont Piero Gherardo

⁴⁹⁰ ELLIS, Lloyd H. Jr (éd.), *Raffaello Borghini's Il Riposo*, traduit de l'italien par Lloyd H. Ellis Jr, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 2012, p. 3; MORENI, 1822.

⁴⁹¹ FERRONI, Giulio, « Le commedie di Raffaello Borghini », *La Rassegna della letteratura italiana*, 73/7, 1969, p. 37-63; CESERANI, 1971, en ligne; BAROCCHI, Paola, « Raffaele Borghini », dans Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. I, Milan, Riccardo Ricciardi Editore, 1971, p. 1065-1066.

⁴⁹² Prieur de l'*Ospedale degli Innocenti*, conseiller et confidant de Giorgio Vasari, ainsi que *lieutenant* de l'*Accademia del disegno*. La renommée de Vincenzo Borghini était telle qu'il se permit de refuser le poste d'archevêque de Pise afin de poursuivre ses études historiques et philologiques à Florence, sans que cela ne choque personne. ELLIS, 2012, p. 3; CESERANI, 1971, en ligne; DOLCI, Giulio, « Borghini Vincenzo », *Enciclopedia Italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, 1930, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-borghini_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-borghini_(Enciclopedia-Italiana)/)]. Consulté le 20/05/24.

⁴⁹³ CESERANI, 1971, en ligne.

⁴⁹⁴ Il aurait été forcé de changer de nom et de profession, et a dû se trouver de nouveaux protecteurs. C'est du moins ce qu'il déclare dans un chant dédié au cardinal Giorgio d'Armagnac. Un autre chant, adressé à Jean de Pontèves, comte de Carcès, et à son épouse Marguerite de Carcès suggère que Borghini avait trouvé là de nouveaux mécènes. MORENI (éd.), 1822, p. 40-44; CESERANI, 1971, en ligne; ELLIS, 2012, p. 6.

Capponi, Baccio Valori et Bernardo Vecchietti⁴⁹⁵)⁴⁹⁶. Borghini compose sa première pièce pour le théâtre, *La Donna costante* (1575). Sa seconde pièce est intitulée *Amante furioso* (1583) et dans la dédicace qu'il y écrit pour Piero di Gherardo Capponi, Borghini mentionne un autre voyage en France qu'il a effectué en 1579-1580. Il aurait à nouveau connu des difficultés financières, comme il l'écrit dans sa dédicace de *Diana pietosa* à Baldassare Suares (septembre 1586), et comme le suggèrent des documents mentionnant un conflit économique pour lequel il aurait reçu l'appui de Baccio Valori⁴⁹⁷. Cependant, sa situation financière et sociale semble s'être stabilisée dans les dernières années de sa vie pendant lesquelles il a pu jouir d'une existence plus tranquille et de liens renforcés avec les familles nobles de Toscane. Il est mort à Florence et a été enterré à *Santa Croce* le 26 décembre 1588⁴⁹⁸.

Raffaello Borghini est un excellent exemple du courtisan florentin de la seconde moitié du XVI^e siècle qui fréquente les cercles littéraires pénétrés d'académisme et de religiosité. Son dialogue, le *Riposo*, publié à la fin de sa vie, reflète bien les valeurs de la cour de François I^{er} de Médicis, et c'est d'ailleurs à destination de ces nobles florentins, amateurs d'art et collectionneurs que Borghini le rédige. Outre son dialogue, il laisse derrière lui plusieurs œuvres poétiques⁴⁹⁹,

⁴⁹⁵ Voir MORENI (éd.), 1822, p. 8-20, 37-40, 45-48; LINGO, Stuart, « Raffaello Borghini and the Corpus of Florentine Art in an Age of Reform », dans Marcia B. Hall et Tracy E. Cooper (éds.), *The Sensus in the Counter-Reformation Church*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 119.

⁴⁹⁶ À la demande de l'imprimeur Marescotti, il traduit alors un ouvrage historique du français au toscan, le *Trattato di Giovanni di Marco Villa sopra l'Origine de' Tempj de' Giudei, de' Cristiani et dei Gentili, e la infelice morte di quelli, che gli hanno saccheggita, spogliati, e ruinati ; e insieme il doloroso fine di coloro, che a' tempi nostri hanno distrutto i Tempj spirituali, e l'Immagini di Dio*, de Jean de Marcouville, Florence, 1577. L'édition française datait de 1563, et Borghini dédicace la traduction de 1577 à Carlo Pitti. CESERANI, 1971, en ligne.

⁴⁹⁷ Documents conservés à la Bibliothèque Nationale de Florence (Rinuccini, filza 23bis). CESERANI, 1971, en ligne; ELLIS, 2012, p. 7.

⁴⁹⁸ CESERANI, 1971, en ligne; ELLIS, 2012, p. 7.

⁴⁹⁹ Dont le *La Veglia amorosa*, Filippo Spina, 1565 (conservé à la Biblioteca Vaticana, fond Patetta, n°361), parfait exemple de la poésie courtoise inspirée de Boccace, Lorenzo et du Policien et pétrie de références mythologiques et classiques. CESERANI, 1971, en ligne.

des traductions et des pièces de théâtre, dont certaines sont signées sous le pseudonyme de « Filarete »⁵⁰⁰.

2.4.1 *Il Riposo* (1584)

La première édition de *Il Riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura e della scultura si favella de' piu illustri Pittori e Scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano* est publiée à Florence par Giorgio Marescotti en 1584. L'ouvrage est dédié à Jean de Médicis, le fils naturel de Cosme I^{er} et d'Eleonora degli Albizzi⁵⁰¹.

Il Riposo est un ouvrage de forme dialogale présentant des discussions entre nobles amateurs d'art. Le dialogue est divisé en quatre livres. Chaque livre débute par un prologue en prose posant le contexte (ex. heure de la journée, décor, activités...) et présentant les sujets qui sont ensuite discutés par les protagonistes lors des échanges⁵⁰². Le premier livre présente une théorie générale de la peinture et de la sculpture, ainsi qu'une présentation de ce qui est approprié ou non dans le contexte de la Contre-Réforme. Il est assez iconographique, en ce qu'on y retrouve de nombreuses descriptions et critiques d'œuvres déjà décrites chez Varchi ou Gilio⁵⁰³. Le second livre est plus pratique, car on y retrouve des réflexions sur les matériaux et les techniques des œuvres discutées, ainsi que sur le style antimaniériste. Les descriptions de pratiques d'atelier sont reprises à Cennino Cennini, Leonardo et Vasari⁵⁰⁴. Les deux livres suivants sont plus historiques : ils contiennent essentiellement des vies d'artistes, anciens et modernes. Ils reprennent

⁵⁰⁰ CESERANI, 1971, en ligne; ELLIS, 2012, p. 5-7. Sur l'œuvre dramatique de Borghini voir FERRONI, 1969, p. 37-63.

⁵⁰¹ Âgé de seulement dix-sept ans au moment de la publication, le jeune Jean représentait néanmoins l'archétype de l'amateur éduqué qui était le public visé par Borghini. Il composait de la musique, écrivait de la poésie, et collectionnait les œuvres d'art et les livres. Après un passage par l'*Accademia del Disegno*, il est plus tard devenu un commanditaire et connaisseur très actif, ainsi qu'un architecte amateur. BORGHINI, 1584, p. 1-3, 567; CESERANI, 1971, en ligne; ELLIS, 2012, p. 25, 27.

⁵⁰² ELLIS, 2012, p. 25.

⁵⁰³ CESERANI, 1971, en ligne.

⁵⁰⁴ CESERANI, 1971, en ligne.

en fait des informations présentes chez Pline (pour les auteurs antiques) et dans les *Vite* (pour les artistes modernes, jusqu'en 1568)⁵⁰⁵.

Chacun des quatre livres présente une journée de discussions entre quatre hommes dans la villa *Il Riposo* (Le Repos)⁵⁰⁶. Les quatre interlocuteurs du dialogue sont le propriétaire du domaine, Bernardo Vecchietti, le sculpteur Ridolfo Sirigatti, et les nobles florentins Baccio Valori et Girolamo Michelozzi⁵⁰⁷.

Bernardo Vecchietti était un banquier, un lettré, un collectionneur et un amateur d'art. Il est le propriétaire du *Riposo*, et c'est lui, en tant qu'hôte, qui initie et contrôle la discussion tandis que les autres se réfèrent à lui. Il mène la conversation sur l'iconographie de la Contre-Réforme dans le livre I, ainsi que sur l'art de la Renaissance depuis Cimabue jusqu'au début du Cinquecento dans le livre III⁵⁰⁸.

Le protagoniste suivant, Ridolfo Sirigatti, est décrit comme un artiste praticien. Cependant, le véritable Ridolfo Sirigatti était un commerçant et un bureaucrate qui semble n'avoir pratiqué la peinture et la sculpture qu'en amateur. Il parle de style et de technique dans le

⁵⁰⁵ Le troisième livre décrit la sculpture et la peinture jusqu'en 1520, et le quatrième, l'art italien jusqu'en 1580. CESERANI, 1971, en ligne; ELLIS, 2012, p. 25, 34-35.

⁵⁰⁶ La villa se situe sur le mont Fattucchia, près de Ponte a Ema. Elle est restée la propriété des Vecchietti pendant des siècles, avant de passer à la famille Signorini en 1871. Le premier jour, les trois amis arrivent au *Riposo* et font le tour de la collection de leur hôte durant la matinée. Les autres jours, les protagonistes se lèvent et vont se promener dans la campagne environnante, avant de rentrer prendre un repas à la villa en milieu de journée. Dans l'après-midi, ils visitent des lieux intéressants aux abords du domaine et s'y installent pour discuter des sujets de la journée. En soirée, ils se promènent encore un peu avant de rentrer pour manger et dormir. CESERANI, 1971, en ligne; ELLIS, 2012, p. 25.

⁵⁰⁷ CESERANI, 1971, en ligne; ELLIS, 2012, p. 41-42; LINGO, 2013, p. 117-118.

⁵⁰⁸ WIERDA, Bouk, « Bernardo Vecchietti (1514-1590): Supplier of Expertise, Artefacts, and Men for Three Medici Grand Dukes », dans Klazina D. Botke et Henk Th. van Veen (éds.), *A Cultural Symbiosis: Patrician Art Patronage and Medicean Cultural Politics in Florence (1530-1610)*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2021, p. 137-175; KING, Rachel, *Material Culture and the Construction of Ancestry, Legacy and the Self in the Life of Bernardo Vecchietti (1514-1590)*, mémoire de maîtrise, Victoria and Albert Museum/Royal College of Art, Londres, 2006. Sur Bernardo Vecchietti, voir Annexe 3. Les protagonistes du *Riposo*.

livre II, ainsi que des matériaux dans le livre IV qui aborde l'art italien après 1520⁵⁰⁹.

Baccio Valori endosse le rôle du savant. Il était un ami proche de Vincenzo et de Raffaello Borghini. Il commente et approfondit les passages nécessitant un éclairage philosophique, comme la théorie de la lumière et l'iconographie des couleurs⁵¹⁰.

Le rôle de Girolamo Michelozzo dans le dialogue est en revanche celui du faire-valoir. Il est l'amateur dont les imprécisions et les erreurs permettent le développement ou l'approfondissement de la discussion lorsque les autres protagonistes le corrigent. Il est l'un des principaux intervenants lors des visites d'églises narrées dans les deux premiers livres. Toutefois, Borghini tente de faire évoluer ses connaissances au fur et à mesure que progresse la discussion⁵¹¹.

Les échanges entre les personnages offrent un bon panorama des différents points de vue artistiques de quatre représentants de la bonne société : le collectionneur, l'artiste, le savant et l'amateur d'art⁵¹². Les œuvres d'art sont minutieusement décrites et systématiquement replacées sur les places, dans les églises, villas ou maisons qui les

⁵⁰⁹ ELLIS, 2012, p. 41; CESERANI, 1971, en ligne; PEGAZZANO, Donatella, « Sirigatti, Ridolfo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 92, 2018, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/ridolfo-sirigatti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ridolfo-sirigatti_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 23/05/24. Voir Annexe 3. Les protagonistes du *Riposo*.

⁵¹⁰ VAN VEEN, Henk Th. et D'ARISTA, Carla, « Baccio the Younger and the Resurrection of the House of Valori », dans Klazina D. Botke, Henk Th. van Veen (éd.), *A Cultural Symbiosis: Patrician Art Patronage and Medicean Cultural Politics in Florence (1530-1610)*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2021, p. 42-43. Voir Annexe 3. Les protagonistes du *Riposo*.

⁵¹¹ Le véritable Michelozzo est très mal connu. Il était apparemment un ami de Borghini, et appartenait à une noble famille de Florence. ELLIS, 2012, p. 42.

⁵¹² On découvre à travers la discussion de ces hommes la vie et les mœurs de leurs contemporains florentins issus de l'aristocratie qui se plaisaient à cultiver leurs connaissances des arts, à constituer des collections, et même à créer de petits salons et « ateliers » de dessin et de sculpture dans leurs palais. CESERANI, 1971, en ligne; ELLIS, 2012, p. 7.

accueillaient⁵¹³. La majorité des œuvres abordées sont religieuses, et beaucoup étaient exposées dans des lieux publics⁵¹⁴.

La position de Borghini est dévoilée à travers les discussions : dans la veine tridentine, l'art religieux se devait de refléter les intentions du commanditaire ou mieux, d'un conseiller avisé en matière religieuse⁵¹⁵. L'artiste pouvait ajouter à l'œuvre ses inventions et laisser paraître sa *maniera*, mais avec modestie et dévotion. Le style de l'œuvre devait être déterminé par le respect de la *mimesis*, et rester simple afin de ne pas nuire à la présentation du sujet⁵¹⁶. Le *decorum* religieux est un thème important du *Riposo*. L'ouvrage présente cependant une interprétation très florentine et assez flexible des recommandations de la Contre-Réforme. La tradition florentine dont Borghini est le principal représentant n'est pas aussi claire et orthodoxe que celles de Borromeo à Milan, ou de Paleotti à Bologne⁵¹⁷. Le ton est plutôt celui d'une Contre-Réforme incorporée à un environnement de cour provinciale, au sein de laquelle les Médicis cherchent à faire bonne figure en adoptant le style qui prévaut et est recommandable à l'époque, mais ils appliquent et font appliquer les recommandations du Concile de Trente qui les arrangent, et laissent le reste de côté⁵¹⁸. Le style que loue Borghini correspond à celui recherché par les Médicis, c'est-à-dire un art plaisant, clair et lisible⁵¹⁹. Borghini célèbre ainsi les artistes qui s'élèvent contre la *maniera* (ex. Santi di Tito, Federico Barocci), et développent un style plus réaliste, qui expose clairement l'*istoria*⁵²⁰.

⁵¹³ Bien que certaines attributions aient été fausses, et rectifiées par la suite, notamment par Rosci dans l'édition de 1967. ROSCI (éd.), *Il Riposo by Raffaello Borghini*. Milan, Labor, 1967; ELLIS, 2012, p. IX-XI.

⁵¹⁴ ELLIS, 2012, p. 2-3.

⁵¹⁵ Un prêtre, un cardinal ou un théologien qui pouvait orienter l'artiste dans ses choix iconographiques. ELLIS, 2012, p. 35.

⁵¹⁶ ELLIS, 2012, p. 28-29.

⁵¹⁷ De plus, Florence est également l'héritière de Savonarole et d'Antonio Pierozzi (*Summa Theologica*, 1523) qui mettaient déjà en garde contre les images lascives et certaines représentations inadéquates de sujets religieux avant le Concile de Trente. ELLIS, 2012, p. 7, 18-19; HALL, 1999, p. 247.

⁵¹⁸ ELLIS, 2012, p. 7, 18.

⁵¹⁹ Ces adjectifs peuvent aussi qualifier l'art approuvé par la Contre-Réforme. ELLIS, 2012, p. 7-8, 18-21.

⁵²⁰ ELLIS, 2012, p. 1.

Mais il sait aussi être souple et s'adapter à son public de cour dont le goût artistique oscille entre une sobriété respectable, et une appétence pour la virtuosité d'exécution, les gestes élégants et les couleurs vives⁵²¹.

Le *Riposo* est écrit à destination des nobles et dilettantes de Florence, il est donc rédigé de façon à leur plaire, et à leur être accessible. Borghini développe ses arguments en offrant des clés permettant au lecteur de réaliser ses propres observations et critiques. Pour chaque œuvre, il détermine : sa qualité, si elle a été réalisée dans le style actuel, et si elle correspond à l'esprit de la Contre-Réforme. Le sujet de l'œuvre est quant à lui évalué selon trois critères : il doit être représenté fidèlement, il doit exposer le moins possible le point de vue de l'artiste, et il ne doit pas être lascif⁵²². Ce système est appliqué par les protagonistes au cours de leurs discussions dans la villa, surtout lorsqu'ils s'imaginent parcourir les espaces publics et les églises de Florence d'une œuvre à l'autre⁵²³. Chez Borghini, c'est la narration de la peinture qui prévaut, mais il sait aussi apprécier une œuvre pour sa valeur esthétique, tout comme les nobles florentins. Ainsi, une œuvre peut être encensée dans un livre pour son excellente représentation du sujet, mais décriée plus loin pour son traitement artistique médiocre, et inversement⁵²⁴.

Sources et influences

Dans l'introduction de sa traduction du *Riposo*, Lloyd Ellis relève les influences possibles et avérées de Borghini⁵²⁵. Comme pour beaucoup d'autres auteurs de la période, le *De pictura* de Leon Battista

⁵²¹ ELLIS, 2012, p. 7-8, 30-31.

⁵²² Pour ce qui est de la forme et de l'exécution, Borghini se borne à évaluer les œuvres en fonction de leur application plus ou moins stricte de la *mimesis*. ELLIS, 2012, p. 2, 29, 31-32.

⁵²³ ELLIS, 2012, p. 12-26.

⁵²⁴ Marcia Hall voit aussi dans ce traitement de certaines œuvres une manifestation de la tension qui existait à l'époque entre les fonctions religieuses et esthétiques des œuvres d'art. HALL, Marcia B., *Renovation and Counter Reformation. Vasari and the Duke Cosimo in Sta. Maria Novella and Sta. Croce, 1565-1577*, Oxford, Clarendon, 1979, p. 55; ELLIS, 2012, p. 18-19, 30-31.

⁵²⁵ ELLIS, 2012, p. 11-23.

Alberti semble être une inspiration non négligeable⁵²⁶. De même, la figure de Giorgio Vasari est omniprésente dans le *Riposo*. Borghini complète ses *Vite* en ajoutant quelques biographies, notamment après 1568⁵²⁷.

On peut encore relever d'autres rapports que l'œuvre de Borghini entretient avec des écrits plus contemporains. La façon dont Borghini se réfère à Aristote pour décrire les sept principales couleurs de la peinture en réalisant des associations symboliques (avec sept planètes, sept métaux...) correspond tout à fait à ce qu'entreprend Lomazzo dans son *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, publié la même année (1584)⁵²⁸. Enfin, le second dialogue de Gilio est la seule source s'inscrivant dans la littérature de la Contre-Réforme que Borghini mentionne avec précision⁵²⁹. Ce dialogue semble être sa référence principale en ce qui concerne le *decorum*, l'importance de la fidélité iconographique à l'histoire, et la condamnation de la nudité et des extravagances esthétiques. Borghini reprend également à plusieurs reprises sa critique des artistes qui se soucient davantage de leur réputation que de leur âme⁵³⁰.

Fortune critique

Le *Riposo* a vraisemblablement été le premier traité d'art conçu pour un lectorat profane⁵³¹. Il n'a pas connu une grande diffusion à l'époque de sa première parution, mais par la suite, le traité a pu être utilisé comme un manuel offrant des informations techniques sur les pratiques d'atelier. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le *Riposo* a en effet

⁵²⁶ BORGHINI, 1584, p. 52-53; ELLIS, 2012, p. 12.

⁵²⁷ CESERANI, 1971, en ligne; HALL, 1999, p. 247-248; ELLIS, 2012, p. 14-18.

⁵²⁸ À la liste de correspondance aristotélicienne, Lomazzo ajoute un parallèle avec sept animaux, tandis que Borghini y ajoute sept joyaux, sept sacrements et sept saisons liturgiques. BORGHINI, 1584, p. 230-240; LOMAZZO, 1584, p. 187-210; ELLIS, 2012, p. 17.

⁵²⁹ BORGHINI, 1584, p. 53-54, 82.

⁵³⁰ ELLIS, 2012, p. 22-23.

⁵³¹ Publié sous la forme d'un petit manuel pour quelques amateurs, il contenait les instructions sur ce qu'il fallait regarder dans les œuvres, un petit rappel des textes de Pliny et de Vasari, et un aperçu des derniers développements artistiques à Florence et Venise. Tout cela est rédigé sous la forme d'un dialogue agréable et accessible pour un public lettré. ELLIS, 2012, p. 27.

connu une nouvelle fortune critique⁵³² et a été réédité plusieurs fois⁵³³. Le *Riposo* a attiré l'attention des historiens de l'art en raison des nombreuses informations qu'il recèle sur les œuvres d'art et les mœurs de la noblesse florentine⁵³⁴. Borghini a été l'un des rares Florentins à présenter les questions artistiques soulevées par le conservatisme iconographique du Concile de Trente. De plus, son ouvrage constitue l'un des rares témoignages de la réaction antimaniériste de son époque en Italie, et enfin, comme nous l'avons déjà mentionné, il complète les *Vite* de Vasari en ajoutant des biographies que son prédécesseur avait omises, et surtout, qui étaient postérieures à 1568⁵³⁵.

2.5 Giovanni Paolo Lomazzo (1538 - 1592)

Giovanni Paolo Lomazzo naît à Milan le 26 avril 1538, de Giovan Antonio di Giorgio et Francesca Mozzanica⁵³⁶. Il publie dans son recueil de poésie, *Rime* (1587), une autobiographie fournissant

⁵³² Il était perçu par l'*Accademia della Crusca* comme un modèle de littérature en langue toscane du XVI^e siècle. ELLIS, 2012, p. 2, 11, 26-27.

⁵³³ En 1730 à Florence (avec une introduction de G. Bottari), en 1787 à Sienne, en 1807 à Milan (il figure parmi les *Classici italiani*) et en 1826 à Reggio Emilie. En 1967, une reproduction anastatique de l'édition de 1584 (accompagnée d'un volume bibliographique et d'un index de M. Rosci) a été publiée à Milan. Un second fac-similé est publié en 1969. La huitième édition, et la première traduction (en anglais) est réalisée par Lloyds H. Ellis Jr, et publiée par University of Toronto Press (Toronto, Buffalo, Londres) en 2012. ROSCI, 1967; CESERANI, 1971, en ligne; ELLIS, 2012.

⁵³⁴ ROSCI, 1967, p. VII-XV; VON SCHLOSSER, 1984, p. 359-360; ELLIS, 2012, p. 36-39; CESERANI, 1971, en ligne.

⁵³⁵ Les présentations des artistes du *studiolo* de Francesco de Médicis, de Federico Barocci, et des Vénitiens du XVI^e siècle (dont Tintoretto), sont à cet égard particulièrement appréciables CESERANI, 1971, en ligne; ELLIS, 2012, p. 1-3, 33-38.

⁵³⁶ La profession de son père n'est pas connue, mais on peut supposer qu'il était proche du milieu des arts figuratifs, puisque trois de ses six enfants furent peintres, et un fut enlumineur (*ricamatore*). Cette hypothèse semble être confirmée par Lomazzo dans son autobiographie. LOMAZZO, *Rime*, 1587, p. 529-551; KLEIN (éd.), Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, traduit de l'italien par Robert Klein, Florence, Istituto Palazzo Strozzi, 1974, p. 460; CIARDI, 2005, en ligne; NORRIS, Rebecca, « Chronology of Lomazzo's Life and Career », dans Lucia Tantardini et Rebecca Norris (éds.), *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, Leiden-Boston, Brill, 2020, p. XXVII-XXIX.

quelques informations sur sa formation et ses voyages⁵³⁷. Lorsqu'il a 14 ans, Lomazzo est envoyé par son père à Novare pour suivre l'enseignement du peintre Giovanni Battista Della Cerva, un élève et collaborateur de Gaudenzio Ferrari⁵³⁸. Il assiste son maître dans la réalisation de « frises et de parois diverses ornées de cartouches, trophées, paysages et fruits⁵³⁹ », qui sont probablement des décors en marge d'œuvres de plus grande ampleur, comme des fresques⁵⁴⁰. En 1552, Della Cerva fait un voyage à Anvers, probablement accompagné du jeune Giovan Paolo. Son apprentissage est interrompu en 1559, suite à une querelle entre la famille Lomazzo et Della Cerva, même si cette altercation ne semble pas avoir affecté durablement leurs relations⁵⁴¹.

En 1561 ou 1562, Lomazzo s'est émancipé et travaille comme peintre⁵⁴². Durant ces années, il réalise de nombreuses copies et œuvres inspirées d'artistes reconnus et il développe son propre style à partir de Leonardo, Bramantino, Gaudenzio, mais aussi G. G. Savoldo, Raphaël et le Titien⁵⁴³. Au début des années 1560, il réalise plusieurs voyages en Italie pour étudier et réaliser des commandes.

⁵³⁷ Le contenu de cette autobiographie a été traduit en prose par Robert Klein. KLEIN (éd.), 1974, p. 442-448. Jusqu'à l'âge de dix ans, il suit une éducation classique lors de laquelle il apprend à lire, écrire et calculer, mais aussi à « manipuler les livres », ainsi qu'à jouer de la musique, auprès de Giovan Michele Gerbo. LOMAZZO, 1587, p. 401 et suiv.; CIARDI, 2005, en ligne.

⁵³⁸ Le milieu artistique piémontais était très lié au milieu lombard durant le XVI^e siècle et les échanges étaient fréquents. LOMAZZO, 1587, p. 529; CIARDI, Roberto Paolo (éd.), *Scritti sulle arti*, I, Florence, Marchi e Bertolli, 1973-1975, p. VIII-XI; CIARDI, 2005, en ligne. Sur les relations de Lomazzo, Della Cerva et Gaudenzio Ferrari, voir SACCHI, Rossana, « 'Oh blessed, excellent mind and hands !': Lomazzo's Admiration for Gaudenzio Ferrari », dans Lucia Tantardini et Rebecca Norris (éds.), *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, Leiden-Boston, Brill, 2020, p. 18-39.

⁵³⁹ « fregi e partimenti vari con cartozzi trofei paesi e frutti », LOMAZZO, 1587, p. 529.

⁵⁴⁰ CIARDI, 2005, en ligne.

⁵⁴¹ Quelques années plus tard, en 1564, le frère de Lomazzo, Cesare, est à son tour envoyé chez Della Cerva pour réaliser son apprentissage. CIARDI, 2005, en ligne.

⁵⁴² Un brevet délivré en 1562 au nom de Philippe II le désigne comme « pictorem... notissimum, inter primos civitatis. » CIARDI, 2005, en ligne.

⁵⁴³ Il copie la *Cène* de Léonard de Vinci pour le réfectoire de *Santa Maria della Pace* à Milan (1560-1561), et les fresques sur la vie de la Vierge qu'il réalise vers 1560-1565 à *Santa Maria Nuova* à Caronno sont marquées par l'influence d'Aurelio Luini. CIARDI, 2005, en ligne; NORRIS, 2020, p. XXVII; KLEIN (éd.), 1974, p. 455-456. Sur les rapports entre Lomazzo et Luini, voir : TANTARDINI, Lucia, « Lomazzo vs. Luini :

Giovanni Ambrogio Figino (1552-1608) rejoint son atelier et devient son apprenti en 1564⁵⁴⁴. Il est le plus prometteur de ses élèves, et Lomazzo loue son travail dans le *Trattato* (1584) et dans les *Rime* (1587). Leur relation se dégrade à partir de 1587 pour une raison inconnue⁵⁴⁵. En 1569, son atelier accueille un nouveau membre, Girolamo Ciocca. Avec Figino, ils seront ses deux apprentis les plus proches⁵⁴⁶.

Lomazzo a développé un attrait tout particulier pour des styles fantasques, et transgressifs par rapport à la norme classiciste. Il appréciait les thèmes extravagants et grotesques, chargés et déformés, autant en tant que peintre qu'en tant qu'auteur⁵⁴⁷. Il a développé une esthétique maniériste totale, que l'on retrouve dans ses œuvres, dans sa théorie et dans sa poésie, qui révèle une conception d'un monde dont le sens caché peut être décrypté derrière chaque objet naturel ou artificiel. Le premier ouvrage écrit par Lomazzo, *Gli Sogni e Raggionamenti composti da Giovan Paulo Lomazzo milanese, con le figure de spiriti*

Comparative Aesthetics », dans Lucia Tantardini et Rebecca Norris (éds.), *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, Leiden-Boston, Brill, 2020, p. 90-108.

⁵⁴⁴ NORRIS, 2020, p. XXVIII; KLEIN (éd.), 1974, p. 448; CAVALIERI, Federico et PAVESI, Mauro, « Lomazzo's Two Pupils : 'first is Figino, and then Ciocca' », dans Lucia Tantardini et Rebecca Norris (éds.), *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, Leiden/Boston, Brill, 2020, p. 131-138.

⁵⁴⁵ Dans l'*Idea* (1590), Figino n'est pas mentionné une seule fois. En revanche, Lomazzo évoque « certains peintres » qui ont honte de s'appeler ainsi, et « un peintre » de San Fedele qui a changé de manière de peindre, à son détriment et qui serait Figino. Les autres peintres qui pourraient être visés sont Procaccini et Peterzanni, que Lomazzo a d'autre part toujours loué, et Bernardino Campi qu'il a, lui, toujours haï. Figino est le seul à avoir perdu les louanges du maître. KLEIN (éd.), 1974, p. 463-467. Les écrits et dédicaces de Giuliano Goselini et de Gregorio Comanini, des connaissances de Lomazzo, nous font comprendre qu'ils se sont rangés du côté de Figino, dégradant leurs propres relations avec Lomazzo. NORRIS, 2020, p. XXVIII.

⁵⁴⁶ À cette époque, le style de Lomazzo s'affranchit encore davantage de ses modèles et il associe des tendances maniéristes typiques de cette époque, à une précision flamande dans le rendu de certains détails. Beaucoup de gravures italiennes et nordiques circulaient alors à Milan. Lomazzo avait rassemblé une collection de près de quatre mille œuvres graphiques (estampes, dessins) qu'il employait « per svegliar la sonnacchiosa mente ». LOMAZZO, *Rime* (...), 1973-75, p. 542; LOMAZZO, *Trattato* (...), 1973-75, p. 348; NORRIS, 2020, p. XXVIII; CIARDI, 2005, en ligne.

⁵⁴⁷ CIARDI, (éd.), 1973, p. LII-LX. CIARDI, 2005, en ligne.

che gli raccontano da egli designate (rédigé vers 1563) est un excellent exemple de son appétence pour les symboles, les bizarreries et le grotesque⁵⁴⁸.

Durant les premiers mois de l'année 1572, il est peu à peu atteint de cécité. Lomazzo n'aura donc peint que durant une quinzaine d'années, mais il fut étonnamment prolifique sur cette période si l'on en croit l'autobiographie publiée dans les *Rime*⁵⁴⁹. Il y mentionne une centaine de portraits de personnes issues de la haute noblesse milanaise, italienne, espagnole et allemande, réalisés durant ses années d'apprentissage, et une fois devenu peintre confirmé, avant et après son voyage à Rome en 1561⁵⁵⁰. Le reste de son œuvre est constitué de sujets religieux (le plus souvent destinés à des églises) réalisés entre 1561 et 1571⁵⁵¹.

⁵⁴⁸ CHAI, Jean Julia, « Lomazzo Studies: Getting the Whole Picture », dans Lucia Tantardini et Rebecca Norris, *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, Leiden/Boston, Brill, 2020, p. 7-10.

⁵⁴⁹ Roberto Ciardi considère, au vu du nombre d'œuvres que Lomazzo mentionne, qu'il doit faire référence indifféremment à des peintures et des dessins très complets et aboutis. Ces œuvres ont été en grande partie perdues ou détruites. Deux autoportraits sont aujourd'hui conservés au Kunsthistorisches Museum de Vienne (c.1555-1565)⁵⁴⁹ et à la pinacothèque de Brera (août 1568)⁵⁴⁹. LOMAZZO, 1587, p. 539-551; CIARDI, 2005, en ligne; POMMIER, Édouard, « Il volto di Lomazzo », dans Alessandro Pontremoli (éd.), *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, actes de colloque, Turin, 28-29 novembre 2001, Florence, Leo S. Olschki, 2003, p. 61-81; NORRIS, 2020, p. XXVII; KLEIN (éd.), 1974, p. 453-454; BORA, Giacomo, KAHN-ROSSI, Manuela et PORZIO, Francesco (éds.), *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento: l'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogue d'exposition, Museo cantonale d'arte, Lugano, Milan, Skira, 1998, p. 311.

⁵⁵⁰ Il présente ses œuvres regroupées en catégories : hommes d'églises et hommes du monde, *condottieri* et hommes de lettres, ambassadeurs, astrologues, poètes et musiciens, dames titrées représentées aux côtés d'animaux aristocratiques et symboliques, et enfin belles courtisanes de haute naissance représentées en figure de Vénus. LOMAZZO, 1587, p. 530-551; CIARDI, 2005, en ligne; POMMIER, 2003, p. 61-81.

⁵⁵¹ LOMAZZO, 1587, p. 543-551; KLEIN (éd.), 1974, p. 444-447, 452-453; CIARDI, 2005, en ligne; NORRIS, 2020, p. XXVII-XXIX.

Accademia della Vale di Bregno, inspirations et relations



Figure 3. Giovan Paolo Lomazzo, *Autoportrait en abate de l'Accademia del Val du Blenio*, c. 1568. Huile sur toile, 56 x 44 cm. Pinacothèque de Brera, Milan.

En août 1568, Lomazzo devient l'*abate* de la singulière *Accademia dei Facchini della Valle di Brenio*⁵⁵² sous le pseudonyme de *Zavargna*⁵⁵³. L'autoportrait de 1568 (Figure 3) montre le peintre dans sa tenue d'*abate*, avec un chapeau couvert de vigne (en référence à Bacchus, la divinité protectrice de l'académie), une fourrure sur les épaules et une peau de chèvre pour veste⁵⁵⁴. Dans les tavernes milanaïses où ont lieu les réunions, Lomazzo

retrouve de nombreux artistes et savants, dont le sculpteur Annibale Fontana (*Ribend*), le peintre Aurelio Luini, le sculpteur Francesco Brambilla (*Borgnin*), le médecin, philosophe et mathématicien Bernardino Baldini (*Baldign*), l'astrologue Girolamo Vincenza, Giuliano Goselini⁵⁵⁵... Le mécène de l'académie était Pirro

⁵⁵² NORRIS, 2020, p. XXVIII.

⁵⁵³ KLEIN (éd.), 1974, p. 461-462; MIGLIERINA, 2013, en ligne; LYNCH, 1966, p. 210-211. Voir Chapitre 1. La formation intellectuelle de l'artiste.

⁵⁵⁴ La peau et la paille symbolisent l'humilité qui était attendue de l'*abate*, tandis que la fourrure évoque le poids des problèmes qu'il est amené à rencontrer dans la fonction. Il tient un thyrsos dans la main gauche qui achève d'assimiler *Zavargna* à Bacchus. LYNCH, 1966, p. 211; PAIVA DE TOLEDO, Gabriela, « The Academy of the Blenio Valley self-fashioning identity in the Milanese Cinquecento », *Figura. Studies on the Classical Tradition*, vol. 6, 2019, p. 97-99.

⁵⁵⁵ Mais aussi le brodeur Scipione Delfione, le peintre Ottavio Semino, Girolamo Maderno (*Chiabuc*), le musicien Giuseppe Caimo, le juriconsulte Francesco Giussano, l'ingénieur et architecte Giacomo Soldati, Pietro Cantone, Lodovico Gandini, Bernardo Rainoldi, Sigismondo Foliani. Aureliano Luini était un proche ami

Visconti-Borromeo, un grand promoteur des arts, fervent collectionneur de peintures, et amateur de la nature et des jardins⁵⁵⁶. Tous les membres de l'académie cultivaient un certain goût pour l'astrologie, la magie et l'hermétisme, ainsi qu'un certain regard critique sur la société de leur temps. Ils s'échangeaient et se dédiaient l'un l'autre des écrits satiriques et burlesques, voire parfois franchement scatologiques et vulgaires. Ils vivaient notamment dans la crainte que leurs publications ne subissent la censure de Carlo Borromeo, alors évêque de Milan⁵⁵⁷.

Si peu de choses sont connues de la formation intellectuelle de Lomazzo, il apparaît que son bagage culturel s'est étoffé grâce à ses connaissances et amis de l'académie, ainsi qu'à ses lectures personnelles. Ses connaissances ont certainement bénéficié de ses fréquentations hétéroclites et variées⁵⁵⁸. Lomazzo aurait eu l'occasion d'étudier les écrits de Léonard de Vinci, puisque plusieurs membres de son entourage possédaient ses carnets⁵⁵⁹. En ce qui concerne les mathématiques, Lomazzo a visiblement lu Euclide, mais ne maîtrise pas bien l'arithmétique, tout comme il a sans doute consulté la *Perspectiva* d'Alhazen et celle de Vitello, sans parvenir à se les approprier. Comme

de Lomazzo, et ils se sont côtoyés durant de nombreuses années, principalement à l'*Accademia del Val di Bregno*. TANTARDINI, Lucia, « Lomazzo vs. Luini : Comparative Aesthetics », dans Lucia Tantardini et Rebecca Norris (éds.), *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, Leiden/Boston, Brill, 2020, p. 90-108; LYNCH, 1966, p. 210-211; KLEIN (éd.), 1974, p. 462-463; CIARDI, 2005, en ligne; PAIVA DE TOLEDO, 2019, p. 76-77.

⁵⁵⁶ TRAMELLI, Barbara, *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato dell'Arte della Pittura. Color, Perspective and Anatomy*, Boston/Leiden, Brill, 2017, p. 63-73; KLEIN (éd.), 1974, p. 461-462.

⁵⁵⁷ Selon Dante Isella, cela pourrait être la raison pour laquelle le *Rabisch*, qui contient nombre de leurs dédicaces et poèmes grivois, n'est publié qu'en 1589, alors que les écrits qui le composent ont vraisemblablement été rédigés avant 1568 (ISELLA, Dante (éd.), *Giovan Paolo Lomazzo et les Facchini della Val di Blenio, Rabisch*, Turin, Einaudi, 1993). TRAMELLI, 2017, p. 63-73; AGOSTI, Barbara, BLANC, Jan, CROPPER, Elizabeth et PFISTERER, Ulrich, « La littérature artistique : textes et éditions », *Perspective*, 2, 2008, p. 179. Voir Chapitre 1. La formation intellectuelle de l'artiste. Sur les initiatives des Borromeo à Milan, voir : DE BOER, 2001.

⁵⁵⁸ Voir : Annexe 4. Giovan Paolo Lomazzo. Fréquentations et influences possibles.

⁵⁵⁹ À commencer par Melzi (un élève de Léonard) et les membres ou sympathisants de l'académie, Aurelio Luini, Figino et Guido Mazzenta. KLEIN (éd.), 1974, p. 464.

la plupart des Lombards, l'anatomie demeure une discipline lointaine pour lui. Ses connaissances littéraires sont classiques pour l'époque⁵⁶⁰. Il a une nette préférence pour les manuels iconographiques, symboliques et mythologiques comme ceux de Boccace, Cartari, Giraldi, Conti, Horapollon et Pierio Valeriano. Il a une excellente culture artistique, et connaît bien Pline et Vitruve, tout comme les auteurs modernes (jusqu'en 1571), ainsi qu'un grand nombre d'historiens et de géographes. Il possédait une grande collection d'objets d'art (dessins, gravures et peintures), ainsi que des manuscrits de peintres. Lomazzo emprunte beaucoup à Cornelius Agrippa (*De occulta philosophia*), mais ne semble pas connaître son travail en profondeur. Il aurait aussi réalisé des emprunts de seconde main à l'*Astronomia* de Lulle⁵⁶¹.

Production poétique et théorique

Lomazzo meurt le 27 janvier 1592 et est enterré à San Vincenzo alle Monache à Milan⁵⁶². Durant les vingt dernières années de sa vie, il se consacre entièrement à l'écriture. Tous ses ouvrages sont publiés à Milan par Paolo Gottardo Da Ponte : *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura* (1584), *Rime* (1587), *Rabisch* (1589), *Idea del tempio della pittura* (1590), *Della forma delle muse* (1591)⁵⁶³.

Les *Rime* (Milan, 1587) dont il a déjà été question est un recueil de poésie maniériste, suivi d'une courte autobiographie en vers. L'ouvrage est dédié à Carlo Emanuele, Grand-Duc de Savoie. Le *Rabisch* (Milan, 1589) est également un ouvrage poétique, mais il contient les compositions de plusieurs membres de l'*Accademia del Val di Bregno*, qui sont écrits en *facchinesco*⁵⁶⁴. La théorie de l'art de

⁵⁶⁰ Caelius Rhodiginus, Ravisius Textor et les auteurs antiques Valère Maxime, Aule-Gelle, Macrobe.

⁵⁶¹ KLEIN (éd.), 1974, p. 464-465; CIARDI, (éd.), I, 1973-75, p. XX-XXIII; VAN DER POEL, Marc, « Agrippa de Nettesheim (Henri Corneille) (1486-1535) », dans Colette Nativel (éd.), *Centuriae Latinae*, vol. II. *Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*, Genève, Droz, 1997, p. 25-29.

⁵⁶² NORRIS 2020, p. XXIX.

⁵⁶³ CIARDI, 2005, en ligne.

⁵⁶⁴ MIGLIERINA, 2013, en ligne; MANEGOLD, Cornelia, *Wahrnehmung - Bild - Gedächtnis, Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den*

Lomazzo est principalement exposée dans deux ouvrages : le *Trattato dell'arte della pittura* (1584) et l'*Idea del tempio della pittura* (1590)⁵⁶⁵. À l'origine, Lomazzo avait l'intention de ne publier qu'un seul traité, le *Trattato* ; le contenu de l'*Idea*, lui, devait initialement constituer un livre d'introduction aux divers chapitres du *Trattato* qui aurait eu pour titre *Libro della discrezione*. C'est vraisemblablement suite à une décision de l'éditeur, qui jugeait son traité trop volumineux pour être publié en une fois, que Lomazzo a remanié le *Trattato* afin de le publier en 1584. Il n'abandonne pas pour autant son livre introductif qu'il renomme *Idea dell'Tempio della Pittura* et publie en 1590⁵⁶⁶. Cette théorie de l'art a pourtant dû être pensée, et en partie écrite, bien avant les publications de 1584 et de 1590⁵⁶⁷.

2.5.1 *Trattato dell'arte della pittura* (1584)

Le *Trattato dell'arte de la pittura. Diviso in sette libri nel quali si contiene tutta la Theorica e la pratica d'essa pittura* est dédié à Carlo Emanuele de Savoie (duc du Piémont)⁵⁶⁸. Le projet est assez colossal puisqu'il se propose de contenir « tutta la teoria e la pratica d'essa pittura⁵⁶⁹ ». L'ouvrage est divisé en sept livres. Les cinq premiers abordent les composantes de la peinture : proportion (*proportione*), mouvements (*moti*), couleurs (*colori*), lumières (*lumi*), perspective (*prospettiva*). Les deux suivants abordent ce que Lomazzo appelle la *prattica de la pittura/composizione* (la composition) et les *istorie/forme*

kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo, Hildesheim, Zürich, New-York, Olms, 2004, p. 12-26; PEZZINI, Enea, « Significato storico e lettura dei *Rabisch* di Giovanni Paolo Lomazzo, *Italique*, 23, La poesia dialettale del Rinascimento nell'Italia del Nord, 2020, p. 79-105.

⁵⁶⁵ MANEGOLD, 2004, p. 7-26.

⁵⁶⁶ KLEIN (éd.), 1974, p. 473, 503-506.

⁵⁶⁷ Lomazzo précise que l'ouvrage devait contenir des illustrations de sa main, mais qu'il n'a pas eu le temps de les terminer avant de perdre la vue. Il a donc dû commencer la rédaction avant 1572, ce qui pourrait expliquer certaines incohérences internes entre les différents chapitres des traités. Il a dû travailler cet ouvrage sur de longues années, et revenir sur ses anciens écrits alors qu'il ne pouvait pas se relire directement lui-même. ACKERMAN, 1967, p. 317-326.

⁵⁶⁸ CIARDI, 2005, en ligne.

⁵⁶⁹ CIARDI, 2005, en ligne.

de la peinture (les formes)⁵⁷⁰. Cette division de la peinture aura une certaine influence sur ses successeurs, et notamment sur Armenini (*De' Veri Precetti della Pittura*, 1587)⁵⁷¹.

Dans ce traité, Lomazzo démontre sa connaissance des écrits théoriques qui l'ont précédé comme ceux d'Alberti⁵⁷², Dürer⁵⁷³, Serlio et Vasari, ainsi que sa connaissance (directe ou non), des traités médiévaux et des auteurs classiques (Vitruve, Plin⁵⁷⁴). On retrouve aussi beaucoup de passages techniques dans lesquels il décrit, par exemple, les pigments nécessaires à la réalisation des couleurs⁵⁷⁵, ou donne des recommandations iconographiques sur la meilleure façon de représenter certains sujets⁵⁷⁶. L'ouvrage est ponctué de nombreuses descriptions d'œuvres exemplaires, de détails anatomiques et d'histoires anciennes (anecdotes). En raison du développement de sa cécité, Lomazzo a dû réorganiser plusieurs fois le *Trattato*. Il en découle un contenu parfois confus et un manque de clarté dans l'organisation des parties qui ne respectent pas la structure plus claire que Lomazzo décrit au début de l'ouvrage, et dans l'*Idea*⁵⁷⁷. Toujours en raison de son handicap, écrit-il dans les *Rime*, les illustrations qui devaient accompagner le texte n'ont malheureusement jamais été incluses⁵⁷⁸. Il n'a certainement pas pu rédiger et réorganiser le traité entièrement seul, et a probablement reçu l'aide de plusieurs personnes dont les identités ne sont pas connues⁵⁷⁹. Barbara Tramelli suggère que Lomazzo a pu recevoir, sinon une aide concrète, au moins des

⁵⁷⁰ Sur l'organisation et le contenu du *Trattato*, voir : Annexe 5. Organisation et contenu du *Trattato*.

⁵⁷¹ Il divise son second livre en lumière, ombres, raccourcis, couleur et *storie*. TRAMELLI, 2017, p. 78.

⁵⁷² PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1989, p. 95, 227.

⁵⁷³ PANOFSKY, 1989, p. 100; LOMAZZO, 2013, p. 79-80.

⁵⁷⁴ Lomazzo a sans doute étudié le *De architectura* de Vitruve à travers le commentaire de Daniele Barbaro. CHAI, 2013, p. 19.

⁵⁷⁵ LOMAZZO, 1584, livre 3.

⁵⁷⁶ LOMAZZO, 1584, livre 7.

⁵⁷⁷ TRAMELLI, 2017, p. 79-80; ACKERMAN, 1967, p. 317-318.

⁵⁷⁸ « E perciöchè la cecità m'aggiunse / In cotal tempo, non potei all'opra / Che composti del arte di pittura / Aggiunger i disegni espressi in carta / Per chiarire i precetti » LOMAZZO, 1587, p. 539. TRAMELLI, 2017, p. 79.

⁵⁷⁹ CIARDI, 2005, en ligne.

recommandations en matière de littérature classique de la part de Giuliano Goselini et de Bernardino Baldini. Ils étaient tous les deux des amis de Lomazzo, membres du *Vale di Bregno*, et ils sont les auteurs des deux sonnets qui figurent au début du *Trattato*⁵⁸⁰.

L'approche théorique de Lomazzo est celle de la dimension idéale et métaphysique de la peinture et de l'artiste qui, non seulement représente le monde sensible, mais tente également d'atteindre la connaissance d'un monde situé au-delà du visible⁵⁸¹. Il développe la relation du microcosme de la peinture au macrocosme de l'univers à travers la comparaison de la peinture avec la poésie et avec la musique⁵⁸². Lomazzo emploie aussi énormément de références hermétiques et magiques⁵⁸³. La philosophie néoplatonicienne du Beau de Marsile Ficin influence aussi fortement sa pensée (*Trattato* et *Idea*)⁵⁸⁴. Toutes ces inspirations nourrissent son intérêt pour l'astrologie⁵⁸⁵, la magie et la physiognomonie qui sont vus au XVI^e siècle comme autant de disciplines permettant d'obtenir une connaissance profonde des hommes, du monde naturel et du monde intelligible⁵⁸⁶.

⁵⁸⁰ TRAMELLI, 2017, p. 78-79. Sur Goselini et Baldini, voir : Annexe 4. Giovan Paolo Lomazzo. Fréquentations et influences possibles.

⁵⁸¹ CIARDI, 2005, en ligne; KLEIN (éd.), 1974, p. 476-482; PANOFKY, 1989, p. 117-122.

⁵⁸² Les intervalles mathématiques des sphères célestes (Pythagore) sont mis en application dans la théorie de la proportion des corps et de toute réalité naturelle qu'il est possible de représenter en peinture. CIARDI, Roberto Paolo, « Foreword: Lomazzo's Temple », dans Lucia Tantardini et Rebecca Norris (éds.), *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, Leiden-Boston, Brill, 2020, p. XI-XII.

⁵⁸³ Principalement Hermès Trismégiste et Agrippa de Nettesheim. Cet intérêt se ressent déjà bien dans le *Libro dei Sogni*, et on retrouve aussi dans l'*Idea del tempio della pittura* (1590).

⁵⁸⁴ Ce qui a été démontré par Panofsky. PANOFKY, 1989, p. 120-121, 155-167, 254; KLEIN (éd.), 1974, p. 583-588. Sur la beauté, il se réfère notamment au *Commentaire du Symposium de Platon*, de Ficin. CHAI, 2013, p. 31-33.

⁵⁸⁵ CIARDI, 2020, p. XI; ACKERMAN, 1967, p. 317, n.5. Sur les rapports entre art, inspiration, et horoscopes à l'époque moderne, voir notamment : SMEESTERS, Aline, « Fureurs poétiques, oracles prophétiques et horoscopes astrologiques. Les poèmes latins autour de la naissance de Louis XIV (1638) », dans Anne-Pascale Pouey-Mounou (dir.), *Inqualifiables fureurs. Poétique des invocations inspirées aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 347-383.

⁵⁸⁶ CIARDI, 2005, en ligne.

La réception du *Trattato* semble avoir été très lente. Lors de sa parution, il n'a été imprimé qu'une fois et les ventes se sont effectuées sur une longue période. Les auteurs contemporains qui ont une certaine connaissance des écrits de leur époque, comme Armenini et Possevino, ne le citent pas directement⁵⁸⁷. Le *Trattato* ne sera réédité qu'au XIX^e siècle⁵⁸⁸, mais il a entretemps connu deux traductions partielles⁵⁸⁹. Malgré cette diffusion en apparence peu importante, le *Trattato* de Lomazzo n'est jamais tombé dans l'oubli, et ses idées sont reprises chez de nombreux auteurs postérieurs, comme Cristofano Roncalli, Hilaire Pader et Roger de Piles⁵⁹⁰.

⁵⁸⁷ KLEIN (éd.), 1974, p. 469.

⁵⁸⁸ La réédition de Saverio del Monte date de 1844. Elle paraît à Rome en trois volumes, avec un index et des annotations. KLEIN (éd.), 1974, p. 469.

⁵⁸⁹ Une première traduction en anglais est réalisée en 1598 par Richard Haydocke, qui ne traduit que les cinq premiers livres : HAYDOCKE, Richard, *A tracte containing the artes of curious paintinge, carvinge, & buildinge*, Oxford, Joseph Barnes, 1598. Une autre traduction partielle, en français, est réalisée par Hilaire Pader en 1649. Pader traduit le livre sur la proportion (*Traicté de la proportion naturelle et artificielle des choses par Ian Pol Lomazzo peintre milanois. Ouvrage necessaire aux Peintres, Sculpteurs, Graveurs, & à tous ceux qui pretendent à la perfection du Dessein*, Toulouse, Arnaud Colomiez, 1649), et il commente également Lomazzo dans son *Songe énigmatique sur la peinture universelle* (1658). Ces deux entreprises n'ont jamais été achevées, ce qui indique que la demande de lecteurs potentiels ne devait pas être très élevée. Voir CIARDI, 2020, p. XI-XIV; CHAI, 2013, p. 37-38; KLEIN (éd.), 1974, p. 469-471; ACKERMAN, 1967, p. 318.

⁵⁹⁰ Le peintre Cristofano Roncalli cite par exemple presque mot pour mot un passage du *Trattato* (VI, 64, p. 523f.) lors de son discours sur la formation de l'*Idea* à l'*Accademia di San Luca* en 1594, Hilaire Pader reprend aussi des passages du *Trattato* sur l'expression dans son dialogue *La Peinture parlante* (1653), et Roger de Piles s'inspire de l'*Idea* de Lomazzo en réalisant son propre temple de la peinture, en abordant le caractère inné de la peinture et en affirmant que l'œuvre est un reflet de la personnalité de l'artiste. ALBERTI, 1604, 68f. ACKERMAN, 1967, p. 318, n. 9; BAROCCHI, Paola, « Giovan Paolo Lomazzo », dans Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. I, Milan, Riccardo Ricciardi Editore, 1971, p. 1108; CHAI, 2013, p. 38-41; PADER, Hilaire, *La Peinture Parlante*, Toulouse, Colomiez, 1653, p. 16; DE PILES, Roger, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708, p. 21-24.

2.5.2 *Idea del Tempio della pittura* (1590)

L’*Idea del tempio della pittura*, nella quale egli discorre dell’origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell’arte della pittura est un traité bien plus court que le *Trattato*, et il est également plus théorique. Comme l’indique le sous-titre, les deux œuvres sont complémentaires⁵⁹¹. La structure de l’ouvrage reprend celle du *Trattato*, c’est-à-dire une division en sept parties qui correspondent aux sept parties de la peinture. La spécificité de ce livre par rapport au précédent réside dans la description du *Tempio della Pittura*, que Lomazzo emprunte au *Tempio del teatro* de Giulio

Camillo⁵⁹². Lomazzo dispose les sept composantes de la peinture verticalement, comme autant de paliers de la construction (Figure 4). Il distingue parmi celles-ci les cinq aspects théoriques de la peinture (proportion, mouvement, couleur, lumière et perspective) qu’il déploie de la base de l’édifice à la corniche, des deux aspects pratiques (composition et forme) qui se trouvent quant à

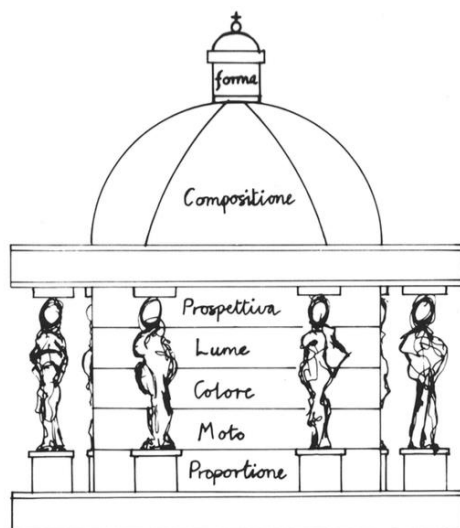


Figure 4. Élévation diagrammatique du Temple de la Peinture, basée sur l’*Idea del Tempio della Pittura* de Lomazzo (1590).

⁵⁹¹ KLEIN (éd.), 1974, p. 473-474; CIARDI, 2005, en ligne; ACKERMAN, 1967, p. 318.

⁵⁹² Ces temples rhétoriques s’intègrent dans la pratique des édifices allégoriques qui consistent à représenter des concepts (comme les composantes du théâtre ou de la peinture) au sein d’une architecture de façon à en faciliter la synthèse, l’apprentissage et la mémorisation. KLEIN, « ‘Les sept gouverneurs de l’art’ selon Lomazzo » (...), 1970, p. 175-177; DESWARTE-ROSA, 1991, p. 46-51; KLEIN (éd.), 1974, p. 474-475; CHAI, 2013, p. 1-5; MANEGOLD, 2004, p. 27-35; YATES, Frances, *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1966, p. 129-172. Voir aussi : Annexe 6. Les sept gouverneurs de la peinture.

eux dans la partie supérieure, au-dessus de la corniche. La lumière filtrant à travers la lanterne du sommet (que l'on retrouve aussi chez Camillo) évoque la croyance néoplatonicienne d'une influence cosmique descendante⁵⁹³.

À cette construction, il ajoute sept « piliers », disposés en cercle au sein de la construction : les sept gouverneurs de la peinture⁵⁹⁴. Ils sont tous des artistes que Lomazzo a sélectionnés pour l'excellence de leur art⁵⁹⁵. Dans ce temple, les sept gouverneurs de la peinture sont associés aux sept composantes de la peinture. Chaque gouverneur est le représentant de la composante de la peinture qu'il a su maîtriser à la perfection, ce qui lui vaut donc d'être élevé au rang de modèle pour les autres artistes. Pour Lomazzo, la différence de maîtrise et de style entre ces gouverneurs provient de leurs différences de tempérament. Pour expliquer l'origine et les différences entre ces tempéraments, il se base sur les théories astrologiques, la théorie des humeurs et diverses traditions philosophiques⁵⁹⁶.

La théorie des sept gouverneurs était très répandue à l'époque. En effet, dès la fin de l'Antiquité, l'astrologie avait déjà profondément intégré la culture en se mêlant intimement aux sciences naturelles⁵⁹⁷. Les astres étaient alors vus comme des causes physiques du monde, qui influaient sur les humeurs terrestres. Il s'agit en fait de l'astrologie de modèle aristotélicien, qui était enseignée dans les cours de physique et

⁵⁹³ CHAI, 2013, p. 5-21; KLEIN (éd.), 1974, p. 475.

⁵⁹⁴ L'établissement d'une liste de sept personnages renvoie à la tradition très ancienne d'identifier des sages canoniques, comme les sept sages de la Grèce antique. KLEIN, « 'Les sept gouverneurs de l'art' selon Lomazzo » (...), 1970, p. 174-175; KLEIN (éd.), 1974, p. 476-483.

⁵⁹⁵ Michel-Ange, Gaudenzio Ferrari, Polidoro da Caravaggio, Léonard de Vinci, Raphaël, Andrea Mantegna, et le Titien.

⁵⁹⁶ Voir notamment WITTKOWER, Margot et WITTKOWER Rudolf, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York, New York Review of Books, 1963, p. 71-78, 102-108; KLIBANSKY, Raymond, PANOFKY, Erwin et SAXL, Fritz, *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art*, Londres/Édimbourg, Thomas Nelson & Sons, 1964.

⁵⁹⁷ On la retrouve en astronomie, minéralogie, botanique, zoologie, physiologie et médecine. SEZNEC, Jean, *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la renaissance*, Paris, Flammarion, 1980.

de philosophie naturelle des universités⁵⁹⁸. On retrouve aussi mention de ces influences physiques des sphères célestes sur les humains chez de nombreux auteurs chrétiens⁵⁹⁹. Mais la nouveauté apportée par Lomazzo est d'inclure la création artistique dans ce schéma astrologique régissant le monde terrestre depuis le monde céleste. La peinture devient ainsi bien plus qu'une similitude du monde. Elle est une création originale créée par un artiste grâce à un assemblage de différentes composantes, un assemblage lui-même influencé par le choix des matériaux ou des couleurs, par le tempérament de l'artiste, et par là, par les planètes. Le rôle des sept gouverneurs est de révéler aux autres artistes les sept « familles » de représentations artistiques inspirées par le cosmos⁶⁰⁰.

L'*Idea* a connu plusieurs remaniements à travers les siècles⁶⁰¹. Il est inclus dans les anthologies de Paola Barocchi et de Roberto Ciardi, et a été traduit intégralement en français par Robert Klein, et en anglais par Jean Julia Chai⁶⁰².

⁵⁹⁸ SMEESTERS, Aline, 2019, p. 347-383; DRÉVILLON, Hervé, *Lire et écrire l'avenir. L'astrologie dans la France du Grand Siècle (1610-1715)*, Seyssel, Champ Vallon, 1996, p. 30-32.

⁵⁹⁹ Même si ceux-ci sont le plus souvent surtout préoccupés par la question de la volonté et du libre arbitre. Par exemple, Thomas d'Aquin traite de cela dans la *Somme Théologique* (I, q. 115, a. 3-6).

⁶⁰⁰ CIARDI, 2020, p. X-XI.

⁶⁰¹ En 1784 est publiée par un anonyme une *Antologia dell'arte pittorica* (...), qui contient huit chapitres tirés de l'*Idea* et du *Trattato* remaniés (p. 245-279). Une première réédition complète de l'*Idea* est réalisée à l'*Istituto delle Scienze* de Bologne en 1785. Cette version est réimprimée en 1947 à Rome allégée de l'index, des privilèges et des manchettes. Et en 1839, Luigi Carrer reproduit quatre chapitres de l'*Idea* dans *Ammaestramenti per la pittura traatti da varii scrittori* (p. 233-255). KLEIN (éd.), 1974, p. 470-471; BAROCCHI, 1971, p. 1108.

⁶⁰² LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, dans BAROCCHI, Paola (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, t. 1, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1971; LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura, nella quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*, dans CIARDI, Roberto Paolo (éd.), *Scritti sulle arti*, I, Florence, Marchi e Bertolli, 1973-1975; LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, éd. bilingue, traduit de l'italien par Robert Klein, Florence, Istituto Palazzo Strozzi, 1974; LOMAZZO, *Idea of the Temple of Painting*, traduit de l'italien par Jean Julia Chai, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2013.

Avec le *Trattato*, Lomazzo publiait une théorie de l'art assez concrète, centrée sur les connaissances techniques et iconographiques nécessaires aux peintres pour réaliser leurs œuvres. Dans l'*Idea*, il s'intéresse aussi à l'artiste et à sa façon de s'approprier les composantes de la peinture pour exprimer un style qui lui est propre. De plus, dans les deux ouvrages, il opère une distinction entre les aspects théoriques et pratiques du métier de peintre. Dans les connaissances théoriques, il envisage des disciplines centrales comme les mathématiques, la perspective, la couleur, et l'optique. Ce faisant, Lomazzo insiste sur la nécessité pour l'artiste d'acquérir les capacités intellectuelles inhérentes à la réalisation d'une œuvre. Il valorise par là le travail intellectuel de l'artiste, et donc sa place parmi les arts libéraux⁶⁰³. Dans un même temps, il consacre également de nombreuses pages aux connaissances dites « pratiques » de la peinture : la *compositione* et la *forma* (c'est-à-dire la composition d'une œuvre et la forme, l'*istoria*). En s'intéressant ainsi à l'invention, il décrit non plus les connaissances scientifiques qui doivent être apprises par l'artiste, mais bien les créations qu'il devrait être capable de créer en son esprit, avant de les extérioriser avec sa main. Cet aspect de sa théorie, que l'on retrouve davantage dans l'*Idea* que dans le *Trattato*, préfigure déjà les approches de théoriciens postérieurs, et fait de la théorie artistique de Lomazzo un intermédiaire entre les théories de l'époque d'Alberti et celle de Federico Zuccari⁶⁰⁴.

2.6 Giovan Battista Armenini (1530-1609)

Giovan Battista Armenini naît à Faenza en 1530. Il se rend à Rome entre 1550 et 1556 pour recevoir son éducation⁶⁰⁵, et part ensuite

⁶⁰³ Il le fait de la même façon que ses prédécesseurs, à commencer par Alberti : ce qui prouve la valeur intellectuelle de la peinture, c'est la connaissance des sciences nécessaires à sa réalisation.

⁶⁰⁴ CIARDI, 2005, en ligne; PANOFKY, 1989, p. 121-122, 241, 351.

⁶⁰⁵ OLSZEWSKI, Edward J., « Introduction », dans Giovanni Battista Armenini, *On the true precepts of the art of painting*, traduit de l'italien par Edward J. Olszewski, New-York, Franklin, 1977, p. 2; WILLIAMS, Robert, « The Vocation of the Artist as seen by Giovanni Battista Armenini », *Art History*, vol. 18, 4, 1995, p. 519.

pour Milan accompagné de Bernardino Campi. Entre 1556 et 1565, il effectue plusieurs voyages en Italie, notamment à Mantoue, Parme, Gênes et Venise où il a l'occasion d'étudier les œuvres de plusieurs grands artistes⁶⁰⁶. En 1564, il devient prêtre, à contrecœur selon ses propres dires⁶⁰⁷. La carrière ecclésiastique était de tradition familiale depuis plusieurs générations, et les Armenini étaient associés au rectorat de l'église San Tommaso de Faenza. Giovan Battista devient donc recteur de San Tommaso dans les deux années qui suivent sa nomination comme prêtre, et il le restera jusqu'à sa démission en 1603. La rapidité de cette ascension hiérarchique est due soit à l'influence de sa famille, soit au sérieux d'Armenini dans la prise de ses responsabilités paroissiales. En parallèle, il fut aussi nommé au poste de *camerlingo* (chambellan) en 1571, puis en 1584. En 1587, son traité artistique *De' veri precetti della pittura* paraît à Ravenne chez l'éditeur Tebaldini⁶⁰⁸. Il décède le 13 mai 1609⁶⁰⁹.

Armenini était à la fois peintre et homme de lettres, mais on ne connaît que peu d'œuvres d'art de sa main⁶¹⁰. Il a rédigé plusieurs poèmes entre 1547 et 1564, dont certains ont été publiés dans un recueil par Dolce à Venise en 1556. La véritable postérité d'Armenini lui vient sans aucun doute de son traité *De' veri precetti della pittura*, plusieurs fois réédité durant les siècles suivants⁶¹¹.

⁶⁰⁶ Giulio Romano, le Corrège, Perino del Vaga, ou encore du Titien. Il est surtout impressionné par les suiveurs de Raphaël, Polidoro da Caravaggio et Perino del Vaga. BLUNT, Anthony, *La théorie des arts en Italie. 1450-1600*, trad. de l'anglais par Jacques Debouzy, Gérard Monfort, Paris, 1988, p. 185-186; OLSZEWSKI, 1977, p. 2.

⁶⁰⁷ PREVITALI, Giovanni, « Armenini, Giovan Battista », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 4, 1962, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-armenini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-armenini_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 20/05/24; OLSZEWSKI, 1977, p. 2; BAROCCHI, Paola, « Giovan Battista Armenini », dans Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. I, Milan, Riccardo Ricciardi Editore, 1971, p. 1060-1061.

⁶⁰⁸ Il est probable que ce traité ait renforcé sa prospérité matérielle et sa réputation en tant que prêtre. En effet, peu de temps après, il achète une première maison, suivie d'une seconde en 1603. OLSZEWSKI, 1977, p. 2-3.

⁶⁰⁹ Il a rédigé plusieurs testaments au cours de sa vie : en 1548, en 1603, le 27 juin 1605. Dans celui de 1605, il lègue une de ses maisons en dote à une certaine Faustina, qui aurait été sa fille naturelle. OLSZEWSKI, 1977, p. 3.

⁶¹⁰ La pinacothèque de Faenza conserve une *Ascension* portant la mention « Ioh. Bapt. Armenini primitiae », et le croquis préparatoire qui l'accompagne.

⁶¹¹ PREVITALI, 1962, en ligne.

2.6.1 *De' veri precetti della pittura* (1587)

Publié pour la première fois à Ravenne en 1587, ce traité avait un objectif didactique. Armenini voulait réaliser un manuel qui expliquerait clairement et succinctement (*con chiarezza et brevità*) aux jeunes apprentis comment peindre de « belle, docte et gracieuse façon »⁶¹². En réalité, l'ouvrage s'adresse de façon plus large à toute personne intéressée par les arts⁶¹³.

Le *De' veri precetti* contient une préface, trois livres et une conclusion⁶¹⁴. Le premier livre traite de la nature de la peinture et de son contenu (statut de la peinture, signification, origine, histoire et parties). Le livre deux est plus technique et détaillé ; Armenini y aborde des aspects plus pratiques de la peinture dans un ton qui laisse penser que son lecteur possède déjà certaines connaissances⁶¹⁵. Dans le troisième livre sont abordés différents types de décors, appropriés à différents ensembles (convenance). Il décrit des décors de palais, temples et chapelles, des bibliothèques, réfectoires, loggias et chambres, mais aussi des portraits et des grotesques, ainsi que les

⁶¹² « *bella, dotta e grata maniera* » ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* di M. Gio Battista Armenino da Faenza, dans Barocchi, Paola, *Fondazione Memofonte onlus. Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*, Fondazione Memofonte, Florence, 2008-2020 [<https://www.memofonte.it/>], p. XXXVI-XXXVII.

⁶¹³ Les artistes, princes, apprentis ou amateurs d'art...

⁶¹⁴ Les trois chapitres centraux correspondent à la tripartition des anciens textes isagogiques et prennent probablement l'*Ars poetica* d'Horace comme modèle : la première partie expose les rudiments du sujet, la seconde la matière du sujet en lui-même, et la troisième partie aborde le praticien du sujet. Cette organisation rappelle aussi celle du *Della pittura* d'Alberti, dont Spencer fait correspondre les parties aux cinq parties de la rhétorique : *exordium* (introduction), *narratio* (exposition du sujet), *confirmatio* (avancement des preuves), *reprehensio* (réfutation des oppositions) et *peroratio* (résumé et exhortation). La comparaison se tient assez bien, sauf pour les second et troisième livres d'Armenini, qui sont très importants et qui ne correspondent pas à la *confirmatio* et à la *reprehensio*. OLSZEWSKI, 1977, p. 3-5; SPENCER, John R., « *Ut Rhetorica Pictura : A study in Quattrocento Theory of Painting* », *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 20, 1-2, 1957, p. 25-44.

⁶¹⁵ Il décrit l'application des contours et des ombres, ce que l'artiste doit étudier, les raccourcis et les proportions, l'usage de modèles, le but et la composition des dessins et des esquisses, l'usage de la couleur ainsi que la peinture sur toile, mur et panneau.

habitudes et vertus du peintre. Par ces descriptions, Armenini présente un tableau culturel de l'artiste de son époque, il développe un véritable discours social sur l'art et les intérêts des artistes en empruntant un ton beaucoup plus personnel⁶¹⁶.

Avec ce livre, Armenini désirait contribuer à sortir l'art de la peinture de la décadence générale dans laquelle elle était tombée⁶¹⁷. Selon lui, les causes de cette disgrâce ne sont pas toutes directement liées au milieu artistique, mais aussi au contexte socio-culturel, et même à la nature humaine. L'âge d'or des maîtres est dépassé, les jeunes ne sont plus correctement formés, les peintres sont individualistes et ne partagent plus leur savoir-faire aux plus jeunes, et beaucoup sont pétris de vices particulièrement dommageables pour les artistes comme la rudesse, l'excentricité ou les comportements asociaux. Les commandes ne sont plus de l'ampleur des grands projets papaux, et elles viennent principalement des princes, gentilshommes et hommes d'Église, avec qui il faut savoir se comporter en courtisan⁶¹⁸. La solitude mélancolique et saturnienne ne pouvait donc plus être considérée comme bénéfique au peintre⁶¹⁹. Armenini juge que les artistes de son temps sont avares et avides, et veulent réaliser le plus d'œuvres possible afin de gagner davantage d'argent, ce qui nuit à la qualité des œuvres réalisées. Certains (ex. Pontormo) manquent de professionnalisme en refusant de peindre pour tel ou tel commanditaire qu'ils n'apprécient pas. Le déclin de l'art est également attribué par Armenini, tout comme par le pape Grégoire XIII, à un manque de connaissance de l'histoire religieuse, ainsi qu'à une absence de morale chrétienne chez les artistes⁶²⁰.

⁶¹⁶ OLSZEWSKI, 1977, p. 3-5.

⁶¹⁷ PREVITALI, 1962, en ligne. Ce constat de décadence ne touchait en revanche pas le milieu florentin. Raffaello Borghini montre dans ses propres écrits une grande confiance en l'art et le savoir-faire des Florentins, et il est serein quant à l'évolution de l'art de sa région. ELLIS, 2012, p. 17-18.

⁶¹⁸ OLSZEWSKI, 1977, p. 36-37.

⁶¹⁹ OLSZEWSKI, 1977, p. 32-33, 36-37. Voir aussi WITTKOWER et WITTKOWER, 1963, p. 90-97; WITTKOWER, Rudolf, « Individualism in Art and Artists : A Renaissance Problem », *Journal of the History of Ideas*, 22, 1961, p. 298-299.

⁶²⁰ OLSZEWSKI, 1977, p. 44.

Du côté des mécènes, Armenini note qu'ils ne s'informent pas suffisamment sur les pratiques de la peinture, ce qui les rend incapables de juger et d'apprécier les œuvres à leur juste valeur⁶²¹. Ainsi pour Armenini, la condition humaine (vices) et la faiblesse de son époque (paysage socio-économique) expliquent l'appauvrissement de l'art auquel il voudrait remédier grâce à son traité⁶²². En reprenant cette notion de déclin, Armenini s'inscrit dans une vision évolutionniste de l'art, telle que Vasari l'avait développée dans ses *Vite*⁶²³.

Sources et contenu

Armenini semble avoir acquis une assez vaste culture littéraire et artistique. Dans le *De' veri precetti della pittura*, il cite Virgile, Ovide, Vitruve, Apulée et Plutarque⁶²⁴. Il admet également une influence des écrits de Pline, Alberti, Léonard, Dolce, Sebastiano Serlio et Daniele Barbaro. À la lecture de son traité, on peut aussi constater qu'il devait assez bien connaître les écrits de Horace, Cennino Cennini, Vasari, Raffaello Borghini, Lomazzo et Dürer, ainsi que la *Généalogie* de Boccace et les *Imagines* de Vincenzo Cartari⁶²⁵. Armenini avait également une vaste culture visuelle, et il cite abondamment les œuvres qu'il a pu observer à travers l'Italie⁶²⁶. Ses écrits constituent aussi un

⁶²¹ WILLIAMS, Robert, « The Vocation of the Artist as seen by Giovanni Battista Armenini », *Art History*, vol. 18, 4, 1995, p. 526; OLSZEWSKI, 1977, p. 25-30.

⁶²² La nature fanée est un thème que l'on retrouve dans certaines sculptures antiques, ou encore chez des penseurs néo-platoniciens et aristotéliens. OLSZEWSKI, 1977, p. 25-30.

⁶²³ Après une période de maturation (Giotto), l'art atteint un âge d'or (Raphaël, Michel-Ange), et une fois cette phase glorieuse passée, l'art ne peut plus que décliner. Le Jugement Dernier de Michel-Ange pourrait déjà marquer un certain déclin de l'art pour de nombreux auteurs, au vu des très nombreuses critiques et du débat qu'il a suscité, notamment par Pietro Aretino et Gilio. La mort de Raphaël en 1520, celle de Michel-Ange en 1564, ou encore le sac de Rome en 1527, sont autant de marqueurs historiques sur lesquels s'appuie cette théorie. OLSZEWSKI, 1977, p. 52-55; WILLIAMS, 1995, p. 524; MURAOKA, 2015, p. 98-99; GASTON, 2013, p. 85-86.

⁶²⁴ OLSZEWSKI, 1977, p. 60.

⁶²⁵ BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogia deorum gentilium*, Venise, Vindelino da Spira, 1472; CARTARI, Vincenzo, *Le Imagini De I Dei De Gli Antichi Nelle Quali Si Contengono gl'Idoli, Riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla Religione de gli Antichi*, Vincenzo Valgrisi, 1571. OLSZEWSKI, 1977, p. 37-38.

⁶²⁶ Même si Armenini reconnaît le talent de nombreux maîtres, c'est tout de même la peinture romaine qui demeure pour lui « veramente la luce di queste arti del

bon aperçu de l'évolution du goût artistique dans les années qui suivent la mort de Michel-Ange, ainsi que de l'imprégnation progressive des idées de la Contre-Réforme dans la pensée artistique. Il énonce, par exemple, des recommandations quant à l'exposition des œuvres religieuses⁶²⁷.

Cependant, sa théorie de la peinture est marquée par une certaine critique des peintres naturalistes qui font de l'imitation de la nature l'unique gage de qualité et de beauté d'une œuvre. L'imitation ne peut pas se limiter à une copie pure et simple de la nature, tout simplement parce que la nature elle-même produit des erreurs. Selon lui, la peinture consiste à développer la *maniera buona* en joignant l'imitation de la nature à l'art parfait, grâce à la faculté du jugement⁶²⁸. Il distingue la convenance raisonnable (*convenientia ragionevole*) du sujet, appréciée par les érudits pour sa bonne représentation du réel, de la forme admirable (*forma mirabile*) de l'art, seulement comprise par les initiés et les connaisseurs du monde de l'art.

Pour Armenini, une œuvre d'art ne peut être réalisée qu'après de nombreux efforts, qui doivent cependant passer inaperçus. Aucune première esquisse ne peut être parfaite, car chaque image créée est le résultat d'une série d'actes émanant de l'intellect par degrés. Il s'accorde sur ce point à la fois avec Alberti, pour qui rien ne peut être à la fois neuf et parfait et pour qui le résultat observé avec l'œil externe doit être corrigé par l'œil interne de l'esprit, ainsi qu'avec Léonard,

dissegno » et « il centro unico e indiscusso di ogni vera arte ». Armenini fournit de nombreux détails sur la technique et la pratique des ateliers de son temps. Il cite un grand nombre d'œuvres contemporaines, tout en offrant des jugements et de rares informations sur des artistes de la période maniériste : Beccafumi, Sebastiano del Piombo, Pordenone, Daniele da Volterra, Giulio Romano, Perino del Vaga, Polidoro da Caravaggio, Taddeo Zuccari, Francesco Salviati... VON SCHLOSSER, 1984, p. 387; PREVITALI, 1962, en ligne. Voir par exemple : ARMENINI, 2008-2020, p. 141-148.

⁶²⁷ « se stanno in luogo sacro, debbano essere in modo, che tirino il più che si può alla purità, et all'honesto » ARMENINI, 2008-2020, p. 249.

⁶²⁸ De cette pensée découle son observation que les meilleurs portraits ne sont pas nécessairement les plus ressemblants : « quanto più gli huomini sono stati profondi nel disegno, essi tanto meno han saputo fare i ritratti [...] onde il più delle volte i ritratti, i quali son fatti per mano de gli eccellenti, si trovano essere con miglior maniera et con più perfettion dipinti, che non sono gli altri, ma le più volte men somiglianti. » ARMENINI, 2008-2020, p. 287-288; PREVITALI, 1962, en ligne; OLSZEWSKI, 1977, p. 38-39.

pour qui il vaut mieux que l'artiste procède lentement et avec labeur⁶²⁹. Armenini considère que le développement d'un bon style doit passer par la maîtrise du *disegno* (dessin interne et externe)⁶³⁰, car c'est d'abord par l'esquisse que l'artiste élabore son œuvre. Les couleurs, ajoutées ensuite, sont essentiellement un gage de naturalisme qui offre au tableau vitalité et beauté. Elles doivent être choisies judicieusement, et ne doivent jamais distraire le spectateur de l'*istoria*⁶³¹. De même, lors de la composition de l'œuvre, l'artiste doit toujours avoir en tête la clarté et la lisibilité de l'histoire. La peinture s'adresse d'abord à l'*occhio dell'intelletto* et sa fonction première est d'instruire et d'élever l'esprit. Il s'agit d'un point primordial pour Armenini, tout comme pour la plupart des théoriciens post-tridentins⁶³².

Selon Panofsky⁶³³, la définition arméninienne des concepts de *disegno*, d'*idea*, et de la peinture comme *poesia muta* sont à rapprocher de celles de Romano Alberti (1585), et sans doute aussi de Lomazzo (*Trattato del'arte della pittura*, 1584). Le *De'veri precetti* aurait ainsi joué un rôle d'intermédiaire entre ces deux textes (Alberti et Lomazzo) et celui de Zuccari (*Idea de' Pittori, Scultori et Architetti*, 1607)⁶³⁴, formant une continuité et une évolution progressive dans la définition de ces notions.

Fortune critique

L'ouvrage a connu un certain succès et est cité par ses contemporains. Federico Zuccari le mentionne dans une leçon donnée à l'*Accademia di San Luca* en janvier 1594 et publiée dans l'*Origine e progresso* de Romano Alberti dix ans plus tard. Antonio Possevino le

⁶²⁹ OLSZEWSKI, 1977, p. 35-36.

⁶³⁰ OLSZEWSKI, 1977, p. 36-38, 40.

⁶³¹ OLSZEWSKI, 1977, p. 40-41.

⁶³² OLSZEWSKI, 1977, p. 42-43.

⁶³³ PANOFSKY, 1989, p. 233, n.191, n.194.

⁶³⁴ Ou encore ceux de Giovanni Battista Paggi (1591). Voir BAROCCHI, Paola, « Giovanni Battista Paggi », dans Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. I, Milan, Riccardo Ricciardi Editore, 1971, p. 1113-114. PREVITALI, 1962, en ligne; PANOFSKY, 1989, p. 81, 233-234.

cite aussi dans sa *Tractatio*. Durant le XVII^e siècle, le traité d'Armenini a servi de référence aux côtés de ceux de Lomazzo et de Zuccari⁶³⁵.

Après la première édition publiée à Ravenne en 1587, le *De' veri precetti della pittura* a été réédité plusieurs fois (parfois en abrégé) sur une assez longue période⁶³⁶. La première et unique traduction de ce traité est celle de Edward J. Olszewski, publiée en 1977 à New-York.

2.7 Gregorio Comanini (?-1608)

Gregorio Comanini est né vers le milieu du XVI^e siècle, à Mantoue. On sait très peu de choses sur sa vie. Il est devenu chanoine régulier de Latran assez jeune, et aurait étudié la philosophie et la théologie à Bologne. Il été affecté à différents postes à Milan, Crémone, Pavie, Padoue, Imola, Gubbio ou encore Rome⁶³⁷. Il a été l'abbé du monastère de San Bartolomeo de Mantoue autour de 1594⁶³⁸. Il a participé assez activement à la vie intellectuelle de son temps et est toujours resté en relation avec les poètes, artistes, commanditaires et académiciens au sein de la cour de Vincenzo I Gonzaga de Mantoue, du cercle des Borromée à Milan, ainsi qu'à la cour pontificale⁶³⁹.

⁶³⁵ Ottonelli da Cortona et Pacheco reconnaissent ainsi la valeur du travail d'Armenini. En 1762, Armenini, Vasari et Borghini sont considérés par Bottari comme un triumvirat d'incontournables, même s'il regrette les faibles connaissances philosophiques d'Armenini. OLSZEWSKI, 1977, p. 5-9.

⁶³⁶ Citons la réédition de Venise en 1678, l'édition de S. Ticozzi à Milan en 1820, celle de Niccolò Capurro à Pise en 1823, et enfin la publication du traité dans le recueil *Ammaestramenti per la pittura tratti da vari scrittori*, publié à Venise en 1839. BAROCCHI, 1971, p. 1060-1061; PREVITALI, 1962, en ligne.

⁶³⁷ COCCIA, Marina, « Comanini, Gregorio », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 27, 1982, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/gregorio-comanini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gregorio-comanini_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 18 mai 2024; NIGRELLI, Gianni, « Al « servitio di Dio et con sodisfattione di cotesta religione ». Nuovi documenti ed altri poco noti per la biografia di Gregorio Comanini, canonico regolare lateranense », *Medioevo e Rinascimento*, vol. 27, 24, 2013, p. 118.

⁶³⁸ San Bartolomeo, San Vito et San Sebastiano étaient les trois monastères mantouans de l'Ordre des chanoines réguliers de Latran. NIGRELLI, 2013, p. 125-126.

⁶³⁹ Comanini a notamment eut plusieurs échanges épistolaires avec Annibale Chieppio, le Secrétaire d'Etat de Vincenzo I Gonzaga et l'interlocuteur principal des musiciens, comédiens, peintres et agents artistiques à la cour. Il connaissait aussi

Comanini est d'abord connu pour son dialogue *Il Figino, overo del Fine della pittura*, publié à Mantoue en 1591, mais il est aussi l'auteur d'autres textes d'ordre religieux⁶⁴⁰. En tant que poète, il est considéré comme un maniériste appréciant les jeux descriptifs et symboliques avec le langage, et il a été comparé à Marino⁶⁴¹.

Malgré la production littéraire limitée de Comanini, celle-ci est mentionnée par les critiques des XVII^e et XVIII^e siècles. Déjà à son époque, Comanini semble avoir été respecté et apprécié par son entourage constitué de lettrés et d'artistes⁶⁴². Plusieurs de ses compositions poétiques et de ses sermons attestent de ses contacts pérennes avec son milieu mantouan d'origine, et avec les Gonzaga⁶⁴³. Parmi ses amis, on peut mentionner Tasso, Jacopo Mazzoni et Giovan Paolo Lomazzo, qui ont influencé le développement de sa pensée. Pour ce dernier, il a rédigé un sonnet qui figure au début de l'*Idea del tempio*

Ferrante II Gonzaga, le cousin de Vincenzo et le seigneur de Guastalla. NIGRELLI, 2013, p. 118-119, 127-128, 130-136; BAROCCHI, Paola, « Gregorio Comanini », dans Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. I, Milan, Riccardo Ricciardi Editore, 1971, p. 1080-1082.

⁶⁴⁰ *De gli affetti della mistica teologia tratti dalla Cantica* (Venise, 1590, dédié à Ferrante Gonzaga), *Orazione a papa Gregorio XIV nella di lui assunzione al pontificato* (Milan, 1591), *Canzoniere spirituale, morale e d'onore* (Mantoue, 1609). PUPILLO FERRARI-BRAVO, Anna Maria, « Il Figino » del Comanini. *Teoria dela pittura di fine Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1975, p. 108-109; ROSSI, Alice, « "Perpetuum mobile": Comanini e Arcimboldo dal "Figino" alla "Mistica Theologia" », *Arte Lombarda*, 173/174, 2015, p. 88; ROSSI, Alice, « Gli affetti della Mistica Theologia di Gregorio Comanini: Credibile poetico e capriccio arcimboldesco », dans Donatella Pegazzano et Massimiliano Rossi (éds.), *Critica e letteratura negli scritti sull'Arte contributi per una tipologia*, actes de colloque, Università degli Studi di Firenze, 3-4 octobre 2013, s.l., CB Edizione, 2015, p. 47-67.

⁶⁴¹ COCCIA, 1982, en ligne.

⁶⁴² Dans son *Discorsi del Poema Eroici* (1594), Tasso les considère, lui et Mazzoni, comme des amis avec qui il appréciait échanger autour de thématiques comme l'imitation. C'est encore Torquato Tasso qui édite les *Canzoniere spirituale* de son ami après son décès à Gubbio en 1608. DOYLE-ANDERSON et MAIORINO, 2001, p. X; COCCIA, 1982, en ligne.

⁶⁴³ Le *Trionfo del Mincio* (1581) a été écrit pour les noces des « Serenissimi Signori, il Sig. Principe di Mantova e Monferrato [Vincenzo I] e la Signora Principessa di Parma e Piacenza [Margherita Farnèse] ». Son *Orazione al serenissimo Sig. Vincenzo Gonzaga duca di Mantova* a été composé pour le couronnement du duc en 1587. Dans le sonnet *Al Signor don Vincenzo duca di Mantova per la sua andata a Canisa* Comanini fait référence aux expéditions militaires du duc en Hongrie contre les Turcs, et dans le posthume *Per lo stesso nella sua andata in Fiandra a' Bagni di Spa* (1609), au séjour du duc en Flandres. NIGRELLI, 2013, p. 119-121, 124.

della pittura, publié en 1590⁶⁴⁴. Mais lorsque le peintre s'est brouillé avec son apprenti Figino, Comanini a pris parti pour l'élève. Il en a résulté une prise de distance avec Lomazzo, puisque Comanini ne mentionne pas une seule fois son ancien ami dans le *Figino*⁶⁴⁵. Dans le cercle de ses connaissances, on peut citer également Cristoforo Castiglioni, issu de l'une des plus importantes familles de Mantoue, et descendant de Baldassare, l'auteur du *Cortegiano*⁶⁴⁶. Comanini insère un sonnet en l'honneur de Cristoforo dans le *Figino*, et un second dans le *Canzoniere*⁶⁴⁷. Comanini connaissait aussi le peintre Arcimboldo (1526-1593), qui a réalisé pour lui les *Quatre saisons en une tête*⁶⁴⁸. De même, il fréquentait le peintre Ambrogio Figino (1553-1608) et appréciait beaucoup son art, puisqu'il va jusqu'à donner son nom à son dialogue, et à en faire l'un des protagonistes. Le poète Stefano Guazzo (1530-1593), un autre des protagonistes, était lui aussi un admirateur de Figino. Guazzo et Comanini appartenaient au même cercle intellectuel, tout comme l'abbé Giuseppe Borgogni (un lettré, éditeur et académicien), Ascanio Martinengo (le général de la congrégation des Chanoines de Latran et le troisième protagoniste du dialogue) et Giovanni Filippo Gherardini, le Secrétaire du Tribunal de Santé⁶⁴⁹.

⁶⁴⁴ L'*Idea* (1590) ayant été conçu en même temps que le *Trattato* publié en 1584, il est fort possible que le poème de Comanini ait été composé plusieurs années avant la parution de l'*Idea*. PUPILLO FERRARI-BRAVO, 1975, p. 110.

⁶⁴⁵ KLEIN (éd.), 1974, p. 463-464.

⁶⁴⁶ Cristoforo est l'initiateur d'un imposant projet de publication généalogique, les *Elogi storici di alcuni personaggi della famiglia Castigliona*. L'ouvrage est complété par une série de textes en latin et vernaculaire composés par un maître de chapelle, et qui contient six sonnets de Comanini. Les *Elogi* sont édités en 1606 par Beffa Negrini, un érudit mantouan et membre des académies des *Innominati* (sous le pseudonyme de *Affumicato*) et des *Occulti* (*il Caliginoso*). Deux sonnets sont envoyés en mars 1592. Le troisième sonnet est envoyé en mai 1603 et est accompagné d'une lettre où Comanini discute de questions de langue et de style. NIGRELLI, 2013, p. 128.

⁶⁴⁷ NIGRELLI, 2013, p. 129.

⁶⁴⁸ COURRIOL, 2014, p. 10.

⁶⁴⁹ Ce dernier était aussi un poète et un académicien. C'est à Gherardini que l'on doit le projet de rassembler en un recueil des poèmes en latin et en italien célébrant *Ventunnus* et *Flora*, les deux panneaux d'Arcimboldo figurant dans la collection de l'empereur Rodolphe II d'Habsbourg. Les deux textes que Comanini a composés pour l'occasion sont inclus dans le *Figino*, en une version légèrement remaniée. Gherardini a aussi servi d'intermédiaire éditorial pour Comanini lorsqu'il a imprimé ses *Oratione*, écrits pour l'élection du pape Grégoire XIV en 1591. Ajoutons que

2.7.1 *Il Figino, ovvero del Fine della pittura* (1591)

Il Figino, ovvero del Fine della pittura est publié à Mantoue en 1591, et dédié à Monseigneur Settimio Borsieri⁶⁵⁰. Le traité prend la forme d'un dialogue entre trois amis de Comanini. Dans cet ouvrage, l'auteur questionne le but et les effets de la peinture en la comparant à la poésie⁶⁵¹. Il aborde de nombreuses thématiques comme la nature de l'imitation, le rôle de l'imagination de l'artiste, la vraisemblance en peinture et en poésie, les comparaisons entre littérature, peinture et musique, et entre les arts du dessin, ainsi que le *decorum* artistique.

Pour construire ses arguments, Comanini se réfère à des auteurs anciens et modernes en fonction du sujet qu'il développe : Platon et Aristote (pour la morale et la rhétorique), Horace et Pline (pour la peinture), Homère et Virgile (pour la dimension littéraire); mais aussi Grégoire de Nazianze, Grégoire de Nysse, saint Jean Chrysostome (pour la convocation de la force des images miraculeuses) ou encore saint Augustin (pour l'iconographie). Parmi ses contemporains, il emprunte énormément à Mazzoni et au Tasse, et cite des auteurs religieux comme Molanus, le chanoine Marco Girolamo Vida, Robert Bellarmin, Gilio et Paleotti (sur des sujets comme le *decorum*, la définition des images vaines et ineptes, l'interdiction des œuvres d'hérétiques, les décors intérieurs profanes). Les références aux textes religieux (Ancien et Nouveau Testaments, récits hagiographiques) et leurs commentaires sont, bien sûr, eux aussi omniprésents⁶⁵².

Gherardini était un ami de Giovan Paolo Lomazzo. COMANINI, 1962, p. 258-265; NIGRELLI, 2013, p. 120-123.

⁶⁵⁰ Comanini le remercie pour l'aide qu'il lui a apportée durant ses études. Mais Borsieri était aussi une personne influente dans le monde ecclésiastique de l'époque. Originaire de Mantoue, il a été évêque d'Alessano et de Leuca de 1591 à 1592 et est décédé en 1594. PUPILLO FERRARI-BRAVO, 1975, p. 113; COURRIOL, 2014, p. 77, n. 1; « Settimio Borsari », *Beni Ecclesiastici in WEB, Ufficio Nazionale per i beni culturali ecclesiastici e l'edilizia di culto*, Rome, 04/09/2020, en ligne [<https://www.beweb.chiesacattolica.it/persona/persona/2028/Settimio+Borsari>]. Consulté le 29/06/24.

⁶⁵¹ COCCIA, 1982, en ligne.

⁶⁵² COURRIOL, 2014, p. 26-28. Sur les liens entre les théories de Mazzoni, Tasso et Comanini, voir notamment GIGLIONI, Guido, « The Matter of the Imagination. The

Les sources de Comanini sont assez hétéroclites, et il y puise certains passages en fonction de ce qu'il cherche à démontrer, sans toujours prendre en compte la pensée générale de l'auteur et sans s'inquiéter des contradictions entre ses sources. Ainsi, il emploie indifféremment Platon et Aristote, sans s'étendre sur leurs différences. Comanini suit Mazzoni et Tasso en tentant de concilier les deux philosophes et en ne mentionnant que des passages de leurs œuvres qui concordent⁶⁵³. En conséquence, il réalise un amalgame entre l'imitation platonicienne et l'imitation aristotélicienne qui entre en contradiction avec les pensées des auteurs grecs⁶⁵⁴. Il cite Aristote pour la poétique et les règles rhétoriques, et puise chez Platon pour les questions morales et ontologiques. Cependant, dans l'ensemble, les connaissances philosophiques de Comanini sont essentiellement aristotéliciennes⁶⁵⁵.

Les échanges sont agrémentés de commentaires esthétiques ou moraux sur des œuvres de Michel-Ange, Giulio Romano, Dante,

Renaissance Debate over Icastic and Fantastic Imitation », *Camena*, 8, 2010, p. 5-21; CAPUTO, Vincenzo, « La voce del pittore. Note sul 'Figino' (1591) di Gregorio Comanini », dans L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G.A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella et A. Stabile (éds.), *La letteratura italiana e le arti*, actes de colloque, Associazione degli Italianisti, Naples, 7-10 septembre 2016, Rome, Adi Editore, 2018, p. 6-13.

⁶⁵³ Jacopo Mazzoni effectue une telle tentative dans *De Triplici Hominum Vita, Activa Nempe, Contemplativa, et Religiosa Methodi Tres, quaestionibus quique millibus centum et nonaginta septem distincte. In quibus omnes Platonis et Aristotelis multae vero aliorum Graecorum, Arabum et Latinorum discordiae componuntur*, Cesena, Raverio, 1576. L'influence du Tasse est autant littéraire que morale, et Comanini est en parfait accord avec son ami sur la nécessité de la conciliation philosophique entre Platon et Aristote, mais aussi sur des questions d'amélioration de la langue, et du respect des recommandations du Concile de Trente. Ces dernières ne devraient cependant pas être appliquées au détriment de l'art. COURRIOL, 2014, p. 15, 20-22 30-31; PUPILLO FERRARI-BRAVO, 1975, p. 59, 101-105; GRAZIANI, Françoise, « Introduction », dans Le Tasse, *Discours de l'art poétique et Discours du poème héroïque*, traduits de l'italien par Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997, p. 11-12 ; VINTENON, Alice, *La fantaisie philosophique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017, p. 67-73.

⁶⁵⁴ « Alors que Platon condamne les images parce qu'elles ne sont que simulacres, Aristote accorde aux imitations une fonction heuristique qui non seulement les autorise à dire la vérité sur le réel, mais les rend compatibles avec la spéculation métaphysique et théologique ». GRAZIANI, 1997, p. 26; COURRIOL, 2014, p. 21. Voir PUPILLO FERRARI-BRAVO, 1975, p. 101-105.

⁶⁵⁵ COURRIOL, 2014, p. 22-25.

Pétrarque, Ariosto, ou encore Tasso⁶⁵⁶. Les peintres Figino et Arcimboldo sont présentés comme les artistes représentatifs des deux finalités de la peinture qui sont discutées : enseigner et plaire⁶⁵⁷. Ils ne sont pas opposés l'un à l'autre, mais plutôt discutés l'un après l'autre⁶⁵⁸. Toute la discussion, qu'elle tourne autour de la peinture ou de la poésie, concerne les deux fonctions de l'art. La position finale du dialogue de Comanini penche pour une conception moraliste, mais nuancée, de la peinture. L'auteur souligne l'importance de son rôle didactique, tout en ne négligeant pas du tout sa portée ludique et sa force esthétique. En cela, il se positionne comme un représentant des cercles littéraires, critiques et artistiques qu'il côtoie, et se place davantage dans la lignée du maniérisme de ses amis Tasso et Mazzoni, que dans celle des contre-réformistes Paleotti, Gilio et Molanus⁶⁵⁹.

La théorie de Comanini se situe dans un entre-deux épistémique qui balance entre une *mimesis* maniériste et un respect du *decorum* religieux. En effet, s'il évolue dans un environnement artistique proche de celui de Lomazzo, il n'est cependant pas en parfait accord avec sa théorie. Là où Lomazzo était issu de la tradition de Cennini, Ghiberti et Alberti, Comanini lui développe plutôt sa théorie de l'art en héritier de Varchi, Vasari et Dolce. L'artiste milanais adopte une position clairement laïque, et ne s'intéresse aucunement à la dimension morale de la peinture, alors qu'elle demeure centrale chez le chanoine Comanini. En revanche, il y a correspondance entre eux sur des questions plus purement artistiques, comme la préférence pour le style lombard, et les louanges envers Figino et Arcimboldo⁶⁶⁰.

⁶⁵⁶ COURRIOL, 2014, p. 28-35.

⁶⁵⁷ DOYLE-ANDERSON et MAIORINO, 2001, p. IX.

⁶⁵⁸ Tous deux proposent une peinture alliant l'imitation icastique et l'imitation fantastique. Dans le domaine stylistique et figuratif, Figino combine le style michelangesque avec une ferveur religieuse et morale, traitée dans un style que l'on attribuait à Raphaël pour opposer les deux artistes. Dans le domaine allégorique et mimétique, Arcimboldo combine macrocosme et microcosme en mêlant en une œuvre des éléments de la nature, des significations allégoriques et des figures de sa propre invention. COURRIOL, 2014, p. 42-45, 57-59.

⁶⁵⁹ DOYLE-ANDERSON et MAIORINO (éds.), 2001, p. IX-X; COURRIOL, 2014, p. 10, 25-26, 28-35.

⁶⁶⁰ COURRIOL, 2014, p. 29-30, 48-50.

Comanini puise chez Gilio et Paleotti de quoi étayer les arguments en faveur de la Réforme catholique. Chez Gilio, il s'inspire des nombreux passages discutant de l'iconographie et des allégories du *Jugement Dernier* de Michel-Ange dans le but de les réfuter, et de défendre ce dernier. Mais il fait cela dans un but purement théorique, et non pas polémique comme c'était le cas pour Gilio⁶⁶¹. À Paleotti, Comanini reprend la classification en différents types de peinture ainsi que des passages sur le *decorum* où il spécifie quelles œuvres peuvent être exposées dans des lieux profanes. La position intermédiaire de Comanini à propos du but de la peinture le distance de ses deux homologues pour qui l'enseignement par l'image doit sans aucun doute passer avant le plaisir. De plus, Gilio et Paleotti rappellent les dangers des images, et surtout les abus commis à leur égard, ce que Comanini n'aborde pas du tout. Les recommandations du Concile de Trente demeurent pour lui purement théoriques, et il ne s'en sert que pour élaborer les arguments de son dialogue. Alors que Gilio cherchait concrètement à limiter les abus que l'on retrouvait trop souvent dans la peinture, et que l'objectif final de Paleotti était bien de faire appliquer l'esprit de la Contre-Réforme par les artistes et les mécènes⁶⁶².

Rôles des protagonistes et structure du dialogue

Comanini représente les différents points de vue de son époque sur la finalité de la peinture à travers trois protagonistes : Stefano Guazzo, Ascanio Martinengo et Ambrogio Figino⁶⁶³. La scène se déroule dans la chambre d'Ambrogio Figino à Milan. Il est malade, alité, et reçoit la visite de ses deux amis qui, par hasard, arrivent en même temps. Guazzo lit alors un poème composé par Comanini et faisant l'éloge de Figino. À partir de là, le véritable dialogue s'ouvre entre les trois interlocuteurs⁶⁶⁴.

Les trois personnages ne sont pas décrits avec réalisme, mais bien comme des archétypes des rôles qu'ils tiennent dans la discussion,

⁶⁶¹ Et Dolce (*L'Aretino*), que Comanini cite aussi. COURRIOL, 2014, p. 40-41.

⁶⁶² COURRIOL, 2014, p. 36-41.

⁶⁶³ Voir Annexe 7. Protagonistes du *Figino*.

⁶⁶⁴ COURRIOL, 2014, p. 11; PUPILLO FERRARI-BRAVO, 1975, p. 113.

et qui correspondent aux trois domaines que Comanini entrecroise : poésie, théologie et peinture⁶⁶⁵. Le poète Stefano Guazzo représente la culture laïque d'origine antique, et il pose des arguments en faveur d'un art ludique et plaisant. Il se réfère aux autorités de Platon et Aristote, mais incarne en réalité les idées de Jacopo Mazzoni⁶⁶⁶. Le clerc Ascanio Martinengo incarne les thèses contre-réformistes et défend la valeur morale et didactique de la peinture. Le peintre, Ambrogio Figino, offre des commentaires de praticiens sur les œuvres discutées. Il est le porte-parole d'un courant modéré et intermédiaire aux deux autres, courant qui est soutenu par Comanini lui-même⁶⁶⁷. Le peintre Figino oriente régulièrement la discussion avec ses questions, et c'est encore lui qui la conclut en trouvant un terrain d'entente entre ses deux amis aux avis divergents⁶⁶⁸. Son propre art, utilitaire et didactique, tend à être assimilé aux œuvres préconisées par Martinengo. Enfin, bien qu'il n'apparaisse pas dans le dialogue en tant qu'intervenant, mais seulement en tant que sujet de la discussion, Arcimboldo est le représentant en peinture de la position de Guazzo, avec son style amusant, plaisant et inventif.

Comanini lui-même apparaît de façon indirecte dans le dialogue, car c'est la lecture de l'un de ses poèmes (consacré à un portrait réalisé par Figino) qui lance la discussion sur le but de la peinture⁶⁶⁹. Le poème affirme que la préoccupation principale de l'artiste doit être « ce qui est bon pour nous⁶⁷⁰ », c'est-à-dire que la valeur morale et didactique de l'art doit prévaloir sur le reste dans l'esprit de l'artiste qui le crée. Comanini étant à la fois l'auteur du dialogue et du poème lançant la discussion, ses propres personnages ne le contredisent pas vraiment, et les arguments de Martinengo, qui correspondent à ceux de la Contre-Réforme, semblent prévaloir. Mais

⁶⁶⁵ COURRIOL, 2014, p. 12.

⁶⁶⁶ Mazzoni propose sa réflexion sur la *mimesis* et le rôle de la poésie dans *Difesa della Comedia del divino poeta Dante* (1572). COURRIOL, 2014, p. 15; PUPILLO FERRARI-BRAVO, 1975, p. 101-105.

⁶⁶⁷ COURRIOL, 2014, p. 11-12; DOYLE-ANDERSON et MAIORINO (éds.), 2001, p. X.

⁶⁶⁸ COURRIOL, 2014, p. 14-17.

⁶⁶⁹ L'un des principaux tropes de la littérature artistique du Cinquecento. DOYLE-ANDERSON et MAIORINO (éds.), 2001, p. X-XI; NIGRELLI, 2013, p. 121-122; COURRIOL (éd.), 2014, p. 15.

⁶⁷⁰ COMANINI, 2014, p. 85-87; DOYLE-ANDERSON et MAIORINO (éds.), 2001, p. X-XI.

la forme dialogale du traité permet à Comanini d'offrir une large place aux arguments du poète en faveur de l'invention et du plaisir provoqué par les arts imitatifs. À l'*ut pictura poesis* classique se mêle la notion du *decorum* de la Contre-Réforme⁶⁷¹.

On peut distinguer trois grandes phases dans ce dialogue. Une première partie du discours, principalement tenu par Guazzo, est d'ordre poétique et philosophique. Ensuite la discussion est menée par Martinengo et devient donc théologique. Enfin, Figino devient le meneur du dialogue en faisant une apologie de l'imitation picturale, en recourant à l'*ut pictura poesis* et en mêlant des questionnements très concrets (que doit-on et peut-on peindre ?) à des remarques littéraires⁶⁷². Dans cette partie, on retrouve la notion de « merveilleux vraisemblable » établie par Tasso sur base d'Aristote⁶⁷³, ainsi qu'une comparaison de la peinture à la musique. Figino est aussi chargé de clôturer la discussion en synthétisant les points de vue des trois interlocuteurs et en les conciliant⁶⁷⁴.

Le genre du dialogue étant une représentation de la conversation idéale et non pas d'une réelle discussion, cette conciliation finale des points de vue est essentielle. C'est aussi pour cette raison que les interlocuteurs occupent des rôles assez caractéristiques de leurs positions plutôt que d'incarner de la façon la plus crédible possible les personnalités réelles. Les protagonistes doivent avoir des opinions divergentes pour susciter le débat, tout en rendant possible le syncretisme final qui donne la clé de compréhension de l'ensemble de l'œuvre⁶⁷⁵. Ce format est tout à fait adapté au propos de Comanini qui

⁶⁷¹ C'est-à-dire une convenance qui n'est plus tant rhétorique et poétique, que religieuse. Du *decorum* qui désigne « ce qui s'adapte à la situation, ce qui est adéquat au sujet », on passe à un *decorum* signifiant « ce qui est convenable, décent, et moralement acceptable ». COURRIOL, 2014, p. 12; VON SCHLOSSER, 1984, p. 448.

⁶⁷² PUPILLO FERRARI-BRAVO, 1975, p. 114-116.

⁶⁷³ Puisque le *meraviglioso* repose sur la vraisemblance aristotélicienne. COURRIOL, 2014, p. 23, 31-35; GRAZIANI, 1997, p. 11-12, 38-39.

⁶⁷⁴ COURRIOL, 2014, p. 12-13; ROSSI, 2015, p. 85-86.

⁶⁷⁵ COURRIOL, 2014, p. 13-14; GODARD, Anne, *Le Dialogue à la Renaissance*, Presses Universitaires de France, 2001, p. 5-7, 175; COSSUTTA, Frédéric (éd.), *Le Dialogue : introduction à un genre philosophique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 8; GUÉRIN, Philippe, « Naissance d'un genre dans l'Italie du Quattrocento : le dialogue « moral » en langue vulgaire », dans Frédéric Cossutta

cherche à concilier les valeurs de la Contre-Réforme avec une critique juste et positive de la peinture⁶⁷⁶.

Fortune critique

Le *Figino*, publié par Francesco Osanna en 1591⁶⁷⁷, n'a pas connu de réédition avant celles de Paola Barocchi en 1962⁶⁷⁸. Une première traduction en anglais est réalisée par Ann Doyle-Anderson et Giancarlo Maiorino en 2001, tandis que l'on doit la première traduction française à Marie-France Courriol en 2014⁶⁷⁹. Courriol relève que le texte a été assez peu étudié pour lui-même, en dehors de l'apparat critique de ses éditeurs et traducteurs⁶⁸⁰.

2.8 Federico Zuccari (1539/40-1609)

Federico Zuccari est né le 18 avril 1539 ou 1540 à Sant'Angelo in Vado (ducat d'Urbino)⁶⁸¹. Son père Ottaviano et son frère Taddeo

(éd.), *Le dialogue : introduction à un genre philosophique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 123-140.

⁶⁷⁶ COURRIOL, 2014, p. 14, 19-20.

⁶⁷⁷ COMANINI, Gregorio, *Il Figino ovvero del fine della pittura. Ove, quistionandosi se'l fine della pittura sia l'utile ovvero il diletto, si tratta dell'uso di quella nel cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più diletto, il pittore ovvero il poeta*, Mantoue, Francesco Osanna, 1591.

⁶⁷⁸ Barocchi édite d'abord le texte en 1962 chez Laterza, avant de l'inclure dans le premier volume de ses *Scritti d'arte del Cinquecento*, en 1971. BAROCCHI, Paola (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, vol. 3, C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, Bari, Laterza e figli, 1962; BAROCCHI, Paola (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, t. 1, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1971.

⁶⁷⁹ COMANINI, 2001; COMANINI, 2014.

⁶⁸⁰ Mentionnons une étude globale du dialogue et de ses rapports avec la culture locale, publiée en 1966 par Emma Spina Barelli et Gian Alberto Dell'Acqua, ainsi que la publication des travaux d'Anna Maria Pupillo Ferrari-Bravo en 1975. COURRIOL, 2014, p. 7-8; SPINA BARELLI, Emma et DELL'ACQUA, Gian Alberto, *Teorici e scrittori d'arte tra Manierismo e Barocco*, Milan, Vita e Pensiero, 1966; PUPILLO FERRARI-BRAVO, 1975.

⁶⁸¹ SPAGNOLO, Maddalena, « Zuccaro, Federico », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 100, 2020, en ligne, [https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-zuccari_(Dizionario-

étaient tous les deux peintres. Federico avait beaucoup d'estime et d'admiration pour son frère, de dix ans son aîné, qui l'avait accompagné dans une partie de son apprentissage⁶⁸².

En effet, dès 1550, leurs parents laissent le jeune Federico à Rome en compagnie de son frère. Cette décennie est décisive pour Taddeo qui voit croître le nombre de commandes. En parallèle, le jeune Federico passe également du temps à la cour d'Urbino (1551-1553), sa famille ayant toujours été très loyale envers le duc Guidobaldo II⁶⁸³. À Rome, Federico débute sa carrière de peintre avec des projets comme des fresques de façades, et ensemble les deux frères en réalisent un certain nombre⁶⁸⁴. Dans les années 1560, Taddeo accepte tous les projets qu'on lui offre. Il se retrouve vite dépassé et est alors aidé par

Biografico)/]. Consulté le 18 mai 2024; ACIDINI LUCHINAT, Cristina, *Vite artistiche di Taddeo e Federico Zuccari da Sant'Angelo in Vado*, Milan-Rome, Jandi Sapi Editore, 1997, p. 4.

⁶⁸² VALAZZI, Maria Rosaria, « L'artista, la famiglia, la casa, l'accademia », dans Bonita Cleri (éd.), *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, catalogue d'exposition, Sant'Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, Septembre-Novembre 1993, Sant'Angelo in Vado, Grafica Vadese, 1993, p. 79-84; BROOKS, « The Early Life of Taddeo Series », (...), 2007, p. 6-45; WILLIAMS, Robert, « The Historical Context. The Artist as Worker in Sixteenth-Century Italy » dans Julian Brooks (dir.), *Taddeo and Federico Zuccari. Artists-brothers in Renaissance Rome*, catalogue d'exposition, J. Paul Getty Museum, 2 octobre 2007 – 6 janvier 2008, Los Angeles, Getty Publications, 2007, p. 94-99; CAPRETTI, « La celebrazione dell'artista virtuoso (...) », 2009, p. 212-233; BROOKS, Julian, « Copying in Rome in the Sixteenth Century. Following in the Footsteps of Young Taddeo », dans Julian Brooks (dir.), *Taddeo and Federico Zuccari. Artists-brothers in Renaissance Rome*, catalogue d'exposition, J. Paul Getty Museum, 2 octobre 2007 – 6 janvier 2008, Los Angeles, Getty Publications, 2007, p. 70-93.

⁶⁸³ Il est possible qu'il ait acquis ses premières connaissances culturelles en architecture à ce moment-là, grâce à Bartolomeo Genga, un architecte de fortifications militaires qui s'était lui-même formé auprès d'Ammannati à Pesaro et Urbino. VALAZZI, 1993, p. 79-84; ACIDINI LUCHINAT, Cristina, « Della Rovere e Zuccari : sessant'anni di relazioni nel segno di Raffaello », dans Paolo Dal Poggetto (éd.), *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogue d'exposition, palais ducaux de Senigallia, Urbino, Pesaro et Urbino, 4 avril – 3 octobre 2004, Milan, Mondadori Electa, 2004, p. 180-182.

⁶⁸⁴ Il réalise la décoration de la maison *Tizio da Spoleto* à Rome : un ensemble de fresques narrant la vie de Saint Eustache (c.1559). BROOKS, « The Career of Taddeo Zuccaro », (...), 2007, p. 52-55; CUCCO, Giuseppe, « Regesti », dans Bonita Cleri (éd.), *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, catalogue d'exposition, Sant'Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, Septembre-Novembre 1993, Sant'Angelo in Vado, Grafica Vadese, 1993, p. 109-113; ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 4.

son frère. Mais Federico quitte Rome pour Venise en octobre 1563 avec une recommandation de Della Rovere, laissant son frère gérer ses nombreux projets avec ses assistants⁶⁸⁵.

Federico profite de son séjour à Venise (1564-1565) pour étudier la peinture de la région et rencontrer des personnes comme Anton Francesco Doni et Andrea Palladio, qui auront une grande influence sur son évolution culturelle et artistique⁶⁸⁶. Federico et Andrea Palladio réalisent notamment des décors de carnaval et voyagent ensemble jusqu'à Friuli. Federico poursuit ensuite seul son voyage à Vérone et dans d'autres villes de Lombardie⁶⁸⁷. À l'automne 1565, Federico séjourne à Florence et noue des relations importantes, notamment avec Bernardo Vecchiotti, le conseiller du grand-duc⁶⁸⁸. Le 14 octobre 1565, Federico entre (è accolto) à l'*Accademia del Disegno* de Florence⁶⁸⁹. Il rencontre des hommes de lettres comme Pierleone Casella, Raffaello Borghini et Giovanni Battista Paggi, ainsi qu'avec des artistes comme Santi di Tito et Giambologna⁶⁹⁰.

⁶⁸⁵ Il est invité à réaliser les décors de la chapelle du cardinal Grimani à San Francesco della Vigna. BROOKS, « The Carrier of Taddeo Zuccaro », (...), 2007, p. 57; CUCCO, 1993, p. 113; CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 272.

⁶⁸⁶ Éduqué aux arts libéraux et à l'humanisme, Palladio est aussi membre de l'*Accademia Olimpica* de Vicence (où l'on pratiquait de nombreux arts libéraux, ainsi que la philosophie) et, à partir de 1566, de l'*Accademia del disegno* de Florence. ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 9; BOLZONI, Marco Simone, « Rome Looking at Venice: The Zuccaro Brothers and the *Colorito* vs. *Disegno* Debate », *Master Drawings*, vol. 58, 2, 2020, p. 169-194.

⁶⁸⁷ CUCCO, 1993, p. 109-113.

⁶⁸⁸ Ce dernier lui assure une position dans la réalisation des appareils festifs pour le mariage de Francesco I^{er} de Médicis et de Jeanne d'Autriche, auxquels ont travaillé de nombreux artistes, sous la direction de Vincenzo Borghini et Giorgio Vasari. Federico avait alors réalisé un décor pour la représentation de la pièce de Francesco d'Ambra, *La Cofanaria*, à la grande salle du Palazzo Vecchio. CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 272; WIERDA, 2021, p. 150. Sur Bernardo Vecchiotti, voir Annexe 3. Les protagonistes du *Riposo*.

⁶⁸⁹ CUCCO, 1993, p. 113; KÖRTE, 1935, p. 72.

⁶⁹⁰ HALL, 1999, p. 252; MORALEJO ORTEGA, « Federico Zuccari: innovazione e trasgressione nelle accademie italiane tra Cinque e Seicento », dans Carla Chiummo, Antonio Geremicca et Patrizia Tosini (éds.), *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, Rome, De Luca editori d'arte, 2017, p. 139-277; PIZZORUSSO, Claudio, « Just what is it that makes Barocci's painting so different, so appealing? », dans Judith W. Mann (éd.), *Federico Barocci. Inspiration and*

Après un bref séjour à Sant'Angelo in Vado, Federico retourne à Rome le 16 janvier 1566⁶⁹¹. Il assiste à nouveau son frère, tout en développant son propre travail autonome. Il commence à travailler pour les Jésuites en réalisant les fresques de Santa Maria dell'Annunziata au *Collegio Romano*⁶⁹². Après le décès de Taddeo, Federico achève ses chantiers. Vasari le contacte alors afin qu'il tienne sa promesse de l'aider dans la rédaction de la *Vita* de son frère, incluse dans l'édition de 1568⁶⁹³. Cette même année, Federico réalise d'autres chantiers à Orvieto et Rome, et il se brouille avec Alessandro Farnèse à propos du décor de la Villa de Caprarola⁶⁹⁴.

À Rome, il est nommé *Reggente Perpetuo* de l'*Accademia dei Virtuosi al Pantheon* en 1572. Cette compagnie romaine avait pour but de promouvoir l'étude, l'exercice et le perfectionnement des lettres et des arts, avec une attention particulière pour la littérature d'inspiration

Innovation in Early Modern Italy, New York, Routledge, 2018, p. 42; GOMBRICH, Ernest H., « An Early Seventeenth-Century Canon of Artistic Excellence: Pierleone Casella's *Elogia Illustrium Artificum* of 1606 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 50, 1987, p. 224-232. Voir aussi MORALEJO ORTEGA, Macarena, « Artistas y humanistas en los escritos de Pierleone Casella. Pautas para su estudio », dans María del Mar Lozano Bartolozzi, Francisco Manuel Sánchez Lomba (dirs.), *Libros con arte, arte con libros*, Consejería de Cultura y Turismo, Universidad de Extremadura, 2007, p. 519-527.

⁶⁹¹ CUCCO, 1993, p. 113.

⁶⁹² ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 11; CUCCO, 1993, p. 113; CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 272.

⁶⁹³ Ces échanges épistolaires avec Vasari, du 30 novembre et du 7 décembre 1566, se font par l'intermédiaire de Lionardo Buonarroti. CUCCO, 1993, p. 114.

⁶⁹⁴ Il peint de grands tableaux pour une chapelle de la cathédrale d'Orvieto, ainsi que la décoration de la chapelle de Loreto pour le duc d'Urbino Guidobaldo. Il réalise aussi le retable de l'autel de San Lorenzo, à Rome. En 1569, Alessandro Farnèse se plaint à son intendant, le comte Lodovico Tedeschi, des indécisions de Federico pour le chantier de Caprarola, et il finira par le congédier. Blessé dans son orgueil, Zuccari rétorque avec la peinture satirique *La Calunnia*, une interprétation de la *Calomnie* d'Apelle. CUCCO, 1993, p. 114. CAPRETTI, Elena, « *La Calunnia* (1569-1572) », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 94-105; CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 272; BROOKS, « The Carrier of Taddeo Zuccaro », (...), 2007, p. 57.

chrétienne et l'art sacré. Federico en a fait partie, tout comme son frère Taddeo avant lui, et son ami Pablo de Céspedes⁶⁹⁵.

À partir du début des années 1570, Federico poursuit une carrière qui l'entraîne en diverses régions d'Italie et d'Europe⁶⁹⁶. En 1573-1574, il se rend en France, à Anvers et, enfin, en Angleterre. En 1574, son séjour en Angleterre est écourté, puisque Federico est rappelé à Florence pour achever les fresques du *Duomo*, laissées inachevées par la mort de Vasari⁶⁹⁷. Entre 1575 et 1579, Federico travaille sur la coupole en reprenant le programme du *Giudizio Universale*, établi par Vincenzo Borghini⁶⁹⁸. En parallèle, il peint une fresque de l'Annonciation à Santa Maria Nuova et fréquente à nouveau l'*Accademia del Disegno*. Le 23 janvier 1577, il rachète l'ancienne maison et l'atelier d'Andrea del Sarto (via Mandorlo) et entreprend des travaux de restauration et de décoration qui dureront jusqu'en 1579. En 1578, il épouse Francesca Genga, la fille de Raffaello Genga⁶⁹⁹.

⁶⁹⁵ CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 272.

⁶⁹⁶ En 1571, il réalise la fresque du *duomo* d'Oriveto, puis celle de la chapelle de l'espagnol Ruiz, à Santa Caterina dei Funari, où il collabore avec Girolamo Muziano. CUCCO, 1993, p. 114; KÖRTE, 1935, p. 73; CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 272.

⁶⁹⁷ WIERDA, 2021, p. 150-152; CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 273; ELLIS, 2012, p. 41; HEIKAMP, 1967, p. 44-68; SPAGNOLO, 2020, en ligne.

⁶⁹⁸ Sur la fresque du *duomo*, voir notamment : ACIDINI LUCHINAT, « Federico Zuccari e l'ispirazione dantesca (...) », 1993, p. 43-56; CAPRETTI, Elena, « Firenze, 1575-1579 : l'impresa del Giudizio Universale, le polemiche, la casa in via Mandorlo », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 125-127, 158-163; HEIKAMP, Detlef, « Federico scandalista », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 62-77; GIACOMELLI, 2008, p. 95-115; BUSSAGLI, GREGORI, et VERDON, 2021.

⁶⁹⁹ CUCCO, 1993, p. 115; HEIKAMP, Detlef, « Le vicende di Federigo Zuccari », *Rivista d'arte*, 32, 1957, p. 175-232; ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 16; CAPRETTI, « Firenze, 1575-1579: l'impresa del Giudizio Universale, le polemiche, la casa in via Mandorlo », (...), 2009, p. 125-127, 158-163; ACIDINI, Cristina, « Une episodio

Les fresques du *duomo* sont révélées le 25 septembre 1579 et ne font pas l'unanimité⁷⁰⁰. En 1580, Federico s'en va à Rome avec la recommandation de Francesco de Médicis pour accepter le projet prestigieux de la complétion de la *cappella Paolina*, commencée par Michel-Ange⁷⁰¹. En 1580-1581, Zuccari est en plein conflit avec Paolo Ghiselli, le chambellan du pape, et avec les peintres de Bologne, en raison de la polémique provoquée par sa peinture, la *Porta Virtutis*. Zuccari a réalisé ce tableau satirique en réponse aux critiques reçues sur son retable de la *Procession de saint Grégoire*, commandé par Ghiselli. Cette affaire mène l'artiste au tribunal. Il est condamné à l'exil des États pontificaux et a interdiction de peindre sur le territoire⁷⁰². Zuccari se rend alors à Florence, puis à Venise⁷⁰³. Il continue de plaider sa cause auprès des princes et du pape, et obtient finalement l'autorisation de revenir dans les États pontificaux⁷⁰⁴. En 1583, il se rend à Rome pour

fiorentino : le formelle dello Studio Zuccari nella facciata-manifesto », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 164-171; HEIKAMP, 2009, p. 46-61; WAZBINSKI, Zygmunt, « Lo Studio: La scuola fiorentina di Federico Zuccari », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 29, 1985, p. 275-346.

⁷⁰⁰ Zuccari réalise à nouveau une œuvre satirique, le *Lamento della pittura*, en réponse à ces critiques. Le dessin est connu à ce jour grâce à la gravure de Cornelis Cort. WAZBINSKI, 1985, p. 283-285. De plus, Zuccari propose au grand-duc Francesco I^{er} de poursuivre la réalisation des décors de Santa Maria del Fiore après l'achèvement de la coupole, mais celui-ci, jugeant la proposition trop onéreuse, le lui refuse.

⁷⁰¹ ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 16; CUCCO, 1993, p. 115; CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 273.

⁷⁰² CUCCO, 1993, p. 116; ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 16; CAPRETTI, Elena, « L'affare Ghiselli' e lo scandalo della *Porta Virtutis* (1580-1581) », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 172-189; CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 273; MORALEJO ORTEGA, 2017, p. 139-277; KÖRTE, 1935, p. 75 ; ZAPPERI, Roberto, « Federico Zuccari censurato a Bologna dalla corporazione dei pittori », *Städel-Jahrbuch*, 13, Munich, Prestel Verlag, 1992, p. 177-187.

⁷⁰³ Où il peint *La soumission de Barbarossa au pape Alessandro III* au palais ducal en 1582.

⁷⁰⁴ Il s'adresse à d'anciens protecteurs, notamment à Alessandro Farnèse, qui n'a jamais tenté de l'aider. Le duc della Rovere d'Urbino intercédéra finalement en sa

revoir sa famille et remercier le pape, duquel il reçoit l'autorisation de terminer la *Cappella Paolina*.

En 1583, Zuccari est invité par le roi Philippe II à se rendre en Espagne afin de réaliser les décors de l'autel principal de la chapelle de l'Escorial⁷⁰⁵. De 1586 à 1588, il séjourne en Espagne et travaille sur l'autel⁷⁰⁶. À cette époque, il dessine également un ensemble conséquent de croquis illustrant la *Divine Comédie*, qu'il intitule *Dante istoriato* (1586)⁷⁰⁷.

Il rentre à Rome en 1589. Un an plus tard, il fait l'acquisition d'un terrain sur le Pincio où il fera construire son *palazzo* à partir de 1591. Il en réalise le décor intérieur en représentant de nombreuses scènes allégoriques, et des portraits des membres de sa famille dans un programme célébrant l'artiste virtuose, la famille, l'universalité du *disegno*⁷⁰⁸. Toujours préoccupé par l'éducation et l'avancée sociale des

faveur. Afin de le remercier de son soutien dans cette affaire, Zuccari passe quelque temps à travailler sur la chapelle ducal à la *Basilica della Madonna* à Loreto, notamment sur l'encadrement de l'*Annonciation* de Federico Barocci. CUCCO, 1993, p. 116; ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 16; CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 273.

⁷⁰⁵ Zuccari reçoit la lettre du roi le 19 juin 1583, mais il est toujours au service du pape vers la fin de l'année. Ce n'est qu'en 1585 qu'il se prépare finalement à partir pour la cour d'Espagne. Il quitte Rome le 16 septembre, en compagnie de Biagio di Silevstro de Silvestris, Andrea di Luzio Canari di Forlì et Bernardino dell'Acqua di Venezia. CUCCO, 1993, p. 116; ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 16-17; KÖRTE, 1935, p. 76.

⁷⁰⁶ Son œuvre remporte au départ un certain succès et il est fait peintre de cour de Philippe II dès le 20 janvier 1586. Il ne semble pourtant pas jouir de cette réussite en raison d'une certaine insatisfaction envers les exigences de son commanditaire. Son style naturaliste et sans concession sera jugé inadéquat par l'austère Philippe II et ses conseillers religieux, et ses œuvres seront remplacées à peine un an après son départ. ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 17.

⁷⁰⁷ Les 88 dessins sont conservés aux Offices à Florence. CUCCO, 1993, p. 116; ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 17; DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, con le tavole inedite di Federico Zuccari*, introductions d'Eike Schmidt et Natascia Tonelli, Milan, Mondadori Libri, BUR Rizzoli, 2021; STOLTZ, 2009, p. 198-211; WESTERMANN, Tanja, « Federico Zuccaris Dante Historiato. Ein multimediales Bilderbuch », *Visual Past. A Journal for the Study of Past Visual Cultures*, 21, 2015, p. 553-599; CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 273.

⁷⁰⁸ Les dépenses qu'engendre la construction de la maison du Pincio l'amène à effectuer deux séjours à Florence en 1594 et 1602, afin d'achever certains travaux, et afin de vendre des biens et la maison de la via Mandorlo. CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 273-274; ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 18; CUCCO, 1993, p. 118; VALAZZI,

artistes, son intention était de transformer ce *palazzo* en une résidence-atelier pour les jeunes artistes arrivant à Rome afin de les soutenir⁷⁰⁹. En dehors de ce projet architectural, cette période de sa carrière de peintre est principalement marquée par des œuvres religieuses, dont le décor de la chapelle des Anges à l'église du Gesù⁷¹⁰.

Les années 1590-1600 sont synonymes pour Zuccari de voyages et d'effervescence intellectuelle. Les premières règles statutaires de l'*Accademia di San Luca* sont compilées en 1593 et approuvées deux ans plus tard. Zuccari resserre ses liens avec son protecteur Federico Borromeo et prononce son discours inaugural en tant que premier

1993, p. 79-84. Sur le *palazzo* du Pincio et son programme iconographique, voir notamment: KÖRTE, 1935; KLIEMANN, 2013, p. 139-181; HERMANN-FIORE, Kristina, « 'Disegno' and 'Giuditio', Allegorical Drawings by Federico Zuccaro and Cherubino Alberti », *Master Drawings*, vol. 20, 3, 1982, p. 247-256; DEMIRSOY, Kemal, « *Disegno speculativo, amor divino ed arte* : das Ganymed-frescodes Römischen Palazzo Zuccaro im Lichte der Thomasischen Kontemplationslehre », dans Tristan Weddigen (dir.), *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, Bâle, Schwabe & Co AG, 2000, p. 43-116; NANOBASHVILI, Nino, *Palazzo Zuccari – ein Ausbildungsort für die jungen Maler?*, mémoire de master, sous la direction d'Ulrich Pfisterer et Hubertus Kohle, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich, 2011, non publié.

⁷⁰⁹ Malgré qu'il ait stipulé ce legs du *palazzo* à l'*Accademia di San Luca* dans son testament (12 octobre 1603), personne n'a tenté d'exaucer ce souhait. Après sa mort, ses fils ont mené d'autres vies que celle d'artiste et ils ont vendu la maison en 1614. VALAZZI, 1993, p. 79-84; ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 18; CUCCO, 1993, p. 119.

⁷¹⁰ BALASS, Golda, « Five Hierarchies of Intercessors for Salvation: The Decoration of the Angels' Chapel in the Gesù », *Artibus et Historiae*, vol. 24, 47, 2003, p. 177-208; HERMANN-FIORE, Kristina, « Gli angeli nella teoria e nella pittura di Federico Zuccari », dans Bonita Cleri (éd.), *Federico Zuccari. Provincia di Pesaro e Urbino*, Milan, 1997, p. 89-110; MORALEJO ORTEGA, Macarena, « Federico Zuccari y la Compañía de Jesus », *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 1, 2012, p. 33-52; ZUCCARI, Alessandro, « Bellarmino e la prima iconografia: la cappella degli Angeli al Gesù », dans Romeo De Maio (éd.), *Bellarmino e la Controriforma*, actes de colloque, Sora, 15-18 octobre 1986, Sora, Centro di studi sorani 'Vincenzo Patriarca', 1990, p. 609-628. Sa dernière grande œuvre romaine fut une fresque narrant les *Storie di San Giacinto*, dans la chapelle dédiée à Santa Sabina, commandée par le cardinal Bernerio. CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 273; CUCCO, 1993, p. 119; TUMIDEI, Stefano, « Federico Zuccari e i gesuiti bolognesi: la pala del 1608 », *Nuovi Studi: rivista di arte antica e moderna*, 13, 2008, p. 93-105.

Principe de l'académie le 14 novembre 1593⁷¹¹. Dans les années 1590, et sans doute même avant⁷¹², Zuccari entretient aussi des relations étroites avec les membres de l'*Accademia degli Insensati* de Pérouse. De nombreux *Insensati* étaient artistes ou bien étaient très intéressés par les arts⁷¹³. Federico Zuccari en fut lui-même membre autour de 1597-1607, sous le pseudonyme *il Sonnachioso*⁷¹⁴.

Au milieu du mois de juin 1603, Zuccari interrompt les travaux du *palazzo* et part dans le nord de l'Italie dans le but d'améliorer sa position (et l'état de ses finances) en terminant certains projets. Pendant six années, il voyage dans le nord de l'Italie et ne reverra jamais Rome ni Florence. Il travaille notamment à Venise, Milan, Pavie et

⁷¹¹ CUCCO, 1993, p. 117; ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 17-18; SALVAGNI, Isabella, « Pour l'histoire de l'Académie de Saint-Luc. Notes pour une révision », *Revue de l'art*, vol. 171, 1, 2011, p. 17-29. Sur l'établissement et l'organisation de l'*Accademia di San Luca*. Voir le chapitre 1.5.2 Les académies d'art.

⁷¹² En 1579, alors que Federico se prépare à quitter Florence, des échanges de lettres attestent du rôle joué par le nonce papal de Florence, Monseigneur Fabio della Corgna, durant la polémique sur les fresques du *duomo* tout juste achevées. Les membres de la famille de Fabio, et en particulier son frère Ascanio II della Corgna, étaient d'importants mécènes des *Insensati*. Le juriste Galvano Castaldi travaillait aussi à la cour du cardinal Fulvio à Rome. Or son frère, Convintino, était un *Insensato*, et une connaissance de Zuccari, puisqu'il reprend son surnom après sa mort et une fois admis lui-même à l'académie. Ils ont pu tous se rencontrer au palais du cardinal à Rome. CUCCO, 1993, p. 117.

⁷¹³ Certains étaient collectionneurs et possédaient par exemple des œuvres du Caravage. C'est le cas de Giovan Battista Lauri, Aurelio Orsi, Maffeo Barberini, le cardinal Pio et Cesare Crispolti. Zuccari est aussi l'ami du collectionneur et amateur d'art Simonetto Anastagi. En 1597, cet homme agissait pour le compte de Federico en remboursant une dette de son fils, Ottaviano Zuccari, alors étudiant à l'Université de Pérouse. TEZA, 2017, p. 127-128, 138.

⁷¹⁴ *Il sonnachioso* figure en fait déjà au registre de l'académie dès 1575, mais il est alors associé à un autre membre, Convintino Castaldi. Cela signifie que Zuccari a repris ce surnom après la mort de son précédent possesseur, dont la date n'est malheureusement pas connue. En revanche, l'académicien Olivetan Benedictine Ventura Venturi le nomme ainsi dans ses *Conclusioni diverse*, publiés en 1597, et Zuccari se présente bien lui-même sous ce nom en 1605 dans sa *Lettera ai Prencipi* et dans le *Lamento della Pittura*, ainsi que dans la dédicace de l'*Idea* (1607). Dans un *impresa* non daté, Zuccari signe *il Desioso* (celui qui désire), ce qui pourrait signifier qu'il faisait partie de l'académie sous ce sobriquet avant la mort de Castaldi, ou bien qu'il avait réalisé cet emblème en tant qu'aspirant académicien *désirant* être admis. Cette dernière hypothèse est la plus probable, et atteste de ses relations avec les *Insensati* avant la date de sa propre admission. Voir TEZA, 2017, p. 133-139.

Mantoue⁷¹⁵. Durant cette période de sa vie, Zuccari effectue des conférences et publie la plupart de ses écrits.

L'*Origine e progresso dell'Accademia del Disegno*, le traité rédigé à sa demande par Romano Alberti, le secrétaire de l'académie de San Luca, paraît à Pavie en 1604 (Figure 29)⁷¹⁶. L'année suivante, la conférence qu'il a donnée à Pérouse est publiée à Mantoue. Ce texte est accompagné d'une lamentation, et l'ensemble est édité sous le titre *Lettera a Prencipi et Signori Amatori del Disegno, Pittura, Scultura, et Architettura : scritta dal Cavalier Federico Zuccaro, nell'Accademia Insensata Detto il Sonnachioso. Con un lamento della Pittura, opera dell'istesso*⁷¹⁷. Avec le *Lamento della Pittura*, Zuccari reprend un thème déjà développé par Armenini dans son *De' veri precetti della pittura*, dont il considérait les recommandations insuffisantes et inutiles pour l'artiste⁷¹⁸. De 1605 à 1607, il est au service de Carlo Emmanuele de Savoie à Turin, et c'est à cette époque que paraît l'*Idea de' pittori, scultori et architetti*⁷¹⁹. Le 29 mai 1608, il présente ses idées sur l'*idea* et le *disegno* lors d'une conférence à l'*Accademia degli Innominati* de

⁷¹⁵ CUCCO, 1993, p. 119; KÖRTE, 1935, p. 78; CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 274; TRAMELLI, 2017, p. 68; CAPRETTI, Elena, « Federico Zuccari: l'uomo, l'artista, il teorico, il polemista », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 84-85; ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 20.

⁷¹⁶ CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 274. Voir le chapitre 1.5.2 Les académies d'art.

⁷¹⁷ ZUCCARI, Federico, *Lettera a Prencipi et Signori Amatori del Disegno, Pittura, Scultura, et Architettura : scritta dal Cavalier Federico Zuccaro, nell'Accademia Insensata Detto il Sonnachioso. Con un lamento della Pittura, opera dell'istesso*, Mantoue, Francesco Osanna, 1605, dans Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, t. 1, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1971, p. 1024-1035; CUCCO, 1993, p. 119; ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 20; CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 274.

⁷¹⁸ ZUCCARI, *Il lamento della pittura*, dans Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, t. 1, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1971, p. 1024-1035; ARMENINI, 1977, p. 55-60.

⁷¹⁹ CUCCO, 1993, p. 120; CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 274.

Parme, organisée par Eugenio Visdomini et Giulio Smagliti⁷²⁰. Il publie deux nouveaux textes, *Il passaggio per Italia*, et *La dimora di Parma* (Bologne, 1608)⁷²¹. Il poursuit ensuite ses pérégrinations, et prend finalement la décision de retourner à Urbino. Mais il tombe malade en chemin et décède à Ancône, le 20 juillet 1609⁷²².

2.8.1 *L'Idea de' pittori, scultori et architetti* (1607)

L'Idea de' pittori, scultori et architetti, del cavalier Federico Zuccaro. Divisa in due Libri paraît à Turin en 1607, chez Agostini Disserolio. Zuccari travaille sur ce traité dans les années 1590-1600, à une période qui est pour lui synonyme d'intense effervescence intellectuelle (début de l'*Accademia di San Luca*, voyages à travers le pays, conférences dans les académies, rencontres avec de nombreux érudits...)⁷²³.

Ce traité artistique est entièrement consacré au *disegno*, père des trois arts que sont la peinture, la sculpture et l'architecture. Par *disegno*, il faut entendre non seulement le dessin tracé sur le papier, mais surtout le processus créatif qui a lieu dans l'esprit de l'artiste. Le livre est divisé en deux parties, qui correspondent à ces deux acceptions de ce terme :

⁷²⁰ Giambattista Marino est également invité à parler. MORALEJO ORTEGA, 2017, p. 139-277.

⁷²¹ ZUCCARI, Federico, *Il Passaggio per l'Italia con la dimora di Parma*, Bologne, 1608; CAPRETTI, « Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », (...), 2009, p. 274.

⁷²² Il est enterré le lendemain à l'église Sant'Agostino. CUCCO, 1993, p. 120; ACIDINI LUCHINAT, 1997, p. 20-21.

⁷²³ Les poèmes qui figurent dans les premières pages de *L'Idea* témoignent des relations qu'il tisse et entretient à cette période. Zuccari adresse un premier madrigal à Carlo Emmanuele en tant que *il Sonnachioso Insensati*. Suivent ensuite une série de compositions adressées à Zuccari : des épigrammes d'auteurs inconnus, un sonnet de P. Aureli Corbellini di San Germano (théologien du duc de Savoie), un sonnet de Gasparo Murtola, deux sonnets de Giovanni Soranzo, un sonnet de Gabriel Chiabrera, un sonnet du comte di Ruvigliasco, un sonnet du comte Ludovico di San Martino d'Agliè, un madrigal du Père Cherubbino Ferrari (*l'Etereo Academio*) et un madrigal de Luca Pastrovicchi. BAROCCHI, Paola, « Federico Zuccari », dans Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. I, Milan, Riccardo Ricciardi Editore, 1971, p. 1132-1133.

la première partie (dédiée au duc Carlo Emanuele de Savoie) est consacrée au *disegno interno*, tandis que la seconde (dédiée au duc d'Urbino) est consacrée au *disegno esterno*. Le *disegno interno* correspond à la conceptualisation interne de l'œuvre que l'artiste veut réaliser. Zuccari y décrit les différentes parties de l'âme humaine, leurs fonctions, et leurs rôles dans le processus créatif. Le *disegno esterno* correspond à la phase d'extériorisation de cette création hors de l'esprit, sa phase d'expression.

Contrairement à la plupart des traités artistiques précédents, il n'aborde jamais l'aspect technique de la création comme la perspective, l'anatomie ou la composition des couleurs. Son ouvrage est très théorique et se focalise entièrement sur les mécanismes mentaux de la création, sur l'*idea*, entendue dans un sens aristotélicien plutôt que platonicien. Selon ses propres mots, l'ensemble du traité est d'ailleurs organisé suivant un ordre philosophique, et plus précisément, celui d'Aristote :

« Disposé donc à traiter et discourir du *disegno* comme cause et règle d'ordre, il faut que j'en raisonne avec ordre ; et ainsi suivant les traces des philosophes et particulièrement d'Aristote, qui est de toujours commencer par les principes premiers et généraux, et d'ensuite passer aux conclusions des choses qui se traitent en particulier, je vais parler du *disegno* d'abord en général quant à son nom, sa définition et ses propriétés, ensuite je préciserai mon propos en parlant du *disegno* en singulier, comme de combien il existe de *disegni*, montrant encore la nécessité, la définition et la qualité de chaque *disegno* en espèce [...] ⁷²⁴ ».

⁷²⁴ « Volendo dunque trattare e discorrere del disegno come causa e regola dell'ordine, è dovere ch'io ne ragioni con ordine ; e però seguendo l'orme de' filosofi e particolarmente d'Aristotele, che è di cominciar sempre dalli principi primi e generali e poi passare alle conclusioni delle cose che si trattano in particolare, discorrerò del disegno prima in genere quanto al nome, alla diffinizione e sue proprietà, poi mi ristringerò a trattar di lui in singolare, cioè di qual si voglia sorte di disegno, mostrando anco la necessità, la diffinizione e qualità di ciascun disegno in specie ; (poiché intendo trattar del disegno in quanto che si trova in tutte le cose increate e create, invisibili e visibili, spirituali e corporali ; se bene poi nell'ultimo mi stringerò a ragionare diffusamente del disegno umano pratico, in quanto pertiene alle nostre nobilissime professioni, pittura, scultura, architettura, sendo che questo è l'intento moi principale. E per procedere con ordine filosofico et anco par maggior

L'organisation à laquelle il fait référence est celle des facultés de l'âme telles que décrites par les péripatéticiens. En effet, il nomme par le terme général de *disegno* ce que de nombreux philosophes nomment *Idea*. Son propos dépasse donc largement l'intérêt des seuls artistes, puisque les facultés intellectuelles qu'il décrit sont nécessaires à toutes les sciences (de la médecine à la métaphysique) et créations (de la machine hydraulique à la poésie). Zuccari part d'une description large du *disegno* dans les premiers chapitres, pour se concentrer ensuite sur les capacités de l'âme humaine qui sont susceptibles d'intéresser les artistes (ex. les opérations pratiques, voir le schéma ci-dessous).

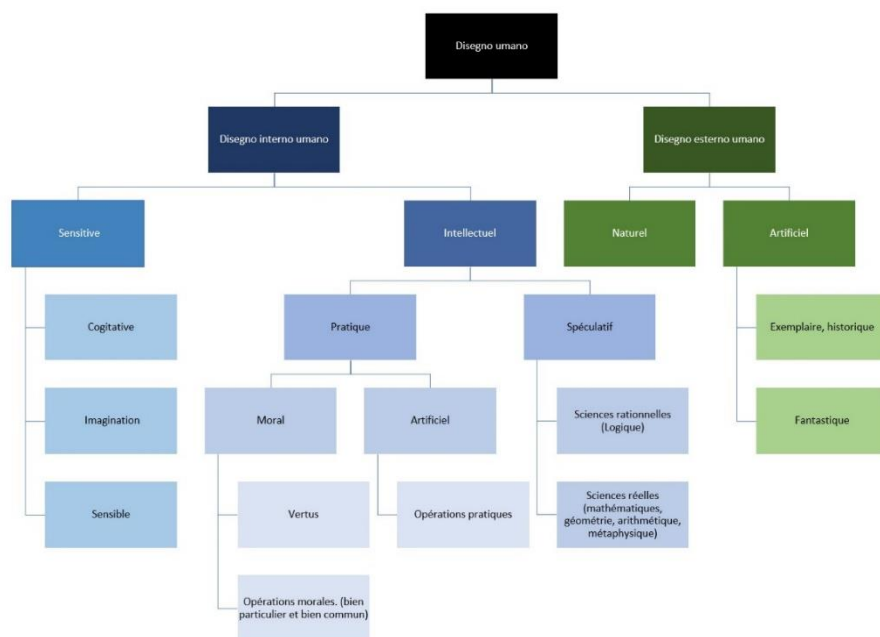


Figure 5. Organisation du *disegno umano* d'après Federico Zuccari.

Objectif du traité

Zuccari prend le soin de préciser en introduction qu'il s'adresse bien à ses confrères artistes et que, s'il reprend une organisation

chiarezza e capacità di quelli ch'averanno gusto di leggere quest'opera mia, il lh'o voluta dividere in due libri e questi in capitoli. » ZUCCARI, 1971, p. 2063-2064.

aristotélicienne du propos, il cherche à éviter les subtilités scolastiques⁷²⁵. Il s'agit là pour lui d'un moyen de rassurer le lecteur, comme un moyen d'annoncer clairement la teneur philosophique de son traité. Zuccari désirait sans doute sincèrement que la matière exposée dans cet ouvrage soit bénéfique aux artistes, et le texte a été rédigé en étroite relation avec son programme théorique de leçons pour l'académie de *San Luca*. Pourtant, on peut soupçonner que le traité devait aussi (et peut-être surtout) être destiné à d'éventuels mécènes. La publication en 1607 correspond pour Zuccari à une certaine instabilité de sa situation financière et sociale. Zuccari était un homme fier et orgueilleux, et il était particulièrement soucieux du statut social de l'artiste qui devait passer, pour lui, par l'éducation et la fréquentation des gentilshommes et des lettrés. Son traité s'adresse donc autant aux artistes dans une visée d'enseignement qu'aux potentiels mécènes qu'il cherche à impressionner par ses connaissances sur un sujet pointu. Ce faisant, il veut prouver qu'il incarne la nouvelle conception de l'artiste-érudit : un homme capable de réaliser des chefs-d'œuvre, et de tenir des discussions avec tous les intellectuels de ce monde.

Sources de Zuccari

Zuccari ne cite que rarement ses sources, et il ne le fait que pour certaines références (comme la *Somme Théologique* de Thomas d'Aquin et les *83 questions* d'Augustin)⁷²⁶. Pour le reste, ses renvois philosophiques sont assez vagues. Il se contente par exemple d'indiquer « selon Platon » ou « d'après le Philosophe » (Aristote). Il mentionne parfois l'œuvre à laquelle il fait allusion (ex. *Logique* ou *Poétique*), mais sans plus de précision. Il ne cite que très rarement des auteurs contemporains. De plus, ses lectures nous sont inconnues. En effet, le

⁷²⁵ « Et in questi capitoli cercatò con quella maggior chiarezza, [...] di mostrare ch'egli [il disegno] è il lume generale non solo delle nostre cognitioni, & operationi ; ma d'ogni altra scienza & pratica. Et sarò più breve, che sia possibile, apportando solo le cose necessarie, fuggendo le superfluità, & lasciando le parole scolastiche à i più dotti, & mi contenterò d'isprimere il mio concetto con quella semplicità di parole, che l'ingegno mio mi porge, & che la capacità di quelli, à quali ragiono, comporta. » ZUCCARI, 1607, p. 3.

⁷²⁶ Ces références sont mentionnées dans les chapitres 5 et 6 du livre I, consacrés au *disegno divino* et au *disegno angelico*. ZUCCARI, 1607, p. 8-12.

contenu de sa bibliothèque n'est pas détaillé dans son testament ni dans les documents listant ses possessions au moment de sa mort⁷²⁷. Il est donc complexe d'identifier ses sources philosophiques avec précision et de savoir s'il a étudié les textes anciens, des commentaires postérieurs (médiévaux ou modernes) ou encore des traités littéraires et artistiques.

De fait, la culture de Zuccari ne se limitait pas à la littérature artistique, mais incluait aussi la philosophie, la grammaire, la théologie ou encore la poésie. Ses fréquentations au sein des académies et des cours princières ainsi que ses échanges avec les commanditaires étaient très variés (docteurs et professeurs en loi et histoire naturelle, hommes de lettres, poètes, artistes, membres du clergé, conseillers des princes...) et expliquent en partie ses connaissances qui dépassent largement la sphère artistique. Les années entourant la fondation de l'*Accademia di San Luca* (1593), ainsi que la dernière partie de sa vie qu'il passe dans le nord de l'Italie (1601-1609), semblent avoir été particulièrement riches de tels échanges intellectuellement stimulants⁷²⁸. On sait que Carlo Emanuele I de Savoie possédait une importante collection d'art, ainsi qu'une riche bibliothèque composée d'ouvrages d'histoire naturelle (dont plusieurs livres d'Ulisse Aldrovandi), d'astronomie (Galilée, Alessandro Piccolomini), de géographie, de médecine (Pietro Andrea Mattioli), de philosophie morale, d'histoire et d'architecture (Pirro Ligorio, Andrea Palladio), mais aussi de la littérature commentée (*Jérusalem Libérée* du Tasse) et des dialogues courtois, écrits par des auteurs italiens ou nordiques (France, Flandres, Allemagne)⁷²⁹. Grâce à ses contacts avec le duc, Zuccari a certainement eu accès à tous ces ouvrages.

Les influences aristotéliennes et thomistes de l'*Idea* ont été

⁷²⁷ MORALEJO ORTEGA, Macarena, « Aristóteles y Federico Zuccari. Una renovación estética en el primer manierismo », *Taula, quaderns de pensament*, 38, 2004, p. 93-100; MORALEJO ORTEGA, 2012, p. 33-52.

⁷²⁸ MORALEJO ORTEGA, 2017, p. 139-277.

⁷²⁹ VARALLO, Franca, « Il luogo del sapere: la Grande Galleria di Carlo Emanuele I », dans Anna Maria Bava et Enrica Pagella (éds.), *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, catalogue d'exposition, Musei Reali di Torino, 16 décembre 2016 – 2 avril 2017, Gênes, Sagep Editori, 2016, p. 116-171.

relevées par plusieurs chercheurs⁷³⁰. Les relations régulières de Zuccari avec les Jésuites pourraient offrir une piste sur l'origine de ces tendances philosophiques. En effet, les révisions des auteurs jésuites des textes aristotéliens et thomistes sont parmi les plus diffusés dans la seconde moitié du XVI^e siècle⁷³¹. Il est donc tout à fait plausible que Zuccari ait eut accès à ces textes, ou ait participé à des leçons et des discussions sur les sujets qui y étaient traités. Par exemple, les commentaires à Aristote du jésuite Francisco de Toledo sont présents dans les bibliothèques de certains amis de Zuccari⁷³². Cet intérêt montre l'ouverture des théoriciens de l'art et des lettrés vers des disciplines qui les intéressent, mais ne les concernent pas directement, ainsi que

⁷³⁰ PANOFSKY, 1989, p. 106-122; BLUNT, 1988, p. 187-189; KLEIN, 2017, p. 58, 75, 119-120, 191-201, 207-208; ROSSI, Sergio, « Idea e accademia », *Storia dell'arte*, 20, 1974, p. 37-56; SUMMERS, David, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 287-298; PFISTERER, Ulrich, « Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris 'L'idea de' pittori, scultori et architetti' », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 38, 1993, p. 237-268; MORALEJO ORTEGA, 2004, p. 93-100; WILLIAMS, 2010, p. 123-162; HUTSON, 2016, p. 135-143.

⁷³¹ Voir les travaux de Charles Lohr, Paul O. Kristeller et Charles B. Schmitt : LOHR, Charles, *Latin Aristotle Commentaries. 2, Renaissance authors*, Florence, Olschki, 1988, p. 458-461; LOHR, 1976, p. 203-220; LOHR, Charles, « Les jésuites et l'aristotélisme du XVI^e siècle » dans Luce Giard, *Les jésuites à la Renaissance. Système éducatif et production du savoir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 79-91; KRISTELLER, Paul Oskar, « Thomism and the Italian Thought of the Renaissance », dans Mahoney, Edward P. (éd.), *Medieval Aspects of Renaissance Learning. Three Essays by Paul Oskar Kristeller*, traduit en anglais par Edward P. Mahoney, Durham, Duke University Press, 1974, p. 41-47; KRISTELLER, Paul Oskar, « The Contribution of Religious Orders to Renaissance Thought and Learning », dans Edward P. Mahoney (éd.), *Medieval Aspects of Renaissance Learning. Three Essays by Paul Oskar Kristeller*, Durham, Duke University Press, 1974, p. 105-107; KRISTELLER, Paul Oskar, *Renaissance Thought and its Sources*, New York, Columbia University Press, 1979, p. 117, 282; SCHMITT, 1992, p. XXXII, 27, 57.

⁷³² Dont le peintre Giovan Battista Paggi et le cordouan Pablo de Céspedes, qui citent de Toledo dans leurs propres travaux. Pablo De Céspedes (1538-1608) est un théologien et peintre espagnol (école de Cordoue). Il a écrit plusieurs traités artistiques, dont le *Discorso sul confronto tra arte antica e moderna* en 1604, et le *Poema della pittura* (publié par Francisco Pacheco en 1649 dans son *Arte della pittura*). MORALEJO ORTEGA, 2004, p. 93-100; MORALEJO ORTEGA, 2012, p. 33-52; MORALEJO ORTEGA, 2017, p. 139-277; PACHECO, Francisco, *On Christian Iconography. Selections from The Art of Painting (1649)*, édité et traduit par Jeremy Roe, Carles Gutiérrez Sanfeliu et José Solís de los Santos, Philadelphie, Saint Joseph's University Press, 2017. Sur Francisco de Toledo, voir chapitre 1.1.2 Ecoles privées, note 136.

l'attrait qu'exercent les discours des théologiens sur certains artistes post-tridentins. En effet, les relations de Zuccari avec les Jésuites de Rome, puis de Bologne, et la façon dont il cherche à renforcer ses liens avec eux à différentes périodes de sa vie, démontrent une forte volonté de travailler avec la Compagnie de Jésus⁷³³. De telles collaborations pouvaient lui attirer des commandes, la notoriété, et peut-être aussi une preuve de bonne foi vis-à-vis des autorités ecclésiastiques avec lesquelles il avait connu des relations quelque peu houleuses par le passé. Les relations que Zuccari cultive avec les milieux jésuites, académiques et princiers lui assuraient sans doute une certaine sécurité, ainsi qu'un environnement propice au développement de sa théorie de l'art.

À travers cet aperçu des vies et des œuvres de nos auteurs, nous pouvons faire le constat évident que leurs parcours sont parfois fort différents les uns des autres, de par les choix de carrière de ces hommes : artiste, écrivain, chanoine ou encore cardinal. Cependant, tous ces individus se croisent et se côtoient régulièrement dans différents milieux, à commencer par les académies et l'entourage des puissants⁷³⁴. Les artistes n'intègrent pas ces environnements en simples artisans ou exécutants, mais ils participent activement à l'épanouissement intellectuel et culturel de ces cercles sociaux. Comme nous avons pu le constater dans le chapitre précédent, même si la majorité des artistes ne pouvaient obtenir un niveau de formation universitaire, les possibilités d'éducation étaient toutefois sans précédent pour l'époque. Il était donc possible pour certains d'entre eux de développer leurs capacités intellectuelles et d'acquérir les connaissances leur permettant de s'intégrer au sein des académies et des cours, d'autant plus que l'intérêt et la curiosité entre les artistes et les érudits étaient largement réciproques.

⁷³³ Par exemple, Federico envoie son fils, Orazio, au noviciat de San Andrea à Rome en 1605. Il voulait faire de lui un jésuite, mais le jeune Orazio décède en 1619, avant d'avoir pu prononcer ses vœux. MORALEJO ORTEGA, 2012, p. 33-52.

⁷³⁴ Voir le schéma de ces relations en Annexe 1. Carte mentale : Réseaux et environnements intellectuels des auteurs étudiés.

Les savants (juristes, théologiens, rhéteurs, philosophes...) que fréquentent les artistes dans ces milieux sont bien souvent formés à l'université et particulièrement intéressés par des disciplines peu considérées lors de leurs études, comme la grammaire, la rhétorique, ou encore la philosophie morale⁷³⁵. L'opposition entre humanisme et scolastique ne doit pas faire oublier qu'il existait de nombreux professeurs d'universités ouverts aux idées des philologues, intéressés par leurs travaux, et qui soutenaient aussi la diffusion et la vulgarisation des savoirs⁷³⁶. Ainsi, les connaissances que les artistes peuvent acquérir en écoutant des leçons publiques, ou en discutant avec les académiciens et les conseillers des princes, sont imprégnées d'aristotélisme et de scolastique universitaires, aussi bien que du néoplatonisme et de l'ésotérisme portés par des humanistes comme Pic de la Mirandole ou Marsile Ficin⁷³⁷.

Cette diffusion du savoir depuis les universités, couplé au développement des études en dehors des universités (académies, institutions religieuses...), crée un environnement culturel et intellectuel très riche et beaucoup plus accessible que jamais auparavant en Italie. Ce contexte permet de comprendre comment des artistes comme Lomazzo et Zuccari ont pu acquérir les connaissances qui ressortent de leurs écrits, tout comme il nous permet de comprendre l'intérêt de lettrés comme Borghini, ou de clercs comme Comanini, pour les lettres et les arts.

Ces milieux artistiques et académiques, qui ont été évoqués dans la première partie de cette thèse, cohabitent en permanence avec un

⁷³⁵ Sur la renommée et l'intérêt donnés aux différentes matières et cursus des facultés, voir le chapitre 1.3 L'enseignement universitaire.

⁷³⁶ PEVSNER, 2018, p. 81-94; RUMMEL, Erika, *The Humanist-Scholastic Debate in the Renaissance and Reformation*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 16-18; GRENDLER, 1989, p. 125-141; LINES, 2018, p. 436-465.

⁷³⁷ SCHMITT, 1992, p. XXXII, 27, 57; KRISTELLER, 1979, p. 117, 282; LOHR, 1995, p. 79-91; LOHR, 1988, p. 458-461; FARMER, Steve, « Pic de la Mirandole (Jean-François) (c. 1470-1533) », dans Colette Nativel (éd.), *Centuria Latinae*, vol. II. *Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Marie-Madeleine de la Garanderie*, Genève, Droz, 1997, p. 663-672; VASOLI, Cesare, « Ficin (Marsile) (1433-1499) », dans Colette Nativel (éd.), *Centuria Latinae*, vol. II. *Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*, Genève, Droz, 1997, p. 361-377.

environnement religieux qui les incite à considérer la convenance morale, la finalité, ainsi que la valeur édicatrice ou néfaste des œuvres qu'ils créent, ou dont ils discutent. À cet égard, le *Dialogo* de Gilio est un bel exemple des discussions artistiques et morales que suscitent certaines œuvres, ou certaines tendances, comme le maniérisme. Les prélats et les dignitaires de l'Église côtoient aussi les lettrés et les artistes au sein des académies et des cours des princes, et ils s'intéressent parfois de près aux travaux de leurs confrères académiciens. Comanini est un bon exemple de cette perméabilité des sphères sociales. Bien que chanoine, son dialogue sur les arts (*Il Figino*) s'inscrit bien davantage dans la tradition de la théorie de l'art et du dialogue courtois, que dans celle de la théorie de l'image ou des traités de controverse (Molanus, Catarino...). En revanche, le *Discorso* de Paleotti s'inscrit quant à lui clairement dans la tradition de la théorie de l'image, et il porte la nette volonté de son auteur de faire appliquer les recommandations en matière d'images de la Contre-Réforme. Mais afin de réaliser cet ouvrage, Paleotti est toujours resté attentif à de nombreux avis, dont ceux des artistes bolonais⁷³⁸.

Tous ces milieux (intellectuels, religieux et artistiques) s'entremêlent, ce qui explique les thématiques et les considérations que l'on retrouve d'un traité à l'autre, malgré les divergences d'origine et d'intention de leurs auteurs⁷³⁹. Parmi les points communs que l'on peut déceler dans les traités étudiés figurent le recours à des thèmes comme la *mimesis*, l'*ut pictura poesis*, les quatre causes, la théorie des humeurs, la description des facultés de l'âme, la notion de signe, ou encore le mouvement dévotionnel de l'âme. À travers toutes ces notions transparaissent des sources communes issues de la littérature antique, de la philosophie grecque ou encore de la théologie médiévale, telles

⁷³⁸ Notamment Prospero Fontana, Domenico Tibaldi et Pirro Ligorio. PRODI, 2022, p. 815.

⁷³⁹ Ces divergences sont en revanche soulignées à travers la séparation effectuée dans la recherche entre la théorie de l'art (considérations artistiques) et la théorie de l'image (considérations théologiques). Voir : Introduction. Théorie de l'art et théorie de l'image.

qu'elles sont discutées dans les académies ou enseignées dans les universités.

Les deux parties suivantes de cette thèse s'articulent autour de deux grands concepts philosophiques qui sont employés dans les traités afin de théoriser les œuvres et la pratique artistique de cette dernière partie du XVI^e siècle italien : l'hylémorphisme et le signe.

Deuxième partie.

L'image et l'artiste hylémorphiques

Comme nous l'avons exposé dans la première partie de cette thèse, la littérature artistique que nous étudions a été composée par des auteurs dont les profils paraissent parfois éloignés les uns des autres, mais qui s'entrecroisent pourtant au sein d'un environnement culturel ouvert aux érudits, aux ecclésiastiques et aux artistes. La fréquentation de ces lieux où se mêlent artistes, lettrés et savants, encourage les artistes à se faire eux-mêmes philosophes ou érudits, et les érudits à écrire sur les arts. Les théoriciens démontrent alors que les arts que l'on appelle aujourd'hui plastiques produisent des œuvres de valeur qui peuvent rivaliser avec la poésie et qu'ils constituent un sujet de discussion noble. Dans cet environnement, les nouvelles traductions réalisées par les humanistes, les leçons données dans les académies, et plus largement la diffusion des textes antiques et médiévaux grâce à l'imprimerie, assurent une diffusion du savoir sans précédent qui imprègne aussi la littérature artistique.

En conséquence, les traités sur l'art de la seconde moitié du XVI^e siècle sont de plus en plus pénétrés de concepts philosophiques et font évoluer la théorie de l'art vers de plus en plus d'intellectualisation. Là où Alberti montrait à son lecteur dans le *De Pictura* (1435) que la pratique de la peinture nécessite une maîtrise technique, de bonnes connaissances en mathématiques (proportions, perspective) et en philosophie naturelle (optique, anatomie), Zuccari, quant à lui, montre dans l'*Idea* (1607) que l'art requiert le bon usage des facultés mentales de l'intellect, tout comme la philosophie, la poésie et n'importe quelle autre science. L'art n'est plus seulement théorisé avec l'aide d'autres disciplines intellectuelles, il est devenu l'une de ces disciplines. Le traité de Zuccari est l'exemple le plus flagrant de cette tendance des théoriciens de l'art à focaliser leurs propos sur le rôle de l'esprit et de l'intellect dans la création artistique bien que l'on retrouve déjà, dans

une moindre mesure, cette valorisation de l'esprit de l'artiste et de la part immatérielle de l'art dans les traités antérieurs.

En s'inspirant des philosophes et des lettrés, les théoriciens de l'art consacrent moins de pages à la matérialité de l'œuvre et à la pratique de l'artiste. Mais surtout, ils emploient des concepts philosophiques (bien souvent aristotéliens) pour décrire les œuvres d'art, le processus créatif, et l'artiste lui-même. Le recours au dualisme hylémorphique et à la théorie aristotélienne des quatre causes est omniprésent dans les définitions de l'art, du dessin ou de la peinture données par les théoriciens, ainsi que dans leurs descriptions de l'artiste et du processus créatif. L'art est vu comme une extériorisation dans la matière d'une forme conçue en l'esprit, et l'artiste comme un homme employant les facultés de son âme pour diriger la main qui travaille cette matière.

En parallèle de cette évolution de la théorie de l'art, une littérature sur les images religieuses se développe dans le contexte de la Contre-Réforme catholique qui suit le Concile de Trente. Le *Discorso* de Paleotti (1582) est un important représentant de cette littérature, mais les réflexions qu'elle porte sont déjà en gestation dans des œuvres comme le *Dialogo* de Gilio, publié en 1564. Ces ouvrages ont comme caractéristique de s'intéresser aux images sous le prisme de considérations religieuses et morales motivées par les attaques des Réformés sur les images⁷⁴⁰. Il s'agit donc pour ces auteurs non pas de condamner ou de défendre à tout prix les images catholiques, mais bien de souligner les avantages que les bonnes images apportent dans les pratiques dévotionnelles et l'éducation des fidèles, tout en mettant en garde contre les abus (images incorrectes ne respectant pas les Écritures, lascivité, inconvenance...).

Les principaux arguments des Réformés qui s'opposent à l'utilisation des images dans la pratique religieuse se cristallisent autour de la crainte de l'idolâtrie. Selon cette perspective, l'image serait, au

⁷⁴⁰ Voir notamment : LECERCLE, *Le signe et la relique*. (...), 1987, p. 75-184, 227-254; SCAVIZZI, Giuseppe, « La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo », *Storia dell'arte*, 21, 1974, p. 171-212; SCAVIZZI, 1992; HECHT, 1997, p. 243-322.

mieux, une étape inutile dans l'adoration de Dieu, et au pire, un objet de vénération païenne. Les débats autour des images et des idoles concernent les rapports entre le monde terrestre, matériel et physique, et le monde céleste, intelligible. La matérialité et le statut de représentation des images religieuses sont au cœur de ces débats théoriques qui se multiplient dans le dernier tiers du XVI^e siècle. La matière de l'image est considérée à la fois comme nécessaire, et comme potentiellement problématique dans le rapport qu'une œuvre entretient avec son référent sacré.

À travers ces questions théologiques exploitées dans la théorie de l'image, on retrouve les mêmes références aux quatre causes et à l'hylémorphisme aristotélicien que chez les théoriciens de l'art de la même période. Là où la théorie de l'art de la fin du XVI^e siècle opère une forme d'intellectualisation de l'œuvre d'art et de la pratique artistique, la théorie de l'image opère une forme de spiritualisation des images. On pourrait donc dire que les textes étudiés ont tous en commun l'établissement d'une forme de dématérialisation théorique de l'art (œuvre et pratique artistique). Dans la plupart des cas, l'accent est mis sur le concept, l'image mentale ou la forme, ainsi que sur le rapport de l'œuvre à ce qu'elle représente, et non pas sur l'œuvre en tant qu'objet matériel.

Dans cette seconde partie de la thèse, nous exposons la façon dont s'opèrent cette intellectualisation et cette spiritualisation des théories de l'art et de l'image, à travers le filtre de la thématique hylémorphique, que les auteurs emploient fréquemment. Dans un premier chapitre (3. La forme et la matière de l'image), nous explorons les différentes exploitations faites par les auteurs étudiés de cette notion hylémorphique. Nous verrons comment chaque auteur décrit l'image à l'aide de ces notions, et ce qu'ils désignent exactement lorsqu'ils parlent de « matière de la peinture », ou encore de « forme de l'image ». Dans le second chapitre (4. L'âme et le corps de l'artiste), nous nous intéressons d'abord à l'artiste en tant que composé âme-corps. Après une analyse des différents passages des traités évoquant cette dualité, nous nous intéresserons ensuite à la relation entre l'intellect et la main dans le processus créatif. Enfin, les deux dernières parties du chapitre

se concentrent sur les effets de l'âme de l'artiste sur l'image, puis sur les effets de l'image sur l'âme du spectateur.

Chapitre 3. La forme et la matière de l'image

Qu'ils parlent d'images, d'art, de dessin, de peintures ou de sculptures, les théoriciens définissent toujours l'objet de leur discours en identifiant ses composantes substantielles : la matière et la forme⁷⁴¹. Selon Aristote, toute substance naturelle ou artificielle est composée d'une matière associée à une forme⁷⁴². Ce principe de base, l'hylémorphisme, est décrit par le philosophe avec l'exemple de la sphère de bronze : la matière de cet objet est le métal bronze, tandis que sa forme est la sphère. Bien que l'on puisse identifier et distinguer ces deux composantes d'un point de vue théorique, elles demeurent clairement liées l'une à l'autre et sont indissociables puisque c'est ensemble qu'elles forment la substance⁷⁴³. Dans le cas de la sphère de bronze, la matière et la forme de l'objet sont assez simples à identifier et à concevoir, mais le couple hylémorphique s'applique à toutes les réalités, des plus élémentaires aux plus complexes.

La matière et la forme d'une substance sont aussi comprises dans les quatre causes aristotéliennes qui permettent de connaître les composantes fondamentales de toute chose : la cause matérielle, la cause formelle, la cause efficiente et la cause finale. La cause matérielle est ce à partir de quoi la chose existe (ex. le bronze de la statue), la cause

⁷⁴¹ PALEOTTI, 1961, I, 2, p. 132; BORGHINI, 1584, p. 51-52; ARMENINI, 2008-2020, I, 7, p. 62; COMANINI, 1962, p. 286-287. La substance est ce qui caractérise un objet, indépendamment de ses accidents (ex. couleur). BARNES, Jonathan, « Metaphysics », dans Jonathan Barnes (éd.), *The Cambridge Companion to Aristotle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 89-96.

⁷⁴² C'est aussi le cas chez Platon, mais il identifie les formes aux Idées et considère que seuls les objets universaux sont des substances. On retrouve cela dans le *Timée*, comme l'écrit Comanini : « Martinengo : [...] E degli elementi dice il Timeo, che le loro parti son due: la materia e la forma; e che 'l fuoco non è detto fuoco, e l'acqua acqua, l'aria aria, e la terra terra per la materia, ma per la forma; e che perciò questo è detto fuoco, e quello acqua, e quello aria, e quell'altro terra, non secondo il tutto, ma secondo una sola parte: onde il tutto non è veramente fuoco, ma igneo; né acqua, ma acqueo; né aria, ma aereo; né terra, ma terreo. Però conclude il Timeo che sopra queste imbrattate e mancanti forme della materia altre ve n'ha, pure e separate et intiere, che sono l'idee; e di queste dice Socrate nel Fedone, che le naturali sono imagini e simulacri. » COMANINI, 1962, p. 341-342; BARNES, 1999, p. 95-96.

⁷⁴³ BARNES, 1999, p. 97-98.

formelle est le modèle ou encore la formule de ce qui existe (ex. la forme d’Hercule), la cause efficiente désigne ce par quoi la chose existe, ce qui initie le mouvement de sa création ou de son existence (ex. le père d’un enfant, le sculpteur de la statue), enfin, la cause finale est ce pour quoi la chose existe (ex. la santé est la raison pour laquelle l’homme fait une promenade)⁷⁴⁴.

Le composé hylémorphique est omniprésent dans le corpus artistique. La création de la statue par l’artisan est d’ailleurs l’un des exemples employés par Aristote dans la *Physique* afin de décrire l’hylémorphisme⁷⁴⁵. La matière est ainsi le plus souvent assimilée au matériau de l’œuvre (bois, marbre, toile, pigments...), et la forme au référent et au concept (c’est-à-dire au sujet tel qu’il est pensé et représenté par l’artiste)⁷⁴⁶. Cette identification, construite sur base de la tradition aristotélicienne, est peu remise en question durant le Cinquecento⁷⁴⁷. Par exemple, on s’accordera à dire que la forme d’une

⁷⁴⁴ Pour Aristote, la cause efficiente désigne essentiellement un principe moteur, qui enclenche la création, mais elle n’est pas décrite comme une cause d’existence *ex nihilo* de la chose. Cette dernière notion est apportée par Avicenne dans une perspective religieuse : Dieu est la cause efficiente suprême. Aristote évoque aussi la possibilité d’autres causes intermédiaires, comme les instruments, les médicaments, etc. (*Physique*, 195a), mais il ne les identifie pas comme des causes, ce que les péripatéticiens (Avicenne, Thomas d’Aquin) feront par la suite (ce qui donnera naissance à la cinquième cause : la cause instrumentale). ARISTOTE, *Physique*, II, 3, 194b, traduit du grec par Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres, 1926, p. 65-66; HANKINSON, R. J., « Philosophy of Science », dans Jonathan Barnes (éd.), *The Cambridge Companion to Aristotle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 120-121; GILSON, Etienne, « Notes pour l’histoire de la cause efficiente », *Archives d’histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, vol. 29, 1962, p. 7-31.

⁷⁴⁵ ARISTOTE, *Physique*, II, 3, 194a-195a; HANKINSON, 1999, p. 121-122; HATTAB, Helen, « Suarez – Hylomorphism and Body-Soul Composition », *Conimbricenses.org Encyclopedia*, Mário Santiago de Carvalho, Simone Guidi (éds.), 27 mai 2020, en ligne, [<https://www.conimbricenses.org/encyclopedia/suarezs-hylomorphism-and-body-soul-composition/>]. Consulté le 11/11/24.

⁷⁴⁶ Dans le domaine artistique, la cause efficiente est l’artiste et la cause finale est le plus souvent la représentation ou l’imitation. Voir : DEKONINCK, GUIDERDONI, LEBLANC et SMEESTERS (dir.), 2025, à paraître.

⁷⁴⁷ LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l’âge classique*, Paris, Flammarion, 1989, p. 69-70; ARISTOTE, *Physique*, I, 7.

statue d'Hercule est le Hercule tel que conçu par l'artiste, et que sa matière est le marbre.

Le sculpteur réalisant une statue n'est pas le seul exemple artistique utilisé par Aristote. Dans la *Poétique* (1450b), il définit les composantes de la tragédie, parmi lesquelles figurent la fable et les caractères. Il juge que la fable est l'élément le plus important de la tragédie, bien plus que les caractères. Pour appuyer ce propos, il effectue une comparaison avec la peinture en assimilant la fable au dessin, et les caractères aux couleurs. Ainsi, une tragédie dont la fable est médiocre serait comme une peinture sans dessin : il ne resterait qu'un amas désorganisé de jolies couleurs⁷⁴⁸. Le parallèle fait bien comprendre que les deux éléments sont à chaque fois nécessaires, mais que l'un vaut mieux que l'autre. Aristote instaure un rapport de force déséquilibré en faveur de la fable et du dessin, et il relègue les caractères et les couleurs au second plan. Le dessin étant le plus souvent assimilé à la forme, et les couleurs à la matière, la forme est supérieure à la matière. Cette prévalence de la forme sur la matière a connu une longue postérité, et est particulièrement présente au XVI^e siècle, une période marquée par la redécouverte de la *Poétique* et par les nombreux commentaires et éditions modernes qui paraissent tout au long du siècle⁷⁴⁹.

Cependant, tous les théoriciens n'accordent pas la même place à la matière et à la forme de l'œuvre d'art. Dans la majorité des cas, ces deux notions sont employées par les auteurs dans le but d'établir des définitions claires, et plus ou moins précises, de leur objet d'étude (à savoir : la peinture, les arts du dessin, ou encore l'image).

⁷⁴⁸ « La fable est donc le principe et comme l'âme de la tragédie ; en second lieu seulement viennent les caractères. En effet c'est à peu près comme en peinture où quelqu'un qui appliquerait les plus belles couleurs pêle-mêle charmerait moins qu'en esquissant une image. » ARISTOTE, *Poétique*, 1450b, traduit du grec par Joseph Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 38-39.

⁷⁴⁹ Ce regain d'intérêt débute avec la traduction de Giorgio Valla (1498). Parmi les éditions modernes, citons celles de Alde Manuzio (1508), de Paccius (1536), de Robortello (1548), de Maggi (1550), ou encore de Piero Vettori (1560). HARDY, Joseph, « Introduction », dans Aristote, *Poétique*, traduit du grec par Joseph Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 22-23; SMEESTERS, Aline, « La version émotive et imaginative de la fureur poétique (Italie-France, 1550-1650) », *Littératures classiques*, n°102, 2, 2020, p. 24-26.

L'identification de la forme et de la matière de l'œuvre d'art facilite la compréhension du lecteur, et attire son attention sur les aspects qui importent à l'auteur (ex. la matérialité de l'objet, la technique de l'artiste, la ressemblance à l'objet représenté, l'origine intellectuelle du concept...).

C'est ce que nous mettons en lumière dans la première partie de ce chapitre. Nous analyserons la façon dont les auteurs de notre corpus abordent et définissent ces notions de forme et de matière en les appliquant au domaine artistique. Nous verrons ce que ces définitions révèlent de leurs intentions et de leurs intérêts pour leurs objets d'étude.

Dans une seconde partie, nous nous intéresserons plus spécifiquement aux descriptions de la forme. En effet, la notion de forme désigne généralement plusieurs niveaux de réalité lorsqu'elle est appliquée à un objet artistique. Ainsi, la forme d'une peinture est à la fois le dessin tracé sur la toile, le concept de la représentation tel que l'artiste l'a conçu dans son esprit, et le référent réel (tangible ou intelligible) auquel l'image et le concept renvoient.

Dans la troisième partie de ce chapitre, nous nous interrogerons sur la conception de la couleur chez Lomazzo. La couleur de la peinture étant constituée de pigments et de liants, elle est souvent associée à la matière de l'œuvre, et non à sa forme. Lomazzo considère la couleur comme un principe déterminant (ou particularisant) de l'œuvre d'art, or cette qualité est le plus souvent associée à la forme, et non à la matière d'une substance.

Après nous être concentrés sur la forme de l'œuvre d'art, nous abordons le traitement de la matière par les théoriciens. Il sera notamment souligné que cette matérialité de l'œuvre peut être perçue à la fois comme un avantage et comme un inconvénient. Ce traitement ambivalent de la matière est directement lié au statut de représentation de l'art et de l'image⁷⁵⁰. L'œuvre d'art, en tant qu'objet matériel, permet de rendre présente une réalité absente ou inatteignable, mais dans un même temps, elle symbolise précisément cet écart et peut être perçue comme un obstacle dans le cheminement vers cette réalité représentée.

⁷⁵⁰ Cet aspect constitue le thème principal de la troisième partie de cette thèse : L'image et l'artiste comme signes.

Cette analyse concerne essentiellement les images religieuses et leur rôle dans la pratique dévotionnelle.

3.1 Matière et forme de l'image dans les traités

Tous les théoriciens de l'art décrivent la peinture, l'art ou l'image en identifiant la matière et la forme. Mais ils donnent une importance variable à ces éléments en fonction de leurs intérêts et de leurs intentions. Comme nous l'avons mentionné, une certaine prévalence est donnée à la forme dans la littérature artistique du XVI^e siècle. Cela est une conséquence d'une volonté partagée par tous les théoriciens de rapprocher les arts du dessin des arts libéraux. Placer l'emphase sur la forme de l'œuvre d'art permet plus facilement d'accéder à cet objectif. Pour autant, la matière n'est pas niée ou dénigrée, et elle est décrite comme une composante centrale de ces arts dits « plastiques ». Elle est davantage valorisée par les théoriciens de l'art, et en particulier par ceux qui exercent (ou ont exercé) la profession d'artiste. C'est donc le plus souvent dans la construction du propos, à travers les termes et les notions employés, ainsi que dans leurs références philosophiques et classiques, que les théoriciens de l'art prouvent l'inscription de leur art et de leur profession au sein des disciplines intellectuelles.

C'est ainsi que procède Lomazzo dans le premier chapitre du *Trattato del arte della pittura*. Comme de nombreux autres théoriciens, il débute son livre en en présentant l'organisation générale⁷⁵¹, puis en catégorisant et en définissant son objet d'étude, à savoir la peinture. L'organisation de son propos suit les recommandations que donne Aristote dans la *Physique* : il faut partir de la description de l'universel pour décrire ensuite les particuliers⁷⁵². Dans sa définition initiale de la

⁷⁵¹ Ce qu'il fait principalement dans le *proemio*. LOMAZZO, 1584, I, proemio, p. 1-16.

⁷⁵² « E perciò non deve l'intelletto nostro cominciare ad intendere le cose con l'ordine della natura, poichè non può comprendere tutti i particolari, i quali sono infiniti, ma deve cominciare con l'ordine della dottrina, del quale lo intelletto nostro è capace;

peinture, Lomazzo commence par exposer ses principales composantes, à savoir la matière (*materia*) et la forme (*forma*), ainsi que le genre (*genere*) et la différence spécifique qui distingue la peinture des autres espèces (*differenza*). Ce faisant, il donne une définition assez complète de la peinture au sein de laquelle dessin (*linee*) et couleurs (*colori*) sont associés pour imiter la nature :

« Pittura è Arte laquale con linee proportionate e con colori simili à la natura de le cose, seguitando il lume perspettivo imita talmente la natura de le cose corporee, che non solo rappresenta nel piano la grossezza e il rilievo de'corpi, ma anco il moto, e visibilmente dimostra à gl'occhi nostri molti affetti, e passioni de l'animo. Per dichiarazione di questa definitione debbiamo sapere che in tutte le cose naturali si trova materia, à laquale risponde il genere, e la forma, e ch'adessa forma risponde poi la differenza. Onde dicono i logici che'l adessa forma risponde poi la differenza. Onde dicono i logici che'l genere è quello che dichiara l'essenza de le cose, e la differenza è quella che dichiara la forma è qualita essenziale de le istesse cose. Perciò è necessario, secondo questa dottrina, poichè ho voluto con la definizione soprad detta dichiarare che cosa sia pittura, dimostrare il suo genere, e le sue differenze, per le quali ella si distingue, e fassi diversa da tutte le altre scienze ed arti. Il genere della pittura dunque è arte.⁷⁵³ »

Cette définition décrit les caractéristiques de la peinture, tout comme son rôle principal d'imitation de la nature (nature qui comprend les êtres, et aussi les mouvements, les émotions et les passions de l'âme). La peinture est tout d'abord présentée comme un assemblage de lignes et de couleurs composé suivant des proportions et des règles de perspective. Après ces rapides remarques qui permettent à son lecteur de cerner le sujet défini, Lomazzo rappelle que toute chose naturelle est certes composée d'une matière, mais aussi d'une forme et d'un genre.

perché quest'ordine procede dalle cose universali alle particolari, le quali possono essere facilmente conosciute da noi, per essere l'intelletto nostro di questa natura, che propriamente intende l'universale, essendo egli potenza dell'anima spirituale, e perciò godendo delle cose universali separate dalla materia, e fatte in qualunque modo spirituali per opera dell'intelletto agente. » LOMAZZO, 1584, I, proemio, p. 14.

⁷⁵³ LOMAZZO, 1584, I, chap. 1, p. 19.

La matière et la forme de la peinture sont ici abordés en même temps que les parties logiques de la peinture que sont le genre et la différence⁷⁵⁴. La peinture (tout comme la sculpture) est une espèce appartenant au genre « art », différente des autres espèces d'art⁷⁵⁵. Ce qu'il importe de souligner, c'est que l'auteur insère ces notions aristotéliennes dans sa description de la peinture avec le souhait de procéder avec ordre et clarté, et afin de spécifier et de situer la peinture par rapport aux autres arts.

Lomazzo démontre ensuite la véracité de cette affirmation en définissant non plus la peinture, mais l'art :

« E che la pittura sia arte, si prova da la definizione di essa arte, laquale in somma non è altro ch'una ragione retta e regolata de le cose che si hanno da fare. [...] onde ne seguita chiaramente che la pittura è Arte, perché piglia per sua regola esse cose natura e è imitatrice, e come à dire simia de l'istessa natura, la cui quantità rilievo e colore sempre cerca di imitare. Il che fa con l'aiuto della geometria, aritmetica, prospettiva, e filosofia naturale con tanta e così retta ragione, che non può essere più.⁷⁵⁶ »

La peinture et l'art sont définis cette fois comme une raison « droite et réglementée » des choses qu'il convient de faire. Cette définition correspond à celle qu'Aristote donne de l'art comme *technè* dans *l'Ethique à Nicomaque*⁷⁵⁷. Lomazzo ajoute par là une composante

⁷⁵⁴ Ce sont des catégories logiques, comme le genre et l'espèce. La matière est à comprendre comme la catégorie de *ce à partir de quoi* est composé l'objet, et non pas tant le *matériau* en lui-même. Par exemple : la matière du vase est l'argile, mais la matière de l'argile est la terre. Désigner la matière du vase signifie désigner l'une des composantes de l'objet qui permet de l'identifier, et de la classer par rapport à d'autres étants (ici, l'argile). HANKINSON, 1999, p. 119.

⁷⁵⁵ « Il genere adunque de la pittura è arte. » LOMAZZO, 1584, I, chap. 1, p. 19.

⁷⁵⁶ LOMAZZO, 1584, I, chap. 1, p. 19.

⁷⁵⁷ L'assimilation de cette perspective aristotélienne de l'art par les théoriciens de l'époque maniériste constitue le sujet principal de la thèse de Robert Klein (KLEIN, Robert, *L'esthétique de la technè. L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIe siècle*, Paris, INHA, 2017). Nous traitons de ce sujet plus en profondeur à travers une mise en parallèle des textes de Borghini, Zuccari, Lomazzo et Varchi dans 4.2 La main guidée par l'intellect.

essentielle à sa description de la peinture. S'il a déjà énoncé qu'elle est composée d'une matière et d'une forme, et qu'elle appartient au genre de l'art, à présent, il précise que la peinture est une pratique de l'esprit, qui suit des règles (celles étudiées et décrites par les mathématiques et la philosophie naturelle) et qui produit un objet artificiel ayant comme finalité l'imitation de la nature. La définition de Lomazzo met donc l'accent sur les composantes substantielles et sur les catégories auxquelles appartient la peinture. Ces différents éléments se retrouvent systématiquement dans les définitions des théoriciens de l'art et de l'image⁷⁵⁸. Notons toutefois que Lomazzo est le seul auteur de notre corpus à mentionner si tôt dans sa description le rôle que la peinture occupe dans l'expression des affects et des passions de l'artiste. Il développe considérablement ce sujet dans son second traité, l'*Idea del tempio della pittura*. La question du style est abordée plus en profondeur à travers sa théorie des sept gouverneurs de la peinture⁷⁵⁹. La théorisation de la peinture s'effectue par une approche catégorique et philosophique de toutes ses composantes, en ce compris le dessin et la couleur, ainsi que par une approche intellectualisant le travail de conception de l'artiste⁷⁶⁰.

⁷⁵⁸ La part intellectuelle du travail de l'artiste est étudiée dans les chapitres 4. L'âme et le corps de l'artiste, et 6. *Disegno ad imaginem*. L'imitation est étudiée dans le chapitre 5. Le signe mimétique.

⁷⁵⁹ Les passions de l'artiste sont liées à son tempérament et sont en cela transmises via la peinture grâce à l'expression de son style propre (qui est précisément influencé par le tempérament). Pour une vision d'ensemble sur la théorie des sept gouverneurs et du Temple de la peinture voir notamment KLEIN, Robert, « 'Les Sept Gouverneurs de l'Art' » (...), 1970, p. 277-287; DESWARTE-ROSA, 1991, p. 20-41. Les passions humaines générales en revanche sont transmises grâce à la maîtrise de l'artiste qui arrive à les dépeindre correctement. Les conseils de Lomazzo au regard de l'imitation de ces passions sont notamment donnés dans les chapitres dédiés au mouvement (*motto*), l'une des sept parties de la peinture (son inspiration principale est le *Della pittura* d'Alberti). Le mouvement est subdivisé en six espèces : humain, mesuré, végétal, élémentaire, aveugle et prodigieux. Le *motto* humain reprend les mouvements du corps humain et de l'âme (mouvements gais, tristes, retenus...). Ces états du corps et de l'âme sont étroitement associés et décrits plus longuement dans le second livre du *Trattato*. LOMAZZO, 1974, p. 178-179, 567; LOMAZZO, 1584, II, chap. 19-23, p. 171-186.

⁷⁶⁰ Voir chapitre 2.5.2 *Idea del Tempio della pittura*.

Le Florentin Raffaello Borghini met également l'accent sur l'implication créative de l'artiste dans l'élaboration de son œuvre, mais sans aborder la question du style. Dans son *Riposo*, au début du traité, il propose une définition de la peinture associée à celle de la sculpture via un bref monologue qui a pour objectif de définir le sujet de la discussion, ainsi que de différencier les deux arts. Ce passage met en scène le propriétaire de la villa (Bernardo Vecchietti) qui est occupé à expliquer à son invité (Baccio Valori, chevalier de Santo Stefano) ce que sont la peinture et la sculpture. Pour ce faire, il se réfère aux quatre causes aristotéliennes :

« La scultura e la pittura sono arti delle quali l'una levando il superfluo della materia, e l'altra sopra aggiugnendo quello, che giudica à proposito fanno apparire ciò che era nella mente dell'artefice, imitando insiememente le cose naturali, e l'artificiali, che sieno ò che possan essere e hanno comuni quattro cagioni, cioè materiale, formale, efficiente e finale. La materiale è quella di cui si fa tutto quello che si fa, la formale quella che da l'essere alla cosa, l'efficiente è celui che la fa e la finale è quella cagione che invita l'artefice à far la, come per gloria, ò per guadagno: e come la cagione formale non può essere senza la materiale, così né l'agente senza la finale, la quale è più nobile di tutte l'altre, perche ogni cosa opera per lo suo fine, è questo è quanto alla diffinitione delle dette arti mi pare di poter dire.⁷⁶¹ »

Le but de cet exposé est de distinguer le travail du sculpteur de celui du peintre. La définition commence donc par mettre en évidence leur différence principale, qui est de l'ordre de la technique et de la matière : l'une enlève de la matière et l'autre en ajoute. Vecchietti poursuit avec la description de la forme (conçue dans l'esprit et imitant une chose réelle) et des causes efficiente et finale. La forme et la matière sont intrinsèquement liées, mais les processus par lesquels elles sont formées par l'artiste diffèrent. Le peintre applique la matière (sur la toile ou le panneau) afin qu'elle corresponde à la forme, tandis que le sculpteur retire un surplus de matière (du bloc de marbre, du bois) afin

⁷⁶¹ BORGHINI, 1584, p. 51-52.

de révéler la forme. Il est fort possible que Borghini ait emprunté cette conception du travail du sculpteur à Michel Ange, et plus encore, au commentaire de Varchi sur sa poésie⁷⁶². Selon cette lecture, le travail du sculpteur résiderait principalement dans la révélation de la forme qui se trouve en puissance dans la matière. Le sculpteur agit ainsi comme la nature, plus que comme un artisan, puisqu'il révèle les potentialités de la matière naturelle, au lieu d'imposer son concept à cette matière⁷⁶³. Dans une simple description des deux arts que sont la peinture et la sculpture, Borghini décrit non seulement une différence technique, mais aussi une différence dans la façon de concevoir la création artistique.

Mais le but de Borghini est ici de donner une définition générale de la peinture et de la sculpture, et il ne dirige donc pas le propos de son personnage Vecchietti vers ces questions théoriques qui suscitaient bien des discussions au sein des académies florentines. La forme, l'agent et le but de la peinture et de la sculpture sont similaires et appartiennent à la définition de l'art en général, ils ne peuvent donc pas servir d'éléments distinctifs. En revanche, c'est la technique qui est décrite en premier puisque c'est sur ce point que la pratique du peintre diffère sensiblement de celle du sculpteur.

⁷⁶² Le commentaire de Varchi porte sur l'un des plus fameux sonnets de Michel-Ange :

« Non ha l'ottimo artista alcun concetto
C'un marmo solo in sé non circonscriba
Col suo superchio, e solo a quello arriva

La man che ubbidisce all'intelletto. » MICHEL-ANGE, 151, 2011, p. 92. On retrouve aussi cette conception de la sculpture comme d'un révélateur des potentialités de la nature dans les sonnets 152 et 153.

⁷⁶³ La leçon de Varchi sur Michel-Ange a été largement étudiée. Sur ce point particulier de la matière prélevée par le sculpteur, voir notamment : BRUNORI, Arianna, « “Cavar la forma dalla potenza della materia”. Dante e Michelangelo nella lettura di Benedetto Varchi », *Bolletino di italianistica*, 2, 2022, p. 105-107, 110-112; TRAMONTANA, Alessandra, “Motivi di ecfrasi dantesca in Michelangelo secondo Benedetto Varchi: ancora sulle *Due lezioni* all'Accademia fiorentina”, *Quaderns d'Italia*, 26, 2021, p. 88-89; TOCHON-DANGUY, Baptiste, « *Per forza di levare* : matière et création dans la sculpture de Michel-Ange », *Appareil* [en ligne], Articles, 2018, [[http:// journals.openedition.org/appareil/2952](http://journals.openedition.org/appareil/2952)], p. 1-23. Consulté le 19 avril 2019.

Au-delà de l'établissement de cette première distinction entre peinture et sculpture, la préoccupation pour les questions techniques générales est assez présente tout au long du *Riposo*, même si cet intérêt demeure assez théorique. En effet, de longs monologues décrivent par exemple les différentes couleurs employées par les peintres et leurs valeurs symboliques dans la peinture.

Le traité présente une discussion entre amateurs d'art, et le but de ces descriptions est donc d'informer les autres protagonistes (et, à travers eux, le lecteur) sur les pratiques d'atelier qu'ils ne connaissent pas. Grâce à cela, il leur est possible de prendre part à la discussion et de donner leur propre avis sur les œuvres qu'ils découvrent ensemble. Comme nous l'avons déjà évoqué⁷⁶⁴, ce texte est une excellente illustration des traités rédigés par des amateurs d'art éduqués (souvent des académiciens) qui décrivent les arts à leurs confrères. En effet, comme la majorité des personnages de son dialogue⁷⁶⁵, Borghini s'intéresse à l'art avec le regard du gentilhomme qui fréquente les cercles de la noblesse florentine autour desquels gravitent les artistes⁷⁶⁶.

Le genre du dialogue permet d'apporter de nombreuses précisions aux définitions et aux comparaisons de l'auteur sans alourdir le style⁷⁶⁷ comme en témoigne le *Figino* de Comanini. Ce dernier décrit l'hylémorphisme de la peinture dans le cadre d'une comparaison avec la poésie (Aristote, en procédé inverse, décrivait la tragédie en la comparant à la peinture⁷⁶⁸). Dans un passage où les protagonistes cherchent à déterminer le meilleur imitateur, Stefano Guazzo (un homme de lettres) affirme que le poète est plus remarquable que le

⁷⁶⁴ Voir : chapitre 2.4.1 *Il Riposo*.

⁷⁶⁵ Seul un sculpteur amateur (Sirigatti) est présent durant ces quatre journées de discussions sur l'art florentin au *Riposo*, et aucun artiste de profession n'intervient directement dans le dialogue.

⁷⁶⁶ CESERANI, 1971, en ligne.

⁷⁶⁷ Voir les différentes études reprises dans : BURON, Emmanuel, GUÉRIN Philippe et LESAGE Claire (dirs.), *Les états du dialogue à l'âge de l'humanisme*, actes de colloque, Tours, Rennes, 15 - 17 novembre 2007, Presse universitaires François Rabelais, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

⁷⁶⁸ ARISTOTE, *Poétique*, 1450b.

peintre, parce qu'il produit à la fois la forme et la matière du poème alors que le peintre ne fait qu'informer une matière existante :

« Il poeta, stimo io, come quelli che fabbrica la materia e la forma del suo poema: la materia che è la favola, e la forma, che è l'ornamento e 'l vestimento de' suoi concetti, e 'l numero e l'armonia e 'l verso; quando il pittore, avendo la materia delle sue imagini dalla natura, cioè i colori, sì come ancor lo scultore ha la materia della sua statua, cioè il marmo, dalla medesima natura, altro non fa che introdurre la forma nella materia e vestirla: onde il pittore produce una sola parte della sua opera, e 'l poeta il tutto.⁷⁶⁹ »

La matière de la poésie étant la fable, et la forme l'ornement, le poète doit effectivement créer artificiellement, inventer, toutes les composantes de son poème. Le peintre et le sculpteur en revanche, tirent les matériaux de leurs œuvres de la nature, et ils se contentent d'introduire la forme dans ces matières naturelles. Cet argumentaire révèle non seulement la supériorité de la poésie sur la peinture, mais également celle de l'esprit rationnel sur la nature. C'est parce que la fable est créée grâce aux facultés de l'intellect du poète qu'elle est supérieure aux pigments, pierres, et bois générés par la nature sans intention, et sans rationalité aucune. Guazzo ne décrit pas directement l'origine de la forme qui, autant pour le poète que pour l'artiste, se trouve dans l'esprit du créateur. Sur ce point, les arts imitatifs se ressemblent davantage, et c'est la raison pour laquelle le concept, l'*idea* ou encore les facultés intellectuelles de l'artiste intéressent tant les théoriciens de l'art de l'époque.

La peinture est très souvent mise en relation avec la poésie, mais, comme on le voit dans l'argumentaire de Guazzo, elle peut facilement souffrir de cette comparaison. En effet, la poésie est l'art libéral qui permet le mieux de valoriser la peinture grâce à leurs similarités et à l'autorité d'Horace. Si le parallèle permet de mettre en avant la peinture par rapport aux arts mécaniques, cette dernière ne peut faire le poids face à la littérature qui est le terme valorisant de la

⁷⁶⁹ COMANINI, 1962, p. 286.

comparaison. Surtout si l'on prend en compte le critère de l'invention, comme c'est le cas ici : la matière de la poésie doit être fabriquée, pas celle de la peinture ou de la sculpture⁷⁷⁰. Le poète a donc plus de mérites en tant que créateur, et même, toujours selon Guazzo, en tant que « faiseur d'image »⁷⁷¹. Les images que le poète arrive à transmettre à son lecteur sont des images entièrement mentales, qui ne passent pas par l'intermédiaire de la matière, ni par sa mise en forme plastique dirigée par l'artiste. Deux arguments peuvent toutefois venir soutenir les arts du dessin dans ce contexte : celui de l'efficacité de l'image, et celui de la difficulté du travail de la matière. En effet, si le matériau de la peinture ne doit pas être inventé, il doit en revanche être travaillé, avec habileté et ingéniosité⁷⁷².

Si l'on s'en tient aux définitions qui sont données, sans entrer dans les débats développés par les personnages de ces deux dialogues⁷⁷³, on peut déjà constater qu'elles sont assez similaires. Dans les deux exemples de Borghini et Comanini, la matière et la forme de l'image sont identifiées dans le but de soutenir des comparaisons très répandues dans les écrits artistiques et humanistes (peinture-sculpture, peintre-poète). Forme et matière se situant au cœur de la définition de toute substance, et donc de l'image artistique, elles constituent souvent le point de départ d'une argumentation qui nous permet de connaître l'opinion des différents personnages d'un dialogue, ou bien celle de

⁷⁷⁰ Ce à quoi certains artistes pourraient toutefois répondre que les couleurs de la peinture doivent malgré tout être composées (pigments et liants, réflexions sur les nuances de tons...). Toutefois, la matière de la poésie doit, elle, être entièrement conçue dans l'esprit.

⁷⁷¹ « [...] bisogna che noi confessiamo che 'l poeta, rappresentando più perfette imagini all'intelletto, di quello che faccia il pittore, maggior dilettazone ancora ne faccia nascere e maggior piacere, come quegli che produce nella nostra mente cognizion più perfetta delle cose rappresentateci da' suoi idoli, che non fa 'l pittore pur delle medesime con le imagini dell'arte sua. E che gli idoli poetici meglio e più vivamente esprimano la cosa imitata, che non fanno le imagini della pittura, io voglio che lo conosciamo in questa maniera. » COMANINI, 1962, p. 287.

⁷⁷² Il y a une fatigue, une pénibilité, dans le travail de la matière qui est soulignée dans le *paragone* peinture-sculpture, ainsi que dans la poésie de Michel-Ange, dont il a déjà été question. TOCHON-DANGUY, 2018, p. 8-15.

⁷⁷³ Nous reviendrons plus loin sur les arguments qui permettent de comprendre la place ambivalente qu'occupe la matière dans la théorie de l'art maniériste. Voir 3.4 L'ambivalence de la matière.

l'auteur. Borghini commence par parler de la technique, et Comanini de l'origine de la matière, parce qu'ils construisent leurs arguments de comparaison sur base de ces points. L'intention et le déroulement des idées des personnages, et, à travers eux, de leurs auteurs, sont déjà très perceptibles dans les définitions générales qu'ils donnent de leurs principaux objets de discussions.

L'intention et l'intérêt de l'auteur peuvent aussi être simplement exprimés à travers les termes employés dans la définition. Armenini par exemple, met en relation la matière du dessin non pas avec la *forma*, mais avec l'*idea* :

« E perché, siccome si è detto che l'arti stesse si sogliono pigliare in due modi, l'uno mediante la necessità della materia, l'altro, secondo la bella idea, noi perciò di ciascuna intendemmo trattare minutamente, acciò ogni dubitanza che col tempo vi potesse dar noja vi si fugga d'avanti.⁷⁷⁴ »

Le traité d'Armenini est destiné à des artistes et à des amateurs d'art. Il y expose les principes de la peinture, ainsi que ce à quoi les artistes doivent être attentifs afin de créer une œuvre correcte. Tout comme Comanini, Armenini décrit le processus de création de l'œuvre, plutôt que l'œuvre elle-même. La matière et l'idée sont les deux principaux aspects de l'œuvre que l'on peut admirer ou étudier, et correspondent aux deux pans de la démarche créatrice (externe et interne). On peut s'intéresser à la conception de l'idée par l'artiste indépendamment de sa manière de travailler la matière⁷⁷⁵.

Bien que d'un point de vue philosophique les deux termes de *forma* et d'*idea* puissent être distincts⁷⁷⁶, ils sont ici assez

⁷⁷⁴ ARMENINI, 2008-2020, I, 7, p. 62.

⁷⁷⁵ Armenini liste le clair-obscur, l'aquarelle, etc. ARMENINI, 2008-2020, I, 7, p. 62-67.

⁷⁷⁶ Le terme latin *forma* recouvre de nombreuses significations et il a parfois servi à traduire les termes grecs *eidos* (idée, opposée à *eidolon*, l'image), *morphê* (forme dans le sens hylémorphique, opposé à *hylê*, la matière), mais aussi *ousia* (essence). Le terme latin *idea* est employé par Sénèque pour traduire l'*idea* grecque de Platon, qui est elle-même proche de l'*eidos*, la forme visible, l'aspect, mais aussi la forme distinctive, l'essence. L'*idea* est un terme central de l'ontologie, et possède une plus

interchangeables. En effet, ils font référence à ce qui particularise et donne une identité précise à la matière de la peinture, à savoir le sujet (ce qui est représenté) tel que pensé par l'artiste. Ainsi, il semble bien clair pour Armenini (et pour son lecteur) que l'idée de l'artiste est la forme de la peinture. Il aurait toutefois pu employer le terme de *forma* pour conserver le traditionnel couple hylémorphique, mais il lui préfère *idea*. La raison de ce choix réside sans doute dans la volonté d'Armenini de rappeler la provenance intellectuelle de la forme de la peinture. Borghini, lui aussi, met en relation la matière de l'image avec le concept de l'artiste (et non plus la forme de l'œuvre) dans un autre passage du *Riposo*. Il y énonce la fonction principale de l'image artistique, qui est d'imiter la nature et d'exprimer le concept de l'artiste :

« una imitatione di natura, e ragguardando gli artefici un arte, che aggiungendo qualche giuoca à proposito fa apparire il concetto, che era nell'idea dell'operante. Credo che considerando la quanto alle materie, si possa dire la pittura essere un piano coperto di vari colori in superficie di muro, di tavola, ò di tela, il quale per virtù di linee d'ombre, di lumi, e d'un buon disegno mostra le figure tonde, spiccate, e rilevate.⁷⁷⁷ »

Ce passage du *Riposo* nous permet d'aborder une autre idée développée par Borghini, liée à l'imitation. Celle-ci est intimement liée à la définition de la forme, et est au cœur de la définition de l'image⁷⁷⁸.

forte connotation platonicienne que la *forma*. Selon Platon, la *forma* correspond à l'idée transcendante. Ce que réfute Aristote pour qui la forme n'est pas transcendante, puisque forme et matière sont deux composantes appartenant à chaque substance. AUVRAY-ASSAYAS, Clara, « Species » dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 464, 1199-1206; BARNES, 1999, p. 95-96; SCHMUTZ, Jacob, « Idée », dans Claude Gauvard, Alain de Libera, Michel Zink (éds.), *Dictionnaire du Moyen-Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 701-703.

⁷⁷⁷ BORGHINI, 1584, p. 170.

⁷⁷⁸ La forme des arts imitatifs est la ressemblance de la *specie* de la chose représentée. DES CHENE, Dennis, *Physiologia. Natural Philosophy in Late Aristotelian and Cartesian Thought*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 1996, p. 239-247. Sur l'importance de l'imitation dans les théories de l'art et de l'image, voir 5. Le signe mimétique.

Ce qu'il est important de noter, c'est que la définition de Borghini concerne les images « artificielles », donc artistiques. Ces images sont créées par un artiste et ont pour matière des couleurs, une toile ou encore un mur. Le fait qu'il prenne soin de distinguer ce type d'images artificielles montre bien qu'il a conscience de leurs spécificités, et qu'il sait pertinemment que le terme « image » n'est pas synonyme de « peinture » et de « sculpture », mais recouvre aussi bien d'autres réalités. La peinture et la sculpture ne sont que deux types d'images, parmi bien d'autres.

Cette distinction entre « image » et « image artistique » est aussi particulièrement évidente dans la définition que donne Paleotti de l'image matérielle, qu'il nomme *figura materiale*⁷⁷⁹ :

« Laonde diciamo che per imagine noi pigliamo ogni figura materiale prodotta dall'arte chiamata il disegno e dedotta da un'altra forma per assomigliarla.⁷⁸⁰ »

Pour Paleotti, la notion d'imitation, très importante à sa définition, est associée à la forme, tout comme chez Borghini. Le propos central de Paleotti est bien focalisé avant tout sur les images (œuvres d'art) dans tout le *Discorso*. Il énonce clairement dans la définition indiquée ci-dessus que la forme de l'image est produite sur base de la ressemblance de la forme du référent (ex. la forme de la peinture représentant une fleur de lys est la ressemblance de la forme de la fleur réelle). Dans ce cas-ci, le terme *forma* se rapproche assez bien de la *species* en tant que forme intelligible, un concept central dans les théories de la connaissance scolastiques. Le terme latin *species* se traduit au départ littéralement par « aspect », « apparence » ou encore « image ». Il a été beaucoup employé afin de traduire des concepts philosophiques variés, de l'*eidos* platonicien (Cicéron) à la *forma* et aux espèces⁷⁸¹, et peut donc revêtir une grande polysémie suivant les

⁷⁷⁹ Selon la définition de Paleotti, on retrouve derrière la *figura materiale* toutes les images matérielles figuratives produites par l'homme : peintures (fresques, tableaux, panneaux), sculptures (ronde-bosse, reliefs, stucs), dessins, arts décoratifs, broderies...

⁷⁸⁰ PALEOTTI, 1961, I, 2, p. 132.

⁷⁸¹ Voir note 776.

auteurs : *forma*, *idea*, *exemplar*... Il semblerait que le sens le plus employé par les théoriciens de l'art soit celui de *species* en tant que forme intelligible, c'est-à-dire le modèle conceptuel, l'image visible seulement en pensée. *Species* est aussi un terme particulièrement employé dans les théories de la connaissance : elles sont assimilables aux formes intelligibles qui sont appréhendées par l'esprit lors du processus de connaissance (on distingue alors les *species sensibiles* et les *species intelligibiles*)⁷⁸².

Bien qu'il ne les désigne pas explicitement, Paleotti définit l'image matérielle par ses causes : matérielle (*figura materiale*), efficiente (*prodotta dall'arte chiamata disegno*), formelle (*figura [...] dedotta da un'altra forma*) et finale (*per assomigliarla*). Notons que la cause efficiente est ici identifiée comme étant l'art du dessin, et non pas l'artiste qui effectue cet art.

À travers ces différentes définitions de l'image, de l'art ou de la peinture et de la sculpture, nous pouvons constater que durant le XVI^e siècle en Italie, un consensus semble être établi : la matière de l'image est le matériau, et la forme est le dessin (c'est-à-dire le sujet représenté selon le concept de l'artiste). Cette affirmation reste constante à travers tous ces textes aux approches et aux objectifs variés⁷⁸³. Au XVII^e siècle,

⁷⁸² Sur les divergences de traductions et d'interprétation de ces termes, voir notamment : AUVRAY-ASSAYAS, 2004, p. 1199-1005; PANACCIO, Claude, « Conceptus », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 248-250. Pour une étude plus poussée et conséquente des *species* à travers les siècles, voir les deux volumes de Leen Spruit : *Species intelligibilis: from perception to knowledge. I. Classical roots and medieval discussions*, Leiden, Brill, 1994, et *Species intelligibilis: from perception to knowledge. II Renaissance controversies, later scholasticism, and the elimination of the intelligible species in modern philosophy*, Leiden, Brill, 1995.

⁷⁸³ À l'exception de Lomazzo qui propose une approche différente de la couleur. Voir 3.3 La couleur intellectualisée. Peut-être cette définition des composantes hylémorphiques de l'image subit-elle l'influence de la philosophie naturelle, particulièrement développée dans les universités italiennes. L'œuvre d'art est en effet décrite comme un objet dont la matérialité est peu remise en question, et le cœur des débats se focalise donc sur la forme (image intelligible, représentation, imitation etc). On étudie l'image matérielle comme un objet artificiel, dont les composantes et le processus de création sont mis en parallèle des objets naturels et de la génération. Les créations humaines sont étudiées en parallèle et avec les mêmes concepts que celles

Poussin propose une alternative à ce lieu commun, probablement sous l'influence des poétiques⁷⁸⁴. Il désigne le sujet représenté comme matière de la peinture, tandis que la forme est assimilée au style, à l'expression des idées et du génie de l'artiste. Félibien nous rapporte la vision de son confrère :

« Premièrement pour ce qui est de la matiere, elle doit estre noble, qui n'ait receü aucune qualité de l'ouvrier. Et pour donner lieu au Peintre de montrer son esprit & son industrie, il faut la prendre capable de recevoir la plus excellente forme.

[...] Il n'est pas necessaire de vous marquer qu'il [Poussin] parle d'abord du choix des sujets. Il veut qu'ils soient nobles, c'est à dire, qu'ils ne traittent que de choses grandes, & non pas de simples representations de personnes, ou d'actions ordinaires & basses. Car bien que l'art de peindre s'étende à imiter tout ce qui est visible, comme il le dit luy-mesme ; il fait néanmoins consister l'excellence de cet art, & le grand sçavoir d'un Peintre dans le beau choix des actions héroïques & extraordinaires. Il veut que lors qu'il vient à mettre la main à l'œuvre, il le fasse d'une maniere qui n'ait point encore esté exécutée par un autre, afin que son ouvrage paroisse comme une chose unique & nouvelle, & que si l'on connoist la grandeur de ses idées, & la beauté de son genie dans la forme extraordinaire qu'il luy donnera, on remarque aussi la netteté & la force de son jugement dans le sujet qu'il aura choisi. C'est par cette haute idée que le Poussin avoit des choses grandes & relevées, qu'il ne pouvoit souffrir les sujets bas, & les peintures qui ne representent que des actions communes ; & qu'il avoit mesme du mépris pour ceux qui ne sçavent que copier simplement la nature telle qu'ils la voyent.⁷⁸⁵ »

de la nature, mais on ne manque toutefois jamais de souligner les caractéristiques qui les sépare.

⁷⁸⁴ « comme dans la Poésie, la matiere se prend pour le sujet qu'on traite, qu'on appelle aussi l'argument » DUPUY DU GREZ, Bernard, *Traité sur la Peinture pour apprendre la Theorie & se perfectionner dans la Pratique*, Toulouse, Veuve de J. Pech & A. Pech, 1699, p. 304; Voir DEKONINCK, GUIDERDONI, LEBLANC et SMEESTERS (dir.), 2025, à paraître.

⁷⁸⁵ FELIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Quatrième partie*, Huitième entretien, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1685, p. 310, 321-322.

Ce changement de perspective est intéressant à plus d'un titre. Il marque en effet une étape importante dans l'évolution de la façon de considérer l'art et l'artiste. La traditionnelle désignation aristotélicienne de l'hylémorphisme comme formant un couple sensible (matière)-intelligible (forme, idée) est dépassée. Dans la désignation de la matière, le matériau sensible de l'œuvre est écarté au profit du référent, choisi par l'artiste et le commanditaire pour sa noblesse⁷⁸⁶. Chez Poussin, le référent passe ainsi du statut de forme à celui de matière de la peinture, tandis que l'expression du style devient la nouvelle forme⁷⁸⁷. Le choix du référent de l'image et la façon dont il décide de le représenter démontrent le bon jugement et l'ingéniosité de l'artiste.

	Forme	Matière
Borghini, Comanini, Armenini, Paleotti (XVI ^e)	Dessin, référent (sujet représenté dans le tableau par le dessin)	Matériau (toile, bois, marbre, pigments...)
Poussin (XVII ^e)	Manière de l'artiste (idées, beauté du génie, force du jugement)	Référent (sujet représenté dans le tableau)

Figure 6. Tableau résumant les identifications de la forme et de la matière de la peinture.

Si ce changement est bien établi au XVII^e siècle, on en retrouve toutefois une lointaine amorce dans certains traités d'art du Cinquecento, et notamment dans le traitement de la couleur par Lomazzo et dans l'importance que ce dernier donne au style⁷⁸⁸. Les développements sur la matière prennent de moins en moins de place, alors que l'expression personnelle (style, *maniera*, *ingenio*, concept de

⁷⁸⁶ En conséquence de quoi, le genre de la peinture d'histoire sera le plus noble de tous. Les sujets religieux entrent dans cette catégorie.

⁷⁸⁷ LICHTENSTEIN, 1989, p. 166-174; COUSINIÉ, Frédéric, *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 107-116.

⁷⁸⁸ Nous exposons ce sujet dans 3.3 La couleur intellectualisée.

l'artiste) et la dimension référentielle de l'image (sa valeur de signe⁷⁸⁹) sont mises en avant. Ainsi, l'identification des composantes hylémorphiques de l'art ne constitue pas encore un sujet de désaccord théorique dans le milieu artistique du Cinquecento, comme il peut l'être chez les poètes ou les auteurs d'emblèmes de la même époque⁷⁹⁰.

En revanche, la matière et la forme de l'image sont au cœur de nombreuses autres problématiques artistiques et théologiques, à commencer par le *paragone* peinture-sculpture, la comparaison avec la poésie, la représentation du divin, l'idolâtrie ou encore la création de la notion d'« arts plastiques », située à mi-chemin entre les arts libéraux et les arts mécaniques. Ce n'est donc pas tant l'identification de la matière et de la forme des images artistiques qui importe ou pose problème, mais ce que cette substance hylémorphique implique pour ceux qui les créent et pour ceux qui les reçoivent.

Comme nous le verrons dans le chapitre suivant⁷⁹¹, insister sur le rôle de l'artiste dans la conception de la forme est particulièrement important pour les théoriciens de l'art de l'époque qui cherchent à prouver la noblesse de leur profession. Chez les théologiens catholiques faisant face aux accusations d'idolâtrie, la matérialité de l'image (surtout sacrée) peut être considérée comme un obstacle entre le fidèle et le référent qu'il faut surmonter. Ces deux orientations tendent à mener la théorie de l'art vers une intellectualisation du processus créatif, et la théorie de l'image vers une spiritualisation des œuvres religieuses. En somme, la littérature artistique de la fin du XVI^e siècle est marquée par une sorte de « dématérialisation » théorique de l'œuvre d'art.

⁷⁸⁹ L'image est un signe, et c'est son référent qui importe. Sur la valeur de signe de l'image, voir : chapitre 5. Le signe mimétique.

⁷⁹⁰ CHEVROLET, Teresa, *L'idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, p. 662-664; BALAVOINE Claudie, et LAURENS, Pierre (dir.), *La statue et l'empreinte. La poétique de Scaliger*, Paris, Vrin, 1986, p. 116-119; GÉRARDY, Elise, *Philosophia imaginum. La littérature emblématique et symbolique au prisme de la scolastique moderne dans les œuvres du Père Claude-François Ménestrier (1631-1705) et de ses prédécesseurs italiens et jésuites*, thèse de doctorat, sous la direction d'Agnès Guiderdoni, Université catholique de Louvain, 2023, non publiée, 2023, p. 139-276.

⁷⁹¹ Sur le rôle de l'artiste, voir les chapitres 4.2 La main guidée par l'intellect et 4.3 Intellect ingénieux et âme vertueuse.

3.2 La forme : référent, concept, dessin

Cette « dématérialisation » de l'œuvre d'art n'est pas toujours volontaire de la part des théoriciens, mais il s'agit plutôt d'une conséquence de leur intérêt appuyé pour ce qui relève de la forme. Les auteurs de théories artistiques qui cherchent à souligner la valeur intellectuelle de leur objet d'étude s'intéressent forcément à des thématiques théoriques qui leur permettent de mettre en lumière cet aspect intellectuel de l'art, lequel est systématiquement associé à la forme, et non à la matière. En effet, la matière de l'œuvre étant en général identifiée comme le matériau (bois, marbre...), elle est associée au hasard et à la spontanéité de la nature⁷⁹², tandis que la forme est produite par l'âme rationnelle de l'artiste. De plus, c'est en général dans la forme que les théoriciens italiens de cette époque placent le principe même des arts imitatifs, à savoir la ressemblance au référent. Cette relation de l'œuvre à ce qu'elle représente est au cœur de discussions théoriques très importantes au XVI^e siècle, comme la *mimesis* (rôle principal de tout art imitatif), les rôles didactiques et remémoratifs attribués aux images sacrées (Bible des illettrés), ainsi que leur rôle dans le processus dévotionnel (mouvement de l'âme vers l'image)⁷⁹³. Ainsi, la forme est souvent associée, voire identifiée, à la chose représentée dans l'image, au concept que l'artiste compose dans son

⁷⁹² KLEIN, 2017, p. 126-140.

⁷⁹³ Si ces thématiques ne sont absolument pas nouvelles, puisqu'elles s'attachent à définir les composantes spécifiques des images et sont donc discutées par les théologiens (Augustin, Thomas d'Aquin...) et les philosophes (néoplatoniciens comme péripatéticiens) depuis des siècles, elles connaissent un regain d'intérêt et d'importance dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Cela est dû, d'une part, à l'importance que leur portent des artistes et des lettrés ayant désormais accès à ces connaissances (voir le chapitre 1. La formation intellectuelle de l'artiste), et d'autre part, au contexte religieux de la Contre-Réforme. La relation œuvre-référent est étudiée dans le chapitre 5. Le signe mimétique.

esprit, et au tracé du dessin qui révèle tout cela aux yeux du spectateur⁷⁹⁴.

Forme de l'œuvre d'art	Dessin (tracé, contour, assemblage de lignes et de points)
	Concept (image mentale composée par l'artiste dans son esprit grâce aux facultés intellectuelles de son âme rationnelle)
	Référent (ce qui est représenté et identifiable dans l'œuvre d'art, la réalité autre qu'elle-même à laquelle elle renvoie)

Figure 7. Tableau reprenant les trois aspects de la forme de l'œuvre d'art.

Ces trois grands aspects de la forme de l'œuvre d'art sont omniprésents dans les théories de l'art et de l'image, mais ils revêtent une importance et un traitement différent suivant les auteurs. Certains, comme Lomazzo et Zuccari⁷⁹⁵, traitent essentiellement du rôle de l'artiste dans la création. Pour d'autres, comme les hommes d'Église Paleotti et Gilio, c'est la relation de l'image à son référent qui les préoccupe le plus.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, Paleotti propose au début de son *Discorso* une définition de l'image très complète dans laquelle il identifie toutes ses composantes et ses aspects : « Laonde diciamo che per imagine noi pigliamo ogni figura materiale prodotta dall'arte chiamata il disegno e dedotta da un'altra forma per assomigliarla.⁷⁹⁶ ». Après avoir donné cette définition générale de l'image, il en explicite chaque partie avec une grande

⁷⁹⁴ Derrière les discours tenus par les théoriciens de l'art sur la forme de l'œuvre d'art, on retrouve en fait la relation tripartite mot-concept-chose de la théorie du langage et de la sémantique médiévale. Voir le chapitre 5. Le signe mimétique.

⁷⁹⁵ Un intérêt qui saute aux yeux dès la lecture des titres de leurs traités : *Idea del tempio della pittura*, et *Idea dei pittori, scultori, e architetti*.

⁷⁹⁶ PALEOTTI, 1961, I, 2, p. 132.

précision, afin que son lecteur ne puisse confondre l'image dont il parle (l'œuvre d'art) avec une autre sorte d'image (par exemple, le Christ qui est image de Dieu)⁷⁹⁷. Il définit ainsi ce qu'il entend derrière les notions invoquées dans cette phrase lorsqu'elles sont appliquées à l'œuvre d'art⁷⁹⁸. Comme nous l'avons déjà évoqué dans le point précédent, il est possible de rattacher ces notions aux causes aristotéliennes. La *figura* désigne la figure, c'est-à-dire l'assemblage de traits et de points (cause formelle) ; l'adjectif *materiale* désigne le matériau, le support (cause matérielle) ; *prodotta dall'arte* fait référence à la production artificielle de l'image, au processus créatif (cause efficiente), *chiamata disegno* fait référence au dessin dans la définition italienne du terme, c'est-à-dire les traits et le concept de l'artiste (cause formelle) ; *dedotta da un'altra forma* souligne le rapport de l'œuvre à l'objet qu'elle représente (cause formelle), et *per assomigliarla*, à la ressemblance qu'elle entretient avec cet objet (cause finale).

La définition de Paleotti contient donc les trois aspects que nous avons déjà évoqués et que les théoriciens associent à la forme : le dessin, le concept et la chose représentée. Ces trois caractéristiques formelles sont indissociables les unes des autres⁷⁹⁹, mais elles ne revêtent pas nécessairement la même importance aux yeux de l'auteur. Ce qu'il est important de souligner pour lui, c'est que la forme de l'image correspond à toutes les formes des choses que l'on peut voir avec les yeux ou concevoir avec l'esprit :

« Quanto alla forma, chiaro è che, sendo l'immagine cosa che rappresenta una specie già prodotta o dalla natura o dall'arte, conseguentemente può ricevere tutte le forme delle cose che sono e che si vedono con gli occhi; anzi, di quelle

⁷⁹⁷ Tous les aspects de cette définition sont étudiés à différents endroits de cette thèse. Les notions de forme et de matière, ainsi que le processus créatif, sont analysés dans cette seconde partie « L'image et l'artiste hylémorphiques ». Les notions de ressemblance et la relation de l'œuvre au référent, sont étudiées dans la troisième partie « L'image et l'artiste comme signes ».

⁷⁹⁸ « Abbiamo detto 'ogni figura' [...] Diciamo 'materiale' [...] Diciamo dipoi 'prodotta dall'arte' [...] V'aggiungiamo 'chiamata il disegno' [...] Diciamo 'dedotta da un'altra forma' [...] Diciamo 'per assomigliarla' [...] » PALEOTTI, 1961, I, 2, p. 132-134.

⁷⁹⁹ DES CHENE, 1996, p. 239-247.

ancora che non si veggono, purché si possano imaginare con la mente, nascendo la forma dal concetto interiore dell'autore, espresso di poi col disegno esteriore. E di qui si dice quella essere imagine d'un monte, d'un fiume, d'una casa, d'un re, d'un santo e d'altro, che il disegno dell'autore rappresenta alla vista.⁸⁰⁰ »

La forme d'une image correspond avant tout à la *species* de l'objet qu'elle imite, c'est en tout cas le premier élément qui est décrit dans ce passage. Le fait que cette forme soit composée dans l'esprit de l'artiste (concept) pour être ensuite extériorisée dans la matière est exprimé juste après, dans la seconde partie de la définition. Paleotti reprend ainsi tous les éléments habituellement constitutifs de la forme de l'image (réfèrent, concept, dessin) et les exprime en suivant le processus créatif de l'artiste : perception et appréhension du réfèrent, assimilation de ses *species*, création mentale du concept et enfin, extériorisation dans la matière au moyen de la technique du dessin.

Paleotti emploie le mot latin *species* qui, en philosophie, est étroitement associé à la description du processus de connaissance humain. Cette *species* d'un objet réel (naturel ou artificiel) que l'artiste perçoit et qu'il imite dans son œuvre, est à comprendre dans le sens de la forme intelligible d'un objet⁸⁰¹. Selon la noétique aristotélicienne, la *species* d'un objet est appréhendée par les sens externes, puis par les sens internes de l'homme, un processus qui lui permet d'acquérir la connaissance de cet objet. Les *species* représentent fidèlement dans l'esprit ce qui existe et a été vu (ex. une montagne), mais elles peuvent également être combinées grâce à l'imagination pour élaborer une chose nouvelle (ex. une montagne d'or)⁸⁰². Paleotti définit donc la forme de l'image comme étant avant tout la représentation, l'imitation d'un autre objet. Mais il est également important de constater qu'il associe d'emblée la forme de l'image (*species*) à l'acte intellectuel

⁸⁰⁰ PALEOTTI, 1961, I, 3, p. 138.

⁸⁰¹ AUVRAY-ASSAYAS, 2004, p. 1199-1005; PANACCIO, 2004, p. 248-250.

⁸⁰² La forme de l'image (cause formelle) est créée par l'artiste (cause efficiente) dans son esprit à partir de sa connaissance de la *species* de la chose qu'il souhaite représenter et imiter (cause finale). Il extériorise ensuite cette image mentale dans la matière (cause matérielle). DES CHENE, 1996, p. 239-247.

créateur de l'artiste (*nascendo la forma dal concetto interiore del'autore*). Or, la plupart des théologiens qui écrivent sur les images dans un contexte religieux accordent peu de place aux créateurs des images dans leurs réflexions. Ils s'attèlent le plus souvent à rappeler que le rôle des images (et des arts imitatifs en général) est de présenter l'imitation correcte du référent aux spectateurs, et ils se focalisent donc sur la relation référent-image-spectateur. Sous cet aspect, on constate bien que Paleotti s'abreuve non seulement aux sources des philosophes, mais aussi des théoriciens de l'art⁸⁰³. Il place l'accent sur la relation qui unit l'image à son référent, comme ses pairs religieux, sans omettre de mentionner le rôle de l'intellect de l'artiste (nommé ici *autore*) dans la création de cette image.

Apprécions également le souci de précision de Paleotti dans le choix de ses mots. Il parle ici du *disegno* dans le sens actuel du mot « dessin », puisqu'il spécifie bien qu'il est question du *disegno esteriore*. Le *disegno* entendu dans le sens de notre actuel « dessein » est repris sous le terme *concetto*, précisé comme étant *interiore*. De plus, un peu plus loin dans ce même chapitre, il décrit l'art appelé *disegno* en des termes clairement artistiques (voire techniques) et non pas conceptuels⁸⁰⁴. Cette précision dans le vocabulaire apporte une grande clarté à son propos et nous laisse deviner qu'il est plus que conscient des multiples interprétations que l'on peut donner à ces mots polysémiques. Il veille donc à être compris par les théologiens comme par les artistes, et possède visiblement lui-même une bonne connaissance des termes employés dans ces deux domaines.

Toujours dans un souci de clarté, Paleotti donne aussi dans cette définition des précisions sur la forme de l'image entendue comme

⁸⁰³ La conciliation de ces thématiques et le choix des termes exacts et précis nous rappellent les nombreux relecteurs du traité, spécialisés en philosophie naturelle (Ulisse Aldrovandi), en théologie (Francesco Palmio SJ), ou encore en art (Prospero Fontana, Pirro Ligorio). Voir chapitre 2. Théoriciens et traités.

⁸⁰⁴ Lignes, couleurs, instruments utilisés, matériaux travaillés : « V'aggiungiamo 'chiamata il disegno', per essere questo nome commune e che dà principio a tutte l'arti che formano imagini, pigliando esse il loro cominciamento dal disegno, o siano fatte con linee pure, o con un colore solo, o con più, o con scalpello, o con qualunque altro instrumento, o di rilievo, o in piano, o in qual si voglia materia, d'oro, argento, marmo, legno, terra, stucco et altre cose somiglianti. » PALEOTTI, 1961, I, 2, p. 134.

imitation des figures des choses⁸⁰⁵. La figure contenue dans l'image est une reproduction de la forme d'un objet ou d'un concept à l'aide d'un ensemble de lignes et de points. Cette définition est aussi celle du dessin (*dissegno esteriore*). Pour Paleotti, il est évident et essentiel que les caractéristiques du dessin (c'est-à-dire les infinies possibilités d'assemblage des lignes et des points) doivent être au service d'une représentation ressemblante, et le but du *Discorso* est bien d'établir des règles pour que les œuvres d'art dépeignent correctement leurs sujets. L'image porteuse de similitude a valeur de signe et sa fonction principale est la transmission fidèle du référent⁸⁰⁶. L'accentuation sur la valeur de signe par Paleotti est manifeste dans la suite de son propos, après sa définition de la forme de l'image (*species* du référent-concept-dessin). L'auteur le rappelle encore à la fin de son traité en faisant du dessin l'âme de la peinture, c'est-à-dire ce qui lui donne son identité et sa particularité face à une autre œuvre⁸⁰⁷. Il est donc essentiel que l'artiste maîtrise parfaitement cet art afin que l'âme de la peinture touche adéquatement celle du spectateur. Dans cet extrait, Paleotti mentionne d'ailleurs que l'image tire son identité de ce qu'elle représente. Elle est particularisée par sa forme (*l'immagine d'un monte*

⁸⁰⁵ « Abbiamo detto 'ogni figura', per abbracciare tutte le forme delle cose [S. Agostino, *De quantit. animae*, 7], o razionali o irrazionali, delle quali si possono formare i ritratti; e non sono di un punto, né di una linea, ma di più insieme: come di uomo, di elefante, d'uccello, di pesce, d'arbore, di sasso e d'ogni altra cosa, non solo naturale, ma ancora artificziata, come di chiesa, di calice, di vestimento, di libro o altro simile. E diciamo più presto 'figura' che 'vestigio', perché quello significa propriamente la impressione del piede e quel segno che nello andare si lascia nella polvere o nel terren molle, se bene si stende poi per certa similitudine ad altre cose ancora [S. Tommaso, *Sum. theol.*, I, q. 93, a. 6; q. 45, a. 7.]; ma non abbraccia però se non cose irrazionali et imperfette, mostrando anzi il segno et effetto di un'altra cosa che la sua figura vera: sì come, vestigio viso (dice S. Agostino) [*De doctrina christiana* II, 1], transisse animal, cuius vestigium est, cogitamus. » PALEOTTI, 1961, I, 2, p. 133.

⁸⁰⁶ En atteste la distinction opérée entre *figura* et *vestigium*. Pour approfondir la compréhension de cet extrait et de ses enjeux relatifs au signe, se référer au chapitre 5. Le signe mimétique.

⁸⁰⁷ « Cominciandosi dunque dal primo, diciamo che, essendo la pittura arte d'imitazione e che sta tutta nel rassomigliare le cose naturali o artificiali o immaginarie al vivo o al vero, come altrove si è detto, è necessario, a chi vuole onoratamente essercitarla, possedere intieramente l'arte chiamata del disegno, che da alcuni è detta l'anima della pittura e fondamento principale di quest'arte. » PALEOTTI, 1961, II, 52, p. 498-499.

n'est pas l'*immagine d'un santo*). Ainsi, il entame et conclut sa définition en faisant de la forme le principe distinctif de l'œuvre⁸⁰⁸.

Bon nombre de théoriciens de l'art rejoignent Paleotti pour faire de la forme le principe particularisant du composé hylémorphique. Pour eux toutefois, les enjeux sont légèrement différents. Pour le cardinal bolonais la valeur principale de l'image est sa valeur de signe et l'accent est donc rapidement placé sur la relation de similitude entre la forme de l'image et la forme du référent. Armenini exprime la même idée, mais en discutant davantage sur l'origine de la forme. La relation de l'image à la forme du référent affleure dans son chapitre consacré à l'*istoria*, le sujet narratif du tableau :

« Ma ora mi par tempo a dar cominciamento alle considerazioni ed agli effetti delle storie. Deve prima il pittore avere nella mente una bellissima idea, per le cose che egli oprar vuole, acciocché egli non faccia cosa, che sia senza considerazione e pensiero; ma che cosa sia idea, diremo brevemente, fra i pittori non dover esser altro, che la forma apparente delle cose create, concette nell'animo del pittore; onde l'idea dell'uomo è esso uomo universale, al cui semblante sono fatti poi gli uomini. Altri dissero poi l'idea essere le similitudini delle cose fatte da Dio, perciocché prima ch'egli creasse, scolpì nella mente le cose ch'egli crear voleva e le dipinse. Così l'idea dal pittore si può dire essere quella imagine, che prima egli si forma e scolpisce nella mente di quella cosa, che o disegnare, o dipinger voglia, la quale subito, dato il soggetto, li vien nascendo. [...]»⁸⁰⁹.

Pour réaliser l'*istoria* correctement, le peintre doit avoir « *nella mente una bellissima idea* ». Ce qui donnera sa forme à l'œuvre peinte est l'idée que l'artiste élabore en son esprit, c'est pourquoi il faut que cette image mentale soit belle. Armenini n'emploie pas le terme *specie*, mais bien *idea*. Armenini précise les deux sens que l'on donne habituellement à ce terme. Dans le sens platonicien, l'*idea* que le

⁸⁰⁸ DES CHENE, 1996, p. 239-247; BARNES, 1995, p. 175-176.

⁸⁰⁹ ARMENINI, 2008-2020, II,11, p. 198-199.

peintre imite n'est que l'apparence de la chose réelle, qui a elle-même été formée à partir de l'idée universelle de cette chose. Ainsi, l'artiste voulant peindre un homme conçoit en son esprit l'apparence d'un homme façonnée suivant l'*uomo universale*, idée à partir de laquelle ont été créés tous les hommes particuliers. Après cette définition métaphysique, Armenini donne une explication aristotélicienne beaucoup plus proche de ce qu'exposait Paleotti : *Altri dissero poi l'idea essere le similitudini delle cose fatte da Dio*. L'idée de l'artiste ne proviendrait donc plus de l'*idea universale*, mais serait une imitation des choses réelles créées par Dieu. La formulation d'Armenini ne se réfère pas autant au langage de la noétique que celle de Paleotti, mais elle évoque bien une forme d'aristotélisme artificialiste, en ce qu'elle met l'accent sur l'aspect « fabriqué » de l'idée : *quella imagine che prima egli si forma e scolpisce nella mente di quella cosa*. Dans cette perspective, l'*idea* est une image mentale créée par l'artiste en imitant les formes qu'il appréhende dans la nature⁸¹⁰.

Lomazzo énonce des propos similaires dans son traité *l'Idea del tempio della pittura* lorsqu'il affirme que le peintre peut représenter toutes les choses du monde extérieur, de Dieu aux abysses, d'une façon qui lui est unique :

« l'altra è la forma con cui si mostra à rappresentare quanto può sottoporsi al senso del gli occhi umani, cominciando infin da Dio, e scendendo giù fino all'abisso, onde i pittori senza fatica troveranno raccolto tutto ciò che essi con lungo tempo e istudio non heverebbero forse ritrovato nei libri ò nelle pitture altrui.⁸¹¹ »

Parmi les sept parties de la peinture qu'identifie Lomazzo, la forme a une valeur particulière parce qu'elle constitue la partie la plus intellectuelle du travail de l'artiste⁸¹². Elle est à la fois une *scienza* (la

⁸¹⁰ Notons aussi que, sur ce point, le processus créateur du peintre est aussi clairement comparé à celui de Dieu. Le parallèle entre la création artistique et la création divine est le sujet principal du chapitre 6. *Disegno ad imaginem*.

⁸¹¹ LOMAZZO, 1974, I, p. 5.

⁸¹² ACKERMAN, 1967, p. 321.

connaissance de la forme de l'objet à représenter) et une *pratica* (la conception de la forme de la peinture)⁸¹³ :

« La forma ultima parte in ordine, ma principale per scienza e pratica dell'arte nostra, è quella con cui si dimostrano le forme esteriori delle cose che di necessità si debbono sapere, per potere con'ordine rappresentare tutto quello che può cadere nella imaginativa, e da occhio puo esser veduto. Di lei sono molte specie, cioè anatomia, contemplante, significante, visibile, naturale, imaginabile, fabricativa, spiritale e accidentale.⁸¹⁴ »

Lomazzo évoque donc lui aussi le processus de connaissance nécessaire à l'artiste afin de concevoir la forme de la peinture. Il précise bien que ce sont les formes extérieures des choses qui sont appréhendées par les sens, puis recomposées par la faculté imaginative afin d'imiter les choses réelles, et de produire des choses nouvelles. Le terme de *specie* est également évoqué pour désigner les apparences des choses que l'on peut appréhender et recomposer sous forme d'images mentales, et ensuite sous forme de figures dans la peinture. La composition d'une peinture consiste donc à assembler différentes *species* ensemble, afin de former une *istoria*.

En effet, pour Lomazzo (comme pour Armenini), la forme est étroitement associée à l'*istoria*, le sujet représenté dans la peinture. Le livre VII de son *Trattato* est entièrement consacré à la forme de la peinture et est intitulé *Historia della pittura*⁸¹⁵. En différents endroits de sa théorie (dans le livre VII du *Trattato*, mais aussi dans l'*Idea*⁸¹⁶), l'artiste milanais subdivise la forme de la peinture selon les différentes *species* qu'il mentionne dans le passage que nous venons d'exposer. Il les répartit en huit catégories : l'anatomique (parties du corps des animaux)⁸¹⁷, la contemplative (anges, Vierge...)⁸¹⁸, la significative

⁸¹³ LOMAZZO, 1974, XXV, p. 206-207; TEA, Eva, « Un pittore tomista del '500: G. Paolo Lomazzo », *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, vol. 31, n° 4-5, 1939, p. 411.

⁸¹⁴ LOMAZZO, 1974, chap. XXV, p. 207.

⁸¹⁵ LOMAZZO, 1584, livre VII, p. 527-678.

⁸¹⁶ LOMAZZO, 1974, chap. XXV, p. 206-211.

⁸¹⁷ LOMAZZO, 1584, VII, chap. 23-24, p. 613-620.

⁸¹⁸ LOMAZZO, 1584, VII, chap. 2-5, p. 534-544.

(monde, astres, signes du zodiaque, éléments...) ⁸¹⁹, la visible (créatures du monde visible comme l'homme, les quadrupèdes, les oiseaux, les paysages, les plantes, les métaux, les monstres naturels...) ⁸²⁰, l'imaginable (dieux païens, faunes, nymphes...) ⁸²¹, la fabriquée (édifices, vêtements, armes, instruments de musique, outils quotidiens et artistiques...) ⁸²², la spirituelle (êtres infernaux comme Cerbère, Charon, Lucifer) ⁸²³ et l'accidentelle (lumière, météores, éclairs, feux, comètes, augures...) ⁸²⁴. Ce faisant, il établit une liste iconographique des figures que le peintre sera amené à utiliser afin de composer l'*istoria* de ses œuvres. Il est donc nécessaire qu'il possède une certaine connaissance afin de pouvoir peindre toutes les formes de toutes les choses qui existent ou sont concevables ⁸²⁵, *da Dio [...] all'abisso*. Cela suppose que l'artiste étudie l'anatomie, observe la nature et le monde qui l'entoure, connaisse les textes sacrés et anciens et qu'il possède des notions d'histoire naturelle et d'astronomie ⁸²⁶. Les termes que Lomazzo utilise pour nommer ces catégories sont issus de différents champs culturels. Les deux catégories de *specie* que sont la visible et l'imaginable rappellent les deux catégories platoniciennes des arts imitatifs, à savoir l'icastique et la fantastique telles qu'elles sont définies par Comanini et Mazzoni ⁸²⁷. Les objets décrits dans la catégorie de la *specie* fabriquée rappellent celle de l'art utile ⁸²⁸. L'anatomique et la significative renvoient quant à elles aux domaines de l'étude anatomique et de l'astronomie.

Lomazzo emploie le terme *specie* de telle manière qu'il revêt un double sens. Dans un premier sens noétique, il désigne les formes des

⁸¹⁹ LOMAZZO, 1584, VII, chap. 7-20, p. 546-609.

⁸²⁰ LOMAZZO, 1584, VI, chap. 57-63, p. 457-481.

⁸²¹ LOMAZZO, 1584, VII, chap. 21-25, 29, p. 609-613, 656-666.

⁸²² LOMAZZO, 1584, VII, chap. 27-28, p. 639-655.

⁸²³ LOMAZZO, 1584, VII, chap. 30-32, p. 666-678.

⁸²⁴ LOMAZZO, 1584, VII, chap. 19-20, p. 601-609.

⁸²⁵ « Si che benissimo vediamo quanto il sapere la forma esteriore di ciascuna cosa sia non pur utile, ma necessario nellà pittura. » LOMAZZO, 1584, VII, p. 528.

⁸²⁶ LOMAZZO, 1974, chap. XXV, p. 208-209.

⁸²⁷ PLATON, *Le Sophiste*, 235d-236d, L. Robin (éd.), Paris, Gallimard, Pléiade, 1950, p. 286-287; CHEVROLET, 2007, p. 583-584.

⁸²⁸ PLATON, *La République*, X, 601d, traduit du grec par Émilie Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1948, p. 276.

choses appréhendées par l'esprit⁸²⁹ et qui peuvent ensuite être imitées par la peinture. Comme nous l'avons souligné chez Paleotti⁸³⁰, le mot *specie* peut de cette façon être rapproché de *forma*. Selon cette grille de lecture, la forme de la peinture que décrit Lomazzo désigne toutes les formes des choses qui peuvent être imitées ou imaginées, et qui peuvent entrer dans huit catégories générales. En d'autres mots, l'idée qui sous-tend ce chapitre consacré aux espèces de la forme est la suivante : la forme de la peinture est l'*istoria*, et l'*istoria* est composée des formes des objets imités par le peintre⁸³¹. Dans un deuxième sens logique, Lomazzo emploie aussi le mot *specie* à la manière de « genre et espèce », notamment dans le chapitre XXV de l'*Idea*⁸³² et dans les intitulés de nombreux chapitres⁸³³. Dans ce sens, la forme du « genre » peinture possède huit espèces, et chacune porte le nom du type d'objets auxquels cette catégorie renvoie.

Chez Lomazzo comme chez Armenini, la forme de la peinture recouvre toutes les réalités qu'il est possible de représenter, réelles ou fictives. Le premier propose une liste de sujets iconographiques, mais qui est présentée comme une classification exhaustive des formes (et donc des possibilités de composition de l'*istoria*). La manière dont il présente son propos est marquée par des inspirations philosophiques assez nettes, autant dans la forme (le recours même à la catégorisation évoque les procédés des aristotéliens⁸³⁴) que dans le fond (la distinction du visible et de l'imaginable, du naturel et de l'artificiel, la

⁸²⁹ Sur l'évolution de la notion de *specis* en scolastique du Moyen-Âge au XVII^e siècle, nous renvoyons à nouveau vers SPRUIT, 1994, et SPRUIT, Leen, *Species intelligibilis: from perception to knowledge. II Renaissance controversies, later scholasticism, and the elimination of the intelligible species in modern philosophy*, Leiden, Brill, 1995.

⁸³⁰ 3.1 Matière et forme de l'image.

⁸³¹ ACKERMAN, 1967, p. 321.

⁸³² « Forma e sua specie », « La [specie] visibile contiene la forma dell'uomo, della donna, dei quadrupedi [...] », « Tutte queste spezie di forme vengono a generare nella pittura la rappresentazione universale delle cose divine, celesti, mondane, immaginate, pensate, fatte, infernali e meravigliose. » LOMAZZO, 1974, chap. XXV, p. 207, 209.

⁸³³ Par exemple : « Della terza parte della pittura e dei suoi generi », « Della sesta parte della pittura e delle sue spezie », « Descrizione universale prima specie di prospettiva »...

⁸³⁴ TEA, 1939, p. 409.

mention des *species*). Le second associe la forme de la peinture à l'*istoria* pour bien expliciter son rôle d'imitation, mais aussi l'importance de l'invention du concept.

Armenini développe un autre point important : la distinction des étapes mentale et matérielle de la création de l'image. La forme de l'image représente certes un référent, mais elle est aussi le concept qui va actualiser une simple matière naturelle en œuvre d'art. Comme nous l'avons évoqué au début de ce chapitre, c'est la forme qui distingue les arts du dessin des travaux effectués par les artisans :

« Onde per venire alla vera dichiarazione, è da sapere, che la pittura altro non è che imitazione, come si vedrà più distesamente, ed il pittore, altro ancor'egli non è che imitatore, perciocché sempre si rappresenta la forma di qualche cosa, o insensibile, o sensibile che sia, e quella pittura che di ciò manca, non è meritevole che sia chiamata pittura, ma piuttosto opera e composizione di colori, siccome ancora piuttosto campitore e doratore dirassi in questo caso colui che l'avrà dipinta, che pittore, il quale, perché si conosca in tutte le cose differente dal vero pittore, non avrà ancora cosa più familiare che i spolveri, le stampe e righe, e quello che lo palesa più che tutte le altre cose, è, che quando si viene al termine della mercede dell'opere sue, non domanda di essere pagato della scienza ed industria sua, perché nel vero non vi si trova, ma mette in campo il valore de' colori che vi ha messo, e della fatica, durata e del tempo che vi ha speso.⁸³⁵ »

La matière est ainsi ce qui reste si on retire la forme de la peinture, c'est une composition de couleur telle que les réalisent les « barbouilleurs⁸³⁶ » ou les doreurs. La forme de la peinture donne ses lettres de noblesse à l'artiste et lui permet de porter ce nom. On constate qu'Armenini aborde la relation de la forme à la matière avec des considérations très concrètes attachées à la valeur et à la rémunération

⁸³⁵ ARMENINI, 2008-2020, I, 2, p. 22-23.

⁸³⁶ Dans l'atelier, le *campitore* est l'apprenti qui peint les fonds monochromes des toiles, les cadres, etc.

du travail de l'artiste⁸³⁷. Ce travail est estimé en fonction des qualités de son esprit (*scienza* et *industria*). En revanche, la valeur du travail de l'artisan est basée sur des caractéristiques techniques (difficulté physique, temps de travail, prix des matériaux). Cette différence explique à son tour l'écart de rémunération entre l'artiste et l'artisan. Ainsi, il apparaît que la forme est le propre du travail de l'artiste, tandis que la matière est le propre de la pratique artisanale, et cette dernière pourrait presque apparaître comme d'un intérêt secondaire pour l'artiste⁸³⁸. La forme était aussi chez Lomazzo la plus importante des sept parties de la peinture, et les compétences intellectuelles de l'artiste, essentielles⁸³⁹.

Considérer la création de la forme de l'œuvre comme une caractéristique spécifique du travail de l'artiste est bien sûr aussi une idée fondamentale chez Zuccari. En effet, le *disegno interno* est le concept clé de son traité *l'Idea*, et il en occupe la majeure partie. Ce dessein intérieur que conçoit l'artiste correspond à la forme du dessin extérieur (*disegno esterno*) qu'il réalise sur le papier ou la toile. Les

⁸³⁷ Ce que l'on ne retrouve pas chez Paleotti et très peu chez Lomazzo. Armenini rédige un traité qui se veut plus proche du milieu des artistes, et c'est à eux qu'il s'adresse. *L'Idea del tempio della pittura* de Lomazzo a une vocation plus théorique. Le *Discorso* de Paleotti s'inscrit dans un tout autre cadre qui est celui du discours sur les images dans le contexte de la Contre-Réforme catholique, et il s'adresse donc davantage à des confrères de l'Église. Voir chapitre 2. Théoriciens et traités.

⁸³⁸ Une association qui nourrit le *paragone* entre peinture et sculpture et que l'on trouvait déjà chez Léonard et Vasari. DIDI-HUBERMAN, Georges, « L'image-matière. Poussière, ordure, saleté, sculpture au XVI^e siècle », *Inactuel*, 5, 1996, p. 63-81.

⁸³⁹ « Due sono le vie di operare nella pittura, una di pratica, l'altra di teorica. [...] Per la qual cosa ogniun può venir in cognizione esser di necessità che il professore di quest'arte, dovendo esser dotato di queste due parti, abbia un ingegno atto ad apprendere quelle scienze che sono di bisogno per conseguirle. Percioché né l'ingegno solo può acquistar al pittore il pregio senza le scienze, né quelle possono per arteo studio solamente, senza ingegno, apprendersi. » LOMAZZO, 1974, chap. VIII, p. 85-87. Il écrit aussi à propos des artistes qui ne maîtrisent que la couleur sans connaître la géométrie et l'arithmétique qu'ils poussent comme des champignons et n'ont rien dans la tête : « I quali, come grandissimi geometri et aritmetici, hanno proporzionate talmente le lor pitture con simili ragioni, che tolgiono il pregio et il valore a tutte le altre opere da quelli che non hanno questi fondamenti, e senza sapere appena che vi siano queste arti, non che gustarle, divengono pittori eccellenti solo per vaghezza esteriore di colori. Onde si può dire che nascono pittori all'improvviso come fanno i funghi, ma senza questo sale in zucca. » LOMAZZO, 1974, chap. XIX, p. 175.

deux opérations de l'artiste que sont le *disegno interno* et le *disegno esterno* contiennent en puissance le duo forme-matière de l'image (ou plutôt ses causes formelle et matérielle). Ainsi, en cherchant principalement à décrire le processus mental de la création artistique, Zuccari se focalise essentiellement sur la forme en tant que concept :

« Et le cose [choses perçues par les sens] non sono nell'anima, ma ben sì le loro forme, come la forma del ferro e della pietra, le quali sono Disegno metaforico, e Ideale, e il Disegno è forma e figura, come già habbiamo dichiarato. Et questo è quello che Aristotele nominò col nome di forme, mà in somma è quello, ch'egli vuole che sia nell'anima, in forma e idea senza materia per intendere e capire.⁸⁴⁰ »

Ce sont les facultés de l'esprit de l'artiste qu'il cherche à décrire, et non pas l'œuvre produite. Ce faisant, il aborde nécessairement le concept (ou idée) de l'œuvre sous l'angle de la forme aristotélicienne. Pour pouvoir créer une peinture, il faut que l'artiste conçoive un concept (une image mentale), et pour atteindre cet objectif, il doit posséder en son esprit les formes des choses qu'il veut imiter, c'est-à-dire les formes des choses sans leur matière. Ce que Zuccari décrit comme « le loro forme, come la forma del ferro e della pietra » semble ici correspondre aux *species* décrites par Paleotti et Lomazzo, bien qu'il n'utilise pas ce terme ici. Il définit donc la forme de l'image comme étant le concept de l'artiste, mais il précise bien que ce concept est formé à partir de la forme de l'objet qu'elle imite (fer, pierre). Chez Zuccari comme chez Lomazzo et Armenini, c'est la forme en tant qu'idée qui prévaut et donne ses lettres de noblesse aux arts du dessin. Parmi les publications de ses contemporains et de ses confrères, le traité de Zuccari constitue néanmoins un paroxysme de l'intellectualisation et de la dématérialisation de la pratique artistique. Ce à quoi il s'intéresse est le concept intérieur, l'idée, et il n'a donc que peu d'intérêt pour les autres dimensions de la forme (c'est-à-dire le dessin en tant qu'ensemble de traits et points et la similitude du référent), et pour la matière qui n'est évoquée qu'à travers le processus

⁸⁴⁰ ZUCCARI, 1607, I, 13, p. 36-37.

d'externalisation du concept⁸⁴¹. Lomazzo se rapproche de Zuccari en ce qu'il développe une théorie de la forme assez détaillée et conséquente.

La majeure différence entre ces deux auteurs est que Lomazzo associe plus étroitement la forme au sujet de la peinture (*istoria*), ce qui rend sa théorie plus concrète⁸⁴², tandis que Zuccari ne s'attarde jamais trop longuement sur l'iconographie, la matière ou la technique du dessin. L'abstraction ou la « dématérialisation » de la peinture résultant de sa démarche apparaît ainsi plus forte que chez Lomazzo⁸⁴³. Ainsi, dans la « carte d'identité » du dessin qu'il propose à la fin du second livre de l'*Idea*, Zuccari définit le *disegno* comme la *Forma di tutte le forme. Luce dell'intelletto e vita delle operationi*. Il désigne aussi comme substance du *disegno* la *forma e figura senza sostanza di corpo*, tandis que le *semplice lineamento* n'en est que l'apparence⁸⁴⁴. En dehors des contours, Zuccari ne s'intéresse pas à la matérialité du dessin (support, couleur ou technique). Il mentionne juste la plume et le porte-crayon comme étant les instruments du dessin. Ils sont aussi représentés dans la fresque de son *palazzo* romain, mais en tant qu'attributs de *Disegno*, de *Pittura*, de *Scoltura* et d'*Architettura*⁸⁴⁵. Que ce soit dans son traité ou dans son art pictural, les instruments sont présentés comme des attributs symboliques permettant de reconnaître les arts personnifiés, et non pas comme des objets utilitaires. Ils sont donc en quelque sorte eux aussi intellectualisés et conceptualisés.

Lomazzo, quant à lui, aborde la technique et la matière de l'image tout au long de ses traités. Il consacre de nombreux chapitres du *Trattato* à expliquer au lecteur ce qu'il doit savoir sur la lumière et

⁸⁴¹ Ajoutons qu'il mentionne aussi les outils employés par les artistes, ce qui évoque le travail de la matière.

⁸⁴² Ses lecteurs possèdent une théorie sur la forme, mais aussi une liste iconographique des figures qu'ils peuvent employer pour constituer leurs représentations.

⁸⁴³ Voir chapitre 2.5 Giovan Paolo Lomazzo.

⁸⁴⁴ « Proprietà e qualità del Disegno.

Nome: Scintilla Divina.

Qualità: Circonscrittione, misurazione e figura.

Sostanza: Forma e figura senza sostanza di corpo.

Apparenza: Semplice lineamento.

Deffinitione: Forma di tutte le forme. Luce dell'intelletto e vita delle operationi.

Instromenti: Penna e Tocalapis. » ZUCCARI, 1607, II, 16, p. 86.

⁸⁴⁵ Sur la fresque voir 6. *Disegno ad imaginem*.

son fonctionnement (livre IV) ou comment il doit travailler la couleur (livre III)⁸⁴⁶. Il ne présente pas la peinture comme étant une substance composée d'une forme et d'une matière, mais il aborde directement les composantes de la peinture qu'il répartit en piliers soutenant le *temple de la peinture*⁸⁴⁷. Le couple forme-matière d'Aristote est ainsi décomposé en sept caractéristiques : proportion, mouvement, coloris, lumière, perspective, composition/arrangement et forme/figuration. La forme et la composition sont les deux parties pratiques de la peinture, tandis que la proportion, le mouvement, la couleur, la lumière et la perspective sont les parties théoriques⁸⁴⁸. Les deux parties pratiques sont ainsi des composantes intellectuelles spécifiques à la peinture, tandis que les parties théoriques correspondent à des disciplines qui possèdent d'autres champs d'application (mathématiques, anatomie, optique...). De prime abord, la main de l'artiste ne semble pas jouer de rôle remarquable dans cette *Idée du temple de la peinture* en comparaison du travail intellectuel. La technique s'acquiert par la pratique, et aussi surtout par l'étude. Ce qui importe le plus pour Lomazzo, ce sont les idées que développe l'artiste et les choix qu'il opère, car c'est à partir de cela qu'il développera un style personnel.

3.3 La couleur intellectualisée

3.3.1 Couleur particularisante

Dans la théorie de Lomazzo, les descriptions techniques et théoriques des parties de la peinture se côtoient. L'*Idea*⁸⁴⁹ est assez

⁸⁴⁶ LOMAZZO, 1584, p. 187-244.

⁸⁴⁷ LOMAZZO, 2013, p. 75-78; DESWARTE-ROSA, 1991, p. 45-65. Voir aussi le commentaire de Robert Klein dans LOMAZZO, 1974, II, p. 473-475.

⁸⁴⁸ DESWARTE-ROSA, 1991, p. 45-65; KLEIN, « 'Les sept gouverneurs de l'art' selon Lomazzo » (...), 1970, p. 277; VON SCHLOSSER, 1984 p. 395-396. Voir chapitre 2.5 Giovan Paolo Lomazzo.

⁸⁴⁹ Il est considéré par plusieurs chercheurs que le plan initial de Lomazzo était de faire du contenu de l'*Idea* un livre introductif au *Trattato*. TRAMELLI, 2017, p. 85; LOMAZZO, 2013, p. 1-41 (introduction de Jean Julia Chai); LOMAZZO, 1974, II, p.

général et théorique, tandis que le *Trattato* est plus approfondi et joint aux définitions théoriques des considérations plus techniques. Seule sa théorie de la couleur fait exception à ce constat. Elle est explorée dans le livre VII du *Trattato* et dans le chapitre XXI de l'*Idea*⁸⁵⁰, particulièrement fourni en détails pratiques par rapport aux chapitres décrivant les autres parties de la peinture⁸⁵¹. Lomazzo y énumère les six techniques d'application de la couleur (huile, fresque, détrempe, clair-obscur, ombre, lignes seules), leurs différents effets et ce qu'elles peuvent imiter (reflet, métal, éléments, végétaux, drapés, etc.). Il ne manque pas de noter que la couleur nécessite une maîtrise à la fois technique et intellectuelle⁸⁵². Elle est, comme toutes les parties de la peinture, censée imiter la nature tout en étant subordonnée à l'intention et à l'idée de l'artiste :

« Sopra tutte le cose nel colorare s'ha d'avere avvertenza d'imitar coi colori un corpo naturale che si conformi a quello che si vuol fare, e così accompagnarlo con tutti gli altri corpi vicini [...] »⁸⁵³

Ainsi, il est tout aussi important de visualiser en esprit les couleurs que l'on veut utiliser, que de concevoir le dessin. Lomazzo donne à la couleur une place théorique importante, alors que certains chapitres de l'*Idea* consacrés au dessin et à la forme s'apparentent à des recommandations pratiques ou à des listes iconographiques plus classiques⁸⁵⁴. Il théorise davantage que ses confrères cet aspect de la peinture souvent associé à la matière, et considéré comme étant plus éloigné de l'intellect que le dessin.

L'auteur milanais ne semble pas remettre ouvertement en question la prévalence du dessin sur la couleur héritée de la tradition

473-474, 519; ACKERMAN, 1967, p. 317-326. Voir chapitre 2.5 Giovan Paolo Lomazzo.

⁸⁵⁰ LOMAZZO, 1974, p. 182-191.

⁸⁵¹ Selon R. Klein, Lomazzo aurait profité de la publication ultérieure de l'*Idea* (1591) pour pallier certains de ses oublis dans l'écriture du *Trattato* (1584). LOMAZZO, 1974, p. 572 (commentaire de Robert Klein).

⁸⁵² LOMAZZO, 1974, chap. XXI, p. 189.

⁸⁵³ LOMAZZO, 1974, chap. XXVIII, p. 253. Voir aussi TRAMELLI, 2017, p. 90-91.

⁸⁵⁴ LOMAZZO, 1584, livre VII, p. 527-678.

vasarienne, comme il l'affirme un peu plus loin dans l'*Idea*⁸⁵⁵. En cela, il s'accorde avec la plupart de ses contemporains pour qui le dessin précède le coloris en noblesse comme dans l'exécution. Toutefois, plusieurs auteurs (dont Klein et Tramelli⁸⁵⁶) ont noté que cette affirmation semble contradictoire avec le reste de sa théorie de la couleur, qui est assez développée. Cette tradition vasarienne affirmant la supériorité du dessin s'inscrit dans une querelle stylistique opposant Florence à Venise, et est soutenue par l'opinion formulée par Aristote dans la *Poétique*⁸⁵⁷. Cette importance du dessin peut aussi s'expliquer par d'autres fondements philosophiques. On associe le dessin à la forme (figure, concept et référent) car c'est cette forme qui donne son nom et son identité à l'image, c'est elle qui la détermine et la particularise par rapport à d'autres images qui représentent d'autres sujets ou qui représentent différemment un même sujet (ex. un portrait de César n'est pas un portrait d'Hercule, et un portrait peint par Raphaël n'est pas un

⁸⁵⁵ « Ma, con tutto questo, per dimostrare la grandezza dell'arte e la forza del disegno seguendo il più di costoro, esorterò qualunque ricerca onore, che non faccia mai che il colore il qual s'adopera, paia quello istesso affetatamente, perché è proprio un levar la forza al disegno. [...] E quivi sono forzato ancora detestare quella corrottissima ragion di colorare secondo i colori, ch'è tanto andata avanti, ch'omai tutta l'Italia e le Germanie ne sono impiastrate, sì che, per parlare alla schietta, a questi tempi i pittori più sono solleciti dei colori che del disegno, della vaghezza che della forza dell'arte, del guadagno che della laude, cosa che non fecero già mai i nostri governatori dell'arte [...] » LOMAZZO, 1974, chap. XXVIII, p. 255-257 (commentaire de Robert Klein). LOMAZZO, 1974, p. 605-606. Sur le regard que porte Vasari sur la couleur et l'art vénitien, voir notamment : MICHEL, Christian, « Prologue. Les apories du discours théorique : lumière et couleur dans la littérature artistique et la pratique des peintres », dans Michèle-Caroline Heck (dir.), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 28-29; BOLZONI, 2020, p. 186-190.

⁸⁵⁶ Cette position vis-à-vis du dessin pourrait être due à l'influence des autres théoriciens italiens (en premier lieu Vasari) ou bien à Ficin. Commentaire de Robert Klein, LOMAZZO, 1974, p. 605-606. Klein mentionne également qu'il pourrait s'agir d'une critique à l'encontre de la manière de certains Vénitiens. La critique est formulée à l'encontre de la technique consistant à appliquer des aplats de couleurs vives et à créer du relief et des ombres sans tenir compte du dessin (technique proche de la *pittura di macchia* du XIX^e siècle). La subordination de la couleur au *disegno* dans ce passage pourrait donc aussi se lire au regard des querelles artistiques entre techniques et entre régions. LOMAZZO, 2013, p. 220; TRAMELLI, 2017, p. 88.

⁸⁵⁷ Comme nous l'avons mentionné au début de ce chapitre 3, Aristote valorise le dessin au détriment de la couleur lorsqu'il compare la poésie à la peinture. ARISTOTE, *Poétique*, 1450b.

portrait peint par Michel-Ange). Et c'est particulièrement en raison de l'association de la forme au concept contenu en l'esprit que les théoriciens affirment la prévalence et l'importance du dessin dans l'identification de l'œuvre. Chez Lomazzo pourtant, la forme est surtout envisagée dans son rapport au référent, et à l'*istoria* de la peinture⁸⁵⁸. Comme nous l'avons exposé dans le point précédent, il dresse une liste des différentes formes de la peinture qui correspondent aux différents objets ou figures que l'on peut peindre⁸⁵⁹. La couleur, souvent considérée comme un matériau qu'il faut composer et employer correctement, est vue comme ce à partir de quoi on réalise les formes de l'œuvre. Pour Lomazzo, les couleurs de la peinture ont donc une fonction déterminante. C'est grâce à la couleur que l'on peut distinguer dans l'œuvre un objet d'un autre, un état ou une émotion particulière⁸⁶⁰. C'est à l'aide de la couleur que l'on rend la peinture semblable au réel, c'est elle qui particularise une œuvre par rapport à une autre :

« così se'l pittore disegnasse solamente un'huomo proportionato giusto, et uguale al naturale, perciocche si trovano molti huomini uguali in quantità, di certo per la quantità sola non sarebbe quell'huomo conosciuto. Ma quando oltre al disegno e quantità proporzionata giusta et uguale aggiunge il color simile, allora dà l'ultima forma e perfezione a la figura e fa sì che ognuno che la vede discerne di qual uomo è e sa dire, per esempio che è de l'imperatore Carlo V, o di Filippo suo figliolo, che è d'uomo melanconico, o flemmatico, di sanguigno o di collerico.⁸⁶¹ »

Le dessin seul ne suffit pas. Tracer les formes des figures va permettre de comprendre leurs genres, mais non pas de les particulariser individuellement. Ainsi, le dessin d'un homme permet de rendre la figure semblable à un homme réel dans ses proportions et sa quantité, mais il existe des millions d'individus similaires. Si l'on ajoute à ce dessin d'homme les couleurs réelles qu'il possède, alors on peut enfin

⁸⁵⁸ LOMAZZO, 1584, livre VII (*Historia della pittura*), p. 527-678.

⁸⁵⁹ LOMAZZO, 2013, chap. XXV, p. 111-112.

⁸⁶⁰ LICHTENSTEIN, 1989, p. 169-170.

⁸⁶¹ LOMAZZO, 1584, I, chap. 1 p. 24.

discerner de quel homme il s'agit précisément (Charles Quint, un homme colérique, un homme mélancolique...). Le dessin donne le genre de la figure, tandis que la couleur permet de la particulariser. Ainsi le peintre ne se contente pas de représenter des objets théoriques, mais bien des objets particuliers, tels qu'ils apparaissent dans la nature. Pour Lomazzo, la couleur vient perfectionner le dessin préexistant. Elle est un principe déterminant et qualifiant de l'œuvre d'art⁸⁶². Faire de la couleur un principe individuant invite à la penser comme issue d'un processus intellectuel, à l'instar du dessin. La couleur, comme le dessin, doit être composée et créée par l'artiste afin de rendre le réel : la couleur, comme le dessin, peut être rapprochée de la forme plutôt que de la matière. En effet, la couleur est composée de pigments et de liants, et sa création nécessite technique, habilité et réflexion (choix des teintes, des mélanges qui seront les plus durables...). Elle n'est clairement pas réduite par Lomazzo à ses seuls pigments colorés. Chez d'autres auteurs, les pigments et autres matériaux à partir desquels le peintre peut réaliser ses coloris sont souvent assimilés à la matière de la peinture. Or à la lecture de passages plus techniques du livre de Lomazzo sur les couleurs (*Trattato*, VII), on comprend que pour lui, les pigments ne constituent pas la matière de la peinture, mais bien la matière de la couleur. La couleur est une composante théorique de la peinture à part entière et elle soutient le *Temple de la Peinture* comme les six autres⁸⁶³.

La plupart des théoriciens de l'art de la seconde moitié du XVI^e siècle placent le principe d'individuation de l'œuvre d'art dans la forme, d'origine intellectuelle, tandis que la matière, plus proche du monde naturel, est considérée comme indéterminée. Robert Klein fait remarquer que cette association « forme individuant – matière indéterminée » est typique d'une vision artificialiste de l'art dans laquelle on considère que l'artisan vient informer une matière naturelle déjà existante et complète afin de la faire correspondre à ce qu'il a à l'esprit⁸⁶⁴. Cette façon de procéder serait en certains points similaire à

⁸⁶² LICHTENSTEIN, 1989, p. 170, 224; LOMAZZO, 1974, p. 487 (commentaire de Robert Klein); MANEGOLD, 2004, p. 131-140.

⁸⁶³ Voir TRAMELLI, 2017, p. 85-127, 231-232.

⁸⁶⁴ KLEIN, 2017, p. 129-134.

celle de Dieu qui aurait créé les éléments avant de les informer, de les organiser⁸⁶⁵. Il y a donc antériorité de l'existence de la matière sur celle de la forme. De même, le peintre réalise d'abord le dessin avant d'ajouter la couleur par la suite pour préciser les choses (*Ma quando [...] aggiunge il color simile, allora dà l'ultima forma e perfezione a la figura*⁸⁶⁶). Ainsi, chez Lomazzo, l'aspect réfléchi et composé de la couleur, sa fonction particularisante et sa postériorité par rapport au dessin dans l'exécution de l'œuvre encourageant un rapprochement entre couleur et forme de l'œuvre d'art⁸⁶⁷.

Si l'homme ressemble à Dieu et à la nature dans leurs opérations de création et de génération⁸⁶⁸, il ne produit pas pour autant comme eux. La différence majeure réside en ce que Dieu et la nature génèrent à la fois la forme et la matière *ex nihilo*, alors que l'artiste crée les choses artificielles à partir d'une idée qu'il informe ensuite dans une matière⁸⁶⁹. Or cette matière destinée à devenir une œuvre d'art possède déjà une existence antérieure. Ceci vaut particulièrement pour la

⁸⁶⁵ Selon l'interprétation de la Genèse par saint Augustin. Dieu a d'abord créé la matière de l'eau, de la terre et de l'air avant de les informer et de les organiser (séparation de la lumière et des ténèbres, séparation de l'eau et de la terre...). « Par ces désignations de la matière, le texte a donc enseigné premièrement sa fin, en second lieu, son état informe, en troisième lieu son assujettissement et sa soumission à l'artisan. » AUGUSTIN, *Sur la Genèse au sens littéral*, IV, 15, 1. Voir le commentaire de Pierre Monat dans AUGUSTIN, *Sur la Genèse contre les Manichéens* [suivi de] *Sur la Genèse au sens littéral, livre inachevé*, traduit du latin par Pierre Monat, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2005, p. 389-391, 411-421.

⁸⁶⁶ LOMAZZO, 1584, I, chap. 1 p. 25.

⁸⁶⁷ TRAMELLI, 2017, p. 88.

⁸⁶⁸ Ce lieu commun de la création artistique est aussi discuté par Thomas (*Somme Théologique*, I, q. 117, a. 1 col.) Voir notamment ECO, Umberto, *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, traduit de l'italien par Maurice Javion, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 174-182; ECO, Umberto, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milan, La Nave di Teseo, 2016; DE BRUYNE, Edgar, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel, 1998.

⁸⁶⁹ Les choses naturelles sont les vivants (plantes, animaux, corps célestes) qui contiennent en eux-mêmes leurs propres principes de croissance, mouvement et repos. Les objets artificiels ne possèdent pas ces principes, ou bien ils les possèdent par dérivation du matériau à partir duquel ils sont créés (ARISTOTE, *Métaphysique*, 8 3, 104b14 ff). Ainsi, un lit ne deviendra pas lui-même autre chose qu'un lit par nature et il n'est lit que parce qu'une structure artificielle de lit a été imposée à un étant naturel, le bois (ARISTOTE, *Physique*, 2 1, 193a9-17). HANKINSON, 1999, p. 119-120.

sculpture. Le bloc de marbre, avant d'être statue, n'est pas une matière dont on peut conceptuellement envisager l'indépendance substantielle, mais il est véritablement un objet substantiel à part entière, avec matière et forme⁸⁷⁰. Le marbre n'est matière et statue en puissance qu'aux yeux du sculpteur alors que d'un point de vue strictement ontologique, il est un être bel et bien actualisé. Selon Aristote, la matière et la forme ne peuvent exister l'une sans l'autre, la distinction des deux au sein d'une statue est purement théorique et non pas réelle⁸⁷¹. Ainsi selon cette perspective, la forme de l'œuvre d'art n'est pas l'imitation de la forme substantielle seule de l'objet qu'elle représente, mais l'imitation de sa forme substantielle associée à une matière⁸⁷². Même si l'on considère la forme comme le principe déterminant de la chose, elle existe toujours au sein de la matière⁸⁷³. L'homme ne peut donc que transformer des objets existants en réorganisant leurs figures⁸⁷⁴. Il ne peut pas faire venir à l'existence des composés substantiels hylémorphiques complets, à la

⁸⁷⁰ ECO, 1993, p. 178, 187.

⁸⁷¹ Rappelons à nouveau que cette affirmation est loin de faire l'unanimité et qu'elle est débattue par les scolastiques durant le Moyen-Âge et encore à l'époque moderne (Francisco de Toledo, Bouju, Eustache de Saint-Paul, Abra de Raconis, Scipion Dupleix...). Pour Thomas, la matière ne peut pas exister sans la forme, tandis que pour Duns Scot, cela est possible en raison de l'omnipotence divine qui permet à Dieu de créer une forme en substance et une matière en substance. Ockham partage une position similaire. Pour Scipion Dupleix, il est possible de penser ou de concevoir la substance forme et la substance matière indépendamment l'une de l'autre, mais dans la réalité, seule la forme peut exister seule (l'âme rationnelle), puisque toute matière est nécessairement créée en même temps que sa forme. Pour plus de précisions sur les positions de chacun, voir SCIPION DUPEIX, *La Métaphysique ou Science surnaturelle*, Livre IV, VI, 2, Lyon, 1620 p. 132-134; ARIEW, Roger, *Descartes among the Scholastics*, Leiden, Brill, 2011, p. 129-133; DES CHENES, 1996, p. 122-138; LICHTENSTEIN, 1989, p. 70-71.

⁸⁷² L'artiste n'imité pas la forme de l'objet, mais bien la forme de l'objet inscrite dans sa matière. ECO, 1993, p. 177-178.

⁸⁷³ ECO, 1993, p. 86.

⁸⁷⁴ Nous reprenons ici la signification du terme « figures » telle qu'on la retrouve chez Eco. L'auteur marque une distinction entre *figura* et *forma*, en suivant les définitions de Thomas. La *forma* correspond à la forme ontologique en tant que composante de la substance (associée à *materia*). La *figura* correspond à la quatrième espèce de propriétés (*forma et circa aliquid constans figura*, telle qu'énoncée dans la *Prima Secundae*, q. 110, a. 3, obj. 3), c'est-à-dire la forme en tant que *terminatio* (qui offre une terminaison extérieure et accidentelle à la chose). ECO, 1993, p. 86-87, 186-187.

manière de la génération naturelle⁸⁷⁵. Il s'agit là d'une importante (et nécessaire) limitation imposée aux capacités créatrices de l'homme face aux créations de la nature. En ce sens, les formes artistiques peuvent être considérées comme des formes accidentelles que l'artiste insère ou révèle⁸⁷⁶ dans une substance déjà complète⁸⁷⁷.

Précisons que cette analyse est surtout valable pour la sculpture⁸⁷⁸. Dans le cas de la peinture, on peut aussi considérer que forme et matière sont étroitement liées, puisque le dessin (figure) est réalisé avec de la matière (le fusain, la peinture à l'huile...) ⁸⁷⁹. Cependant, la distinction entre la forme et la matière d'une fresque ou d'une toile est plus facilement perceptible d'un point de vue physique (l'artiste trace d'abord le contour, avant de remplir ou compléter cette forme avec les couleurs), comme métaphysique (la figure du dessin est d'abord pensée avant d'être appliquée sur le carton). Ceci permet de mieux comprendre l'importance du dessin aux yeux des peintres et des théoriciens : c'est d'abord par le dessin que la conception mentale de leurs œuvres pourra être perçue par le spectateur. Il permet de rapprocher la peinture (d'histoire) de la rhétorique⁸⁸⁰. Il est ce qui révèle le plus clairement que la peinture n'est pas uniquement un art

⁸⁷⁵ Gardons bien à l'esprit que nous parlons ici de la création de l'homme en tant qu'*artifex*, et non pas de la génération naturelle. Cette dernière est l'apanage de Dieu. Selon Scot, lui seul peut générer une matière première actualisée. Tandis que Thomas affirme que cela est impossible, puisque la matière première est purement puissance. Scipion Dupleix tente de résoudre la contradiction en affirmant qu'il est théoriquement possible de penser l'existence d'une matière première sans forme, mais que dans les faits, cela n'arrive jamais puisque les deux ont été créés en même temps. ARIEW, 2011, p. 129-133.

⁸⁷⁶ Un bon exemple nous est donné par Michel-Ange. Il s'agissait pour lui de dégager la forme déjà présente dans le bloc de marbre, et non pas tant d'imposer son idée dans celui-ci. TOCHON-DANGUY, 2018, p. 1-23.

⁸⁷⁷ ECO, 1993, p. 182-183.

⁸⁷⁸ Cette imbrication forte de la forme et de la matière de la sculpture est d'ailleurs particulièrement visible dans les esclaves de Michel-Ange : où pouvons-nous fixer la limite entre les blocs de marbre brut et les figures ? Voir TOCHON-DANGUY, 2018, p. 1-23; CASSEGRAIN, 2019, p. 277-298.

⁸⁷⁹ J. Lichtenstein note bien que la matière picturale est plus compliquée à penser pour les philosophes que la matière sculpturale. La matière de la peinture est floue, désordonnée, inorganisée. Le terme italien *morbidezza* qui désigne la qualité de la chair réelle ou peinte rend bien cette indétermination de la matière-couleur. LICHTENSTEIN, 1989, p. 73.

⁸⁸⁰ LICHTENSTEIN, 1989, p. 162-163.

mécanique, mais bien une conception de l'esprit. Il permet de faire de la création et de la perception picturales des démarches intellectuelles⁸⁸¹. La couleur est ce qui permet de préciser les figures représentées. Au sein du débat entre peinture et sculpture, les partisans de la peinture affirment que c'est la couleur qui offre un niveau de réalisme la rendant supérieure à la sculpture⁸⁸².

3.3.2 Couleur et lumière : des réalités physiques naturelles

Lomazzo lie cette approche philosophique de la couleur à des descriptions plus pragmatiques⁸⁸³. Il décrit aussi la couleur en rapport avec la lumière, en empruntant à la philosophie naturelle d'Aristote⁸⁸⁴. Ainsi, la couleur est décrite comme une caractéristique accidentelle et visible d'un objet, révélée par la lumière. Lomazzo propose donc une approche complète et parfois hétéroclite de la couleur. En outre, il accorde plus de place à la technique que ses homologues de la même époque. Il n'hésite pas à placer des chapitres consacrés aux recettes des couleurs peu après les passages d'introduction et de définition plus théoriques, là où d'autres relègueraient plutôt ces conseils à la fin de leurs traités, après l'exposition des débats⁸⁸⁵. Dans cette façon de procéder transparait sa conception du métier d'artiste : une profession dont la pratique et la théorie se situent au croisement des arts mécaniques et libéraux. Si le peintre doit se salir les mains en travaillant

⁸⁸¹ En ce sens, la valorisation aristotélicienne de la forme éloigne cet art mimétique de la condamnation platonicienne, ou comme le formule adéquatement Jacqueline Lichtenstein : « Condamnée par Platon au nom de ses couleurs, la peinture est sauvée par Aristote grâce à son dessin. » LICHTENSTEIN, 1989, p. 71-72.

⁸⁸² « E per questa particolarità c'ha in sé la pittura, cioè di dimostrare a l'occhio le cose con colore simile, ella si fa differente da tutte le altre arti, e massime da la scoltura, e la quale è chiaro che non si adopera colore, d'onde si cava ancora l'eminenza di essa pittura et eccellenza sopra la scoltura; poichè il pittore fa quello che lo scultore non può perfettamente fare in imitare con l'arte sua la Natura, così come perfettamente l'imita il pittore. » LOMAZZO, 1584, I, chap. 1 p. 25. Cet argument est presque systématiquement avancé dans les querelles entre les arts, on le retrouve notamment chez Borghini, 1584, p. 34-37, 43.

⁸⁸³ LOMAZZO, 1591, chapitres 21 et 28.

⁸⁸⁴ Il mentionne le *De sensu et sensibilis* d'Aristote.

⁸⁸⁵ TRAMELLI, 2017, p. 107.

avec ses liants et ses pigments, il doit aussi connaître les caractéristiques des couleurs et de la lumière naturelle (physique, optique) afin de reproduire fidèlement la nature.

Le *Riposo* de Raffaello Borghini propose une alternative au *Trattato* de Lomazzo en ce qui concerne son approche du coloris. En effet, s'il contient aussi de nombreuses pages dédiées aux couleurs qui expliquent la signification et les caractéristiques physiques de chacune⁸⁸⁶, il ne donne en revanche aucun conseil pratique sur la façon de les créer. Son discours s'inscrit donc dans un contexte entièrement théorique. Le lettré florentin développe une discussion dans laquelle, à l'instar de Lomazzo, il associe étroitement la couleur à la lumière en les traitant séparément, mais successivement. Il définit d'abord la couleur physique en général (dans le monde naturel) avant de s'attarder sur la couleur artistique, composante de la peinture. Il se range à l'avis d'Aristote pour qui la couleur est une extrémité (ou surface) d'un corps terminé (on retrouve la notion de finalité que semble apporter la couleur à l'objet, à la façon d'un accident). Pour simplifier le propos, il note qu'il suffira de considérer la couleur en tant que caractéristique d'un objet naturel, révélée aux sens en présence de lumière. Ainsi, la couleur de l'œuvre d'art qui imite la nature peut se définir également comme une qualité à la superficie de l'objet⁸⁸⁷. Ayant (entre autres) pour objectif d'éduquer les artistes, Lomazzo prend le temps de prodiguer ses conseils pratiques à la suite d'une théorie probablement reprise chez

⁸⁸⁶ BORGHINI, 1584, p. 230-247.

⁸⁸⁷ « Seguendo adunque l'opinion d'Aristotile, diremo il colore essere un termine ò un estremità di corpo lucido terminato. Ma accio che questo si faccia piu chiaro è da sapere che corpo naturale s'intende quello che riceve colore, odore, e tutte l'altre cose che vengono sotto il senso e che si considerano con le tra dimensioni lunghezza, larghezza e profondità. [...] Replicheremo adunque concludendo il vero colore non esser altro che una qualità nella superficie, ò nell'estremità dei corpi sodi e terminati ; e i colori altresì che fa l'arte à imitatione della natura come in panni, in drappi, e in altri tessure, diremo manifestamente esser certi e veri colori come parimente quelli che in carte, in tele, in tavole, e in muti fa veder la pittura. Ma perche due sono i principi che concorrono à produrre i colori, dei quali l'uno è il lume veramente principio formale e l'altro la trasparenza principio materiale, di cui fino à hora sen'è parlato à bastanza; non farà fuor di proposito prima che più avanti passiamo il ricordar brevemente ciò che sia lume. » BORGHINI, 1584, p. 227-229.

d'autres artistes, et qu'il couvre de références faisant autorité⁸⁸⁸. Borghini, quant à lui, est représentatif de ces auteurs lettrés qui apprécient l'art en dilettantes. Son traité est donc surtout une occasion de présenter à ses confrères une discussion entre gentilshommes à propos des arts. On retrouve dans les deux cas des références aux thèses physiques d'Aristote et des péripatéticiens sur la couleur et la lumière (*Physique, Du Ciel, Météorologiques, De sensu et sensibilis, De anima...*). Lomazzo consacre ensuite ses pages à lister les sept couleurs principales et leurs recettes (la confection des pigments)⁸⁸⁹, tandis que Borghini poursuit plus longuement sur la description physique de la couleur et de la lumière⁸⁹⁰. La matière de la couleur offre également une bonne illustration des différentes perspectives des auteurs. Borghini identifie la lumière comme étant le principe formel de la couleur, et la transparence son principe matériel⁸⁹¹. Pour Lomazzo, ce sont les pigments qui constituent la matière de la couleur⁸⁹². Borghini conserve un intérêt très théorique et finalement quelque peu éloigné des réalités du terrain, alors que Lomazzo écrit aussi avec l'expérience de l'artiste. Cependant, dans les deux cas le recours à l'autorité aristotélicienne semble être un passage obligé pour aborder ce sujet dans les règles de l'art.

⁸⁸⁸ Lomazzo se réfère pour ces passages au *De sensu et sensibilis* d'Aristote, bien que, comme le note Barbara Tramelli, il est fort probable qu'il s'agisse là d'un argument d'autorité, et que sa première source concernant ces définitions soit plutôt des traités artistiques comme les *Dialogi dei colori* de Ludovico Dolce (1565) et le chapitre XXXVI du *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini. Voir CIARDI, Roberto Paolo, *Scritti sulle Arti*, Marchi e Bertolli, Pise, 1973, p. 167; TRAMELLI, 2017, p. 92-94, 167.

Il ne cite qu'Aristote, mais il est probable qu'il ait eu une meilleure connaissance de Dolce et de Cennini. CIARDI, 1973, p. 167; TRAMELLI, 2017, p. 92-94.

⁸⁸⁹ TRAMELLI, 2017, p. 96-101.

⁸⁹⁰ Il est d'ailleurs particulièrement méticuleux dans cet exercice par rapport aux autres auteurs de notre corpus qui passent beaucoup plus rapidement sur ces explications issues de la philosophie naturelle.

⁸⁹¹ BORGHINI, 1584, p. 229.

⁸⁹² LOMAZZO, 1584, livre VII p. 191-192; TRAMELLI, 2017, p. 96-101.

3.4 L'ambivalence de la matière

Comme nous venons de le voir, Borghini et Lomazzo décrivent la couleur comme une composante essentielle de la peinture. Le premier donne une définition plus approfondie du point de vue de la philosophie naturelle, tandis que le second y ajoute des descriptions plus techniques adressées aux peintres. Armenini consacre lui aussi une partie de son traité à la question de la couleur. S'adressant également à des artistes, il axe son discours sur la pratique :

« I colori sono quelle tante e così diverse materie delle quali si serve, e sono conosciute da ciascuno che è uso a ben dipingere, le quali in più tempi sono state scelte e raccolte, per poter trovare con esse le vere tinte di qualsivoglia cosa, che sia simile al naturale e al vivo, di maniera che per virtù del bianco e del nero, i quali creano le specie di essi colori, si vien cavando tutto ciò che li fa di mestieri.⁸⁹³ »

Il n'entre pas dans les définitions données par les philosophes et concentre son attention sur ce qui lui importe : les couleurs sont les matériaux utiles aux bons peintres qui apprennent à les maîtriser. Tout comme chez Lomazzo, il affirme que la couleur rend la peinture réaliste, c'est-à-dire similaire à la nature (*al naturale, al vivo*), mais sans préciser qu'elle détermine ou particularise la figure, ce qui était le signe d'une influence de la physique d'Aristote chez le Milanais⁸⁹⁴. Armenini développe aussi longuement les explications techniques à destination des artistes sur la meilleure manière d'employer les lumières, les ombres (livre II, 1-4) et les différentes couleurs (livre II, 7-9)⁸⁹⁵. La

⁸⁹³ ARMENINI, 2008-2020, I, 5, p. 51.

⁸⁹⁴ TRAMELLI, 2017, p. 87-95.

⁸⁹⁵ Il répond notamment aux questions suivantes : Quels sont les différents types de lumière qui existent ?, Comment réaliser les différentes teintes d'ombre ?, Quelles couleurs employer pour imiter au mieux la nature ?, Comment réaliser ces pigments de la meilleure façon ?, Quelles sont les principales couleurs ?, Quels mélanges effectuer et comment les utiliser pour produire les meilleurs effets ?, Quels sont les différents moyens de placer la couleur sur une fresque ? Et dans la peinture à l'huile ? etc. ARMENINI, II, 1-74, 7-9, 1971, p. 111-130; 149-186.

description qu'il fait de la matière de la peinture reste concrète, focalisée sur la pratique et semble bien conforme à ce que le titre de son traité annonce : exposer les préceptes de la peinture⁸⁹⁶. À l'heure à laquelle Armenini et Lomazzo écrivent ces textes, ils ont déjà derrière eux leurs carrières de peintres. Ils connaissent les difficultés techniques que présente ce métier et s'appliquent donc à écrire des ouvrages théoriques qui sont instructifs pour les praticiens, les amateurs et les connaisseurs, et qui sont fondés sur des sources attestées valables (comme l'autorité d'Aristote). La description de la couleur (partie « salissante » de la peinture, qui nécessite d'être au contact d'éléments naturels comme la pierre et la colle) est donc donnée de la façon la plus théorique (voire philosophique) possible tout en demeurant utile aux artistes et aux critiques.

3.4.1 L'image « non-immatérielle »

Comparons à présent le traitement de cet aspect matériel de la peinture par des artistes à la description qu'en donne le cardinal Paleotti :

« Diciamo 'materiale', a differenza delle immagini astratte et incorporee, che si comprendono solo con l'intelletto; sì come, per esempio, attribuiscono i sacri teologi nelle persone divine il nome di imagine al Figliuolo⁸⁹⁷ e dicono la mente dell'uomo essere fatta alla imagine di Dio, e talora fatta ad imagine della Trinità⁸⁹⁸. E di più hanno detto che nell'intelletto umano si formano varie immagini per li vari fantasmi e concetti che se gli imprimono⁸⁹⁹; di che bella comparazione diede S. Basilio⁹⁰⁰, tratta in parte dagli antichi filosofi⁹⁰¹, che fa molto al proposito nostro, paragonando la mente dell'uomo ad una tavola d'un

⁸⁹⁶ C'était aussi le cas pour sa description de la forme. Voir 3.2 La forme : référent, concept, dessin.

⁸⁹⁷ Note de Paleotti : Thomas d'Aquin, *Sum. theol.*, I, q. 35, a. 2.

⁸⁹⁸ Note de Paleotti : Thomas d'Aquin, *Sum. theol.*, I, q. 93, a. 6.

⁸⁹⁹ Note de Paleotti : Thomas d'Aquin, *Sum. theol.*, I, q. 93, a. 7. 8.

⁹⁰⁰ Note de Paleotti : saint Basile, *De virginitate*.

⁹⁰¹ Note de Paleotti : Platon, *Phil.*, 39 b; Aristote, *De anima*, III, 4.

pittore, dove alla giornata va disegnando, aggiungendo e mutando or una cosa et or un'altra, tenendola intratanto coperta con la cortina finché del tutto sia finita: così, dice questo santo, nella mente nostra, che è come una tavola polita, ogni giorno disegnansi vari pensieri, i quali si scopriranno quando si leverà dall'anima questo velo del corpo nostro. E da questa varietà d'imagini, che interiormente concepisce l'uomo, hanno detto molti essere stata chiamata imaginativa quella facoltà animale del senso interiore, che dalle cose sensibili esteriori, e talora da cose che non sono né possono essere, compone dentro di sé certe forme che chiamano fantasmi, et in altri modi ancora che non appartengono al nostro proposito.⁹⁰² »

Paleotti réussit ici le tour de force de produire une définition de la matière de l'image concrète et claire, mais qui n'aborde pourtant pas directement l'objet dans sa matérialité. En effet, tout se joue dans la négation. Il ne décrit pas ce qu'est l'image matérielle, mais plutôt ce qu'elle *n'est pas*. Il lui semble primordial de préciser que les images discutées dans son *Discorso* sont bien les objets matériels que l'on retrouve dans les églises et les *palazzi*, et non pas les autres réalités que peut recouvrir le terme « image ». Il s'agit de préciser à son lectorat instruit, et pour une bonne partie constitué d'hommes d'Église, que son discours est bien consacré aux images matérielles, et non pas aux réalités théologiques ou conceptuelles auxquelles ils s'intéressent habituellement, et qui pourraient leur venir naturellement à l'esprit. Il oppose ainsi l'image matérielle aux images *astratte e incorporee*. Par cette expression, il désigne les images immatérielles dans leurs sens théologiques les plus courants (le Christ et l'homme *ad imaginem dei*), mais aussi les images mentales en tant que concepts créés dans l'intellect, ou encore les *species* sensibles⁹⁰³. La première catégorique d'image *incorporee*, l'image « théologique », intéresse peu les artistes

⁹⁰² PALEOTTI, 1961, I, 2, p. 132-133.

⁹⁰³ Les *species* sensibles sont les images des objets réels reçues par les organes sensoriels. Elles sont distinguées des *species* intelligibles, qui sont, elles, des images mentales servant d'intermédiaire entre les facultés sensorielles et les facultés de l'intellect. SPRUIT, Leen, « Species, Sensible and Intelligible », dans Henrik Lagerlund, *Encyclopedia of Medieval Philosophy*, Dordrecht, Springer, 2011, p. 1211-1215.

(en dehors de la comparaison qu'elle permet de faire entre l'artiste et Dieu⁹⁰⁴). En revanche, comme nous l'avons montré, l'image mentale est omniprésente chez les théoriciens de l'art (notamment chez Armenini⁹⁰⁵). Il s'agit surtout pour ces auteurs de distinguer deux étapes (successives ou simultanées) de la création artistique : mentale puis manuelle. Leur objectif final est de montrer la valeur intellectuelle de la profession en prouvant sa dimension intellectuelle, et donc libérale. Paleotti précise que les images *astratte et incorporee* ne se comprennent qu'avec l'intellect, alors que les images dont il veut parler sont matérielles, et s'appréhendent donc avec les yeux avant d'être comprises par l'esprit. Il renvoie aussi à la *Somme Théologique* de saint Thomas, afin de souligner que les images mentales sont formées dans l'intellect humain grâce aux fantasmes et concepts qui s'y impriment lors du processus de connaissance⁹⁰⁶.

Après cette définition « en négatif » de ce qu'est une image matérielle, la description des composantes sensibles de l'image est finalement donnée dans sa définition de l'art du *disegno* qui suit de peu le passage cité ici⁹⁰⁷. Le dessin est directement ancré dans la pratique au moyen d'une brève énumération de ses composantes (lignes et contours, couleurs), techniques, instruments et matériaux (or, argent,

⁹⁰⁴ « i sacri theologi [...] dicono la mente dell'uomo essere fatta alla imagine di Dio, e talora fatta ad imagine della Trinità. » PALEOTTI, 1961, I, 2, p. 132-133. Paleotti exprime là très clairement que ce qui est dit être à l'image de Dieu en l'homme, c'est son esprit, et non pas toute sa personne. Ce sujet est traité plus longuement dans le chapitre 6. *Disegno ad imaginem*.

⁹⁰⁵ ARMENINI, 2008-2020, p. 23-29, 96-97, 198-200. Voir aussi 3.2 La forme : dessin, concept, référent.

⁹⁰⁶ « nell'intelletto umano si formano varie imagini per li vari fantasmi e concetti che se gli imprimono ». Le processus créatif des images est énoncé ailleurs dans son chapitre de présentation (PALEOTTI, 1961, I, 2-3, p. 132-138), tandis que la notion de forme est décrite à travers la définition de la figure (voir note 870 et ECO, 1993, p. 86-87, 186-187), et le lien avec l'imitation du référent est souligné (Voir chapitre 5. Le signe mimétique). Sur la formation du concept et les différentes facultés de l'intellect humain voir : chapitre 4. L'âme et le corps de l'artiste.

⁹⁰⁷ « V'aggiungiamo 'chiamata il disegno', per essere questo nome commune e che dà principio a tutte l'arti che formano imagini, pigliando esse il loro cominciamento dal disegno, o siano fatte con linee pure, o con un colore solo, o con più, o con scalpello, o con qualonque altro instrumento, o di rilievo, o in piano, o in qual si voglia materia, d'oro, argento, marmo, legno, terra, stucco et altre cose somiglianti » PALEOTTI, 1961, I, 2, p. 134.

marbre, bois, terre, stuc...). Ainsi, la description de l'image matérielle se fait d'abord par opposition à l'image mentale, et puis par la définition du dessin. Cette dernière est elle-même établie sur l'exposition de ses caractéristiques matérielles. Ce procédé permet d'ailleurs à Paleotti de distinguer d'emblée les images artistiques et les images acheiropoïètes. En effet, ces deux catégories d'images sont matérielles, mais seules les images artistiques sont réalisées par des artistes au moyen du dessin et de son arsenal technique⁹⁰⁸. Les images théologiques et mentales, elles, sont incorporelles.

Notons que l'image mentale décrite par Paleotti pour souligner sa différence avec l'image matérielle est elle-même inscrite dans un cadre à la fois artistique et théologique grâce à sa référence à saint Basile et à l'âme de la peinture⁹⁰⁹. Le saint compare l'âme de l'homme à la toile d'un tableau, qui ne serait révélé qu'au moment de la mort, lorsque le voile du corps est levé⁹¹⁰. Les *fantasmi* (ou *species*) qui sont acquis grâce aux sens externes et internes viennent se fixer sur la toile de l'âme de la même façon que l'on dépose de la peinture sur un tableau. Celui-ci reste caché derrière un voile (le corps), et n'est dévoilé aux yeux du commanditaire qu'une fois terminé. Aristote ne fut ainsi pas le seul à employer les arts pour expliquer son propos philosophique. Les analogies entre images théologiques et images matérielles sont bien

⁹⁰⁸ Paleotti approfondit cette distinction dans le chapitre 16, consacré à la définition des images sacrées (éd. Barocchi, 1961, p. 197-201). Il y liste toutes les images qui peuvent être appelées sacrées, malgré le fait qu'elles soient de natures très différentes (Christ, reliques, miracles, acheiropoïètes, art...).

⁹⁰⁹ « Car, de même que le peintre, notre esprit figure dans notre âme, comme sur un tableau, les pensées qu'il veut, ... il écrit, dis-je, dans les pensées ses intentions. Ensuite, comme le peintre, après avoir dessiné quelque part et couvert sa planche de tableaux variés, [...] en fait tomber les voiles extérieurs et la présente en public [...] ; de même l'esprit, au sortir de la vie, rejetant le corps comme un voile sur la table de l'âme sur laquelle il a toute la vie dessiné les pensées, montre à tous en pleine lumière ce qui avait été peint dans le secret ; [...] » SAINT BASILE, *De Virginitate*, XXX, traduit du vieux slave par André Vaillant, Paris, Institut d'études slaves, 1943. Paleotti met saint Basile en lien avec Platon (*Philèbe*, 39b) et Aristote (*De anima*, III, 4) pour cette comparaison des facultés de l'âme avec le travail du peintre.

⁹¹⁰ La métaphore du voile ou du vêtement est aussi très présente dans la noétique, notamment pour penser la place de l'imagination dans l'âme. Voir KLEIN, Robert, « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno », dans Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 65-88.

présentes dans le corpus chrétien, et elles permettent à Paleotti de préciser aisément son propos tout en le plaçant au croisement de la théologie, de la philosophie noétique et de l'art.

Les idées et les concepts n'occupent pas une place centrale en tant qu'objet d'étude dans ce *Discorso* consacré aux images *matérielles*. Et pourtant, ils apparaissent pour définir la matérialité. Celle-ci est subtilement abordée, sans être jamais décrite frontalement, et en étant associée au métier de l'artiste (le dessin est cette pratique employant pinceau, couleur et bois). On pourrait voir dans cette approche ambiguë de la matérialité de l'art un exemple de la façon de penser d'un théologien, mais il nous semble que cette explication n'est pas entièrement satisfaisante. En effet, à la lecture de cette littérature artistique de la seconde moitié du XVI^e siècle, on ne peut manquer de constater un traitement parfois ambivalent de la matière des œuvres d'art. Elle est à la fois fondamentale à la réalisation de l'œuvre et à la démonstration de la maîtrise technique de l'artiste, mais elle peut aussi être perçue comme un frein à la libéralisation de l'art, et comme un sujet de discordes religieux.

3.4.2 Avantages et inconvénients de la matière

Dans la sphère religieuse, l'image sacrée peut être perçue comme problématique en raison du risque d'idolâtrie. L'idolâtrie, tout comme l'image, est à la fois mentale (ex. vénération dirigée vers un faux Dieu) et physique (actes de vénération effectués par les fidèles)⁹¹¹. L'Église catholique a toujours tenté de marquer une distinction claire entre adoration de l'image et idolâtrie, tout en réfléchissant à la façon d'endiguer les problèmes des accusations d'idolâtrie d'un côté, et des

⁹¹¹ Les liens entre idolâtrie externe (matérielle) et idolâtrie interne (mentale) ont notamment été étudiés dans : BOULNOIS, Olivier, « L'image intelligible. Augustin et l'origine des doctrines médiévales de l'image », *Archives de Philosophie*, vol. 72, 2, 2009, p. 277-278; DEKONINCK, Ralph, « Pour une étude comparée de la théorie de l'art et de la théorie de l'image au regard de la seconde scolastique », dans Michèle-Caroline Heck (dir.), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 309-323; LECERCLE, *Le signe et la relique (...)*, 1987, p. 73-74.

actes iconoclastes de l'autre⁹¹². Au XVI^e siècle, certains Réformés considèrent les images matérielles comme des risques ou des incitations potentielles à l'idolâtrie, tout particulièrement lorsqu'elles sont trop présentes dans les lieux de culte⁹¹³. Nombreux sont les auteurs, parmi les Protestants comme les Catholiques, qui cherchent alors à classer les images, des plus néfastes aux plus bénéfiques, avec plus ou moins de nuances⁹¹⁴. Si la vénération et l'idolâtrie sont avant tout des processus mentaux, ceux-ci sont influencés par les médiums employés par les fidèles dans leurs pratiques dévotionnelles. Il est donc essentiel que ces objets, dont font partie les images, soient correctement réalisés afin qu'ils inspirent la piété, et non les abus. De ce fait, les théoriciens de l'image s'intéressent surtout aux mécanismes mentaux que peuvent provoquer les images, et à leurs imbrications avec les dimensions matérielles de l'objet.

Ces réflexions autour des effets mentaux (intellectuels et affectifs) provoqués par les images matérielles ont entraîné bon nombre de théoriciens catholiques à opérer une sorte de spiritualisation (ou de dématérialisation) théorique de l'image⁹¹⁵. Puisque les images ne sont pas toujours problématiques en elles-mêmes, il est possible d'insister

⁹¹² Chez les Catholiques de l'époque moderne discutant de ces sujets, on peut citer parmi les plus importants Conrad Braun, Mathieu Ory, ou encore Martin Pérez de Ayala. LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 22-48, 149-170; DE BOER, Wietse, *Art in Dispute. Catholic Debates at the Time of Trent. With an Edition and Translation of Key Documents*, Leiden, Boston, Brill, 2022, p. 136-187.

⁹¹³ Carlstadt refuse toute médiation dévotionnelle par l'image, même le crucifix, Mélanchton est plus modéré et considère que les images en elles-mêmes sont moralement neutres, quant à Luther, il reconnaît l'utilité des images comme simulacres, mais il s'insurge contre l'abondance d'images dans les églises. LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 85-111.

⁹¹⁴ Par exemple, Paleotti établit une véritable classification morale des différents genres d'images, des religieuses aux immorales, en passant par les images vaines. LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 430-447.

⁹¹⁵ On retrouve particulièrement cette dématérialisation chez des auteurs s'appuyant sur une base de sémiotique scolastique, comme Conrad Braun ou Mathieu Ory. LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 150-153; 160-170; ORY, Mathieu, *De cultu imaginum*, Rome, 1552, dans Wietse de Boer, *Art in Dispute. Catholic Debates at the Time of Trent. With an Edition and Translation of Key Documents*, Leiden, Boston, Brill, 2022, p. 204-281.

sur l'utilité des images mentales⁹¹⁶, et d'interdire, de mettre en garde, ou de chercher à réguler l'usage des images matérielles. Une telle tendance à la dématérialisation des images n'est pas propre au XVI^e siècle, puisqu'elle était déjà décelable dans les *Libri Carolini*, ou encore dans les commentaires des *Sentences* de Pierre Lombard par Bonaventure et par Thomas d'Aquin⁹¹⁷. L'objectif principal des théories opérant une certaine dématérialisation est de lutter contre l'adoration abusive des images⁹¹⁸. Sous Charlemagne comme après le Concile de Trente, la théorie catholique poursuit cet objectif, tout en développant une conscience accrue de l'irremplaçable utilité de l'image pour la dévotion et pour la propagation de la foi⁹¹⁹. Les théoriciens du XVI^e siècle reprennent d'ailleurs les arguments des textes antérieurs faisant autorité (dont les *Libri Carolini*), à la différence près qu'ils sont aussi influencés par l'humanisme⁹²⁰. C'est dans ce contexte que Gabriele Paleotti rédige son *Discorso*. Il cherche à montrer la valeur des images matérielles (sacrées comme profanes d'ailleurs) tout en les régulant et en prenant en compte les houleux débats qui ont agité l'Europe durant les décennies précédentes. L'image matérielle est âprement défendue à l'aide de nouvelles stratégies, comme la comparaison avec les reliques et les sacrements⁹²¹. La valorisation de l'image mentale se développe en parallèle, notamment sous l'impulsion des Jésuites, ardents défenseurs des images de tous types⁹²². L'image mentale aide le fidèle dans sa pratique méditative et dévotionnelle en lui permettant de visualiser intérieurement l'objet de son adoration grâce à son imagination. Or cette image mentale est plus facilement instaurée dans l'esprit du fidèle grâce à l'observation de l'image

⁹¹⁶ Comme nous l'avons vu, les images mentales ne sont pas exemptes de potentiels problèmes. Mais si l'image matérielle est correctement réalisée, l'image mentale qu'elle suscitera chez le spectateur a beaucoup moins de risque d'être problématique.

⁹¹⁷ La dématérialisation s'opère dans ces cas à travers le développement d'une véritable noétique fondée sur l'image. LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 30-36.

⁹¹⁸ LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 25-29.

⁹¹⁹ LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 255.

⁹²⁰ C'est le cas de Conrad Braun. LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 150-153.

⁹²¹ LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 255.

⁹²² LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 263-271.

matérielle. Il en va de même pour la valeur didactique des images : ce que l'on cherche, c'est à aider le fidèle à acquérir la connaissance via l'image mentale, et celle-ci est composée dans l'esprit grâce à l'observation de l'image matérielle. La matière de l'image est donc importante en tant qu'étape dans les processus de dévotion et de connaissance du fidèle, mais elle est secondaire en termes de noblesse comparée à l'image mentale.

Comme nous l'avons vu dans les points précédents, la matière n'est pas critiquée ou jugée problématique dans la théorie de l'art de la période maniériste. Les théoriciens consacrent cependant beaucoup plus d'attention à la forme, étant donné qu'elle est associée au concept de l'artiste, et donc au processus intellectuel de la création⁹²³. En effet, la matière ne permet pas d'élever les arts du dessin au rang des arts libéraux, ni de prouver que la peinture est *cosa mentale* aussi aisément⁹²⁴. On loue bien sûr les qualités techniques aussi bien qu'intellectuelles des artistes⁹²⁵. Mais derrière cette fascination pour la dextérité de la main et sa capacité à transformer la matière, la valorisation du travail intellectuel est toujours présente. Les termes les plus souvent employés pour louer les artistes en témoignent puisqu'on salue la beauté et la grandeur de leur *ingegno*, *giudizio* ou *idea*⁹²⁶.

C'est ainsi que l'on ressent à la lecture de ces traités sur l'art et sur l'image une certaine ambivalence dans la façon de considérer la matière de l'œuvre et l'œuvre en tant qu'objet. Si la matière est régulièrement considérée comme problématique (risques d'idolâtrie) ou peu digne d'intérêt (en comparaison à la forme), elle possède néanmoins un certain nombre de qualités et d'avantages. Ceux-ci sont

⁹²³ DIDI-HUBERMAN, 1996, p. 63-81.

⁹²⁴ LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 228.

⁹²⁵ Comme l'écrit François Lecercle : « Cette matière, ils ne se bornent pas à la décrire, ils s'efforcent de la penser, mais ils ne peuvent l'éliminer tout à fait de leur champ de vision. » LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 231.

⁹²⁶ Ces termes font partie du champ lexical de la conception et de la création mentale chez les humanistes. Voir « Ingegno », « Giudizio » et « Idea » dans le *Grande dizionario della lingua italiana*, Accademia della Crusca, p. 1019-1022; p. 873-877; p. 202-206.

fréquemment mis en avant par les théoriciens dans des passages consacrés au *paragone* entre les arts.

Le dialogue de Borghini nous offre un bel éventail des arguments les plus usités et de la façon dont ils se répondent. Dans le premier livre du *Riposo*, Sirigatti (le sculpteur amateur) expose les dix raisons pour lesquelles les statues sont supérieures aux peintures. Ensuite Valori (un chevalier et homme de lettres) est désigné pour formuler une réponse.

Les œuvres matérielles sont notamment appréciées pour leur pérennité. L'inscription des images dans une matière tangible est la garantie de leur longévité et de leur survivance d'une époque à une autre. Sur cet argument, la sculpture l'emporte largement sur la peinture, plus proche des choses corruptibles et imparfaites⁹²⁷. Ceci pourrait aussi expliquer pourquoi les statues sont utilisées afin d'immortaliser les héros et les grandes figures historiques dans les lieux publics, ce que ne peut faire la peinture⁹²⁸. Ces arguments favorables aux sculptures sont assez pragmatiques et concrets et n'évoquent en fait pas du tout l'intervention de l'artiste. Ils se fondent sur les qualités des matériaux, et non sur celles des œuvres en elle-même, ce que ne manquent pas de souligner les partisans de la peinture. En effet, la longévité d'une œuvre ne relève en rien de l'art ; elle n'est qu'une caractéristique de la matière dont l'origine est naturelle, et non rationnelle. Ils ajoutent que rien n'est éternel dans le monde sublunaire. Ainsi il ne sert à rien de vanter de telles qualités qui ne peuvent être appréciables qu'aux yeux des hommes. Ce qui compte le plus dans une œuvre, c'est l'intention de l'âme (laquelle est surtout transmise par le

⁹²⁷ « Dieci, s'io non m'inganno, sono le principali ragioni allegate dagli Scultori, con le quali di nobilità à Pittori s'ingegnano soprastare. [...] La nona [ragione] è che la scultura è più durevole e quasi eterna; percioche si mantiene molti secoli come in tante statue antiche si puo vedere, percio si avvicina più alla perfettione; e la pittura come più sottoposta al tempo è più simile alle cose corrutibili e imperfette. » BORGHINI, 1584, p. 28.

⁹²⁸ « Per la quinta ragione mostrano che la scultura e la pittura si fanno per adornamento, ma che per la scultura si drizzano statue e colosi publici in perpetuo honor de famosi heroi, e con grandissimo adornamento delle Città, il che per la pittura apertamente si vede non poter farsi. » BORGHINI, 1584, p. 27.

dessin, et non son matériau)⁹²⁹. Aux arguments favorisant la matière répondent souvent des considérations sur l'importance de l'esprit.

En ce qui concerne les lieux d'exposition, les statues ornent certes les places publiques et les fontaines, mais la peinture peut couvrir des surfaces et orner des zones que ne peut atteindre la sculpture, précisément en raison de son volume et de sa masse⁹³⁰. Dans le *Riposo*, les qualités des œuvres d'art sont ainsi opposées pour soutenir un passage du dialogue dédié au *paragone*. Mais elles peuvent tout aussi bien servir à souligner l'intérêt de l'art ou des images en général. On retrouve une remarque en ce sens chez Zuccari. Dans son chapitre dédié à la sculpture, il ne manque pas de noter l'intérêt que possèdent ces images solides et durables par rapport à d'autres moyens d'honorer et de conserver la mémoire, comme les écrits⁹³¹. Là est justement l'intérêt premier des œuvres d'art : elles sont des créations de l'esprit, des manifestations de l'intellect, inscrites dans des matières pérennes d'origine naturelle et accessibles aux hommes.

Cette matière solide et résistante entraîne une autre conséquence valorisante pour le sculpteur, et qui est cette fois bien liée au travail de l'artiste : la difficulté et l'effort investi. Par rapport à la peinture, elle demande un effort physique supérieur, ainsi qu'une grande précision. Comme nous le dit Sirigatti dans le dialogue de Borghini, aucun retour en arrière n'est possible une fois le coup de burin ou de ciseau donné. Le peintre, quant à lui, a le loisir de prendre son temps, de revenir sur sa toile indéfiniment, et il peut travailler jusqu'à un âge avancé⁹³². Le

⁹²⁹ BORGHINI, 1584, p. 35-36.

⁹³⁰ BORGHINI, 1584, p. 32.

⁹³¹ « Onde fra molti titoli che se gli danno questo meritamente se gli attribuisce Custos effigiei, Custode, e conservatrice dell'effigie. Perche lei più fedelmente e sicuramente conserva l'effigie humane dei corpi, operando in materia dura e soda, la quale resiste all'ingiuria del tempo. Quindi vediamo conservarsi e sin'hoggi, quasi viva l'immagine di molti Prencipi, Regi e Imperadori antichi, e Capitano famosi e Illustro literati e bellissime e gratiose donne, per mezzo dei marmi, bronzi e medaglie. » ZUCCARI, 1607, II, 7, p. 35.

⁹³² « La sesta è per la difficoltà e fatica dicendo che molto tempo e molta fatica bisogna per conducere una statua e che è cosa difficilissima à lavorare in certi luoghi, dove bisogna arrecarsi con grandissimo disagio della persona, e che quello, che una volta

sculteur aurait donc plus de mérites, car il fournit un effort supérieur. Valori répond que la difficulté de l'art ne se mesure pas seulement à l'effort du corps, mais aussi à celui de l'âme⁹³³. Cet argument, particulièrement développé, est tout à l'honneur des peintres qui doivent maîtriser non seulement une technique, mais aussi de nombreuses disciplines intellectuelles, ce qui laisse place à un nombre tout aussi important d'erreurs à éviter. Et s'il n'est pas possible de replacer un morceau de marbre prélevé d'un bloc, il n'est pas non plus aisé pour le peintre d'enlever un surplus de matière posé par un coup de pinceau superflu⁹³⁴. Dans ces arguments, le matériel et la technique sont à nouveau opposés au conceptuel et à l'intellect.

Les diverses qualités de la sculpture, notamment sa difficulté technique plus importante, permettraient d'expliquer en grande partie que son prix soit supérieur à celui de la peinture. Comme le prix est plus élevé, la sculpture aurait plus de valeur et serait donc plus noble que la

si è levato non si può più aggiugnere, dove i pittori lavorano con loro agio possono levare e porre à loro piacimento, e in breve tempo riducono à fine l'opere loro. » BORGHINI, 1584, p. 27-28.

⁹³³ « Alla sesta rispondono dividendo la difficoltà in fatica di corpo e in fatica d'animo, e la fatica di corpo, e in fatica d'animo, e la fatica del corpo come più ignobile la sciano à gli scultori, prendendosi per loro quella dell'animo, dicendo à quelli bastano le seste, e le squadre per tutte le misure che lor fanno di mestiero. » BORGHINI, 1584, p. 32-33.

⁹³⁴ « Dove al pittore è necessario oltre al sapere adoperare i detti strumenti, haver cognition di prospettiva per i casamenti, e per i pasi, e per mille altre cose, e gli bisogne haver più giudicio per la quantità delle figure, che in una historia occorrono, dove molti più errori che in una statua sola nascer possono. E che allo scultore basta haver notitia delle vere forme, e delle fattezze de corpi solidi, e palpabili, e al pittore è necessario non solamente conoscere le forme di tutti i corpi retti, e non retti, ma di tutti i trasparenti e impalpabili, e di tutti i colori ad essi dicevoli. Soggiugnendo che se le maggiori fatiche e i più gran pericoli maggior nobiltà inducessero l'arte del cavar le pietre delle cave de monti per i pesanti istrumenti, che si adoperano e per la difficoltà, di nobiltà la scultura avanzerebbe. Et il fabro dell'orefice, il muratore dell'architetto, e lo spetiale del medico sarebbe più nobile, e se gli scultori non possono rimettere quello, che hanno levato nelle statue, ne meno i pittori possono ritoccare il lavoro à fresco quando è secco che non si conosca. Anzi bisogna in ciò maggior giudicio, non si veggendo i colori nella loro perfettione mentre sono molli, e essendo sforzati à spedirsi finche la calcina è fresca. Percioche le cose fatte à secco, ò racconce, oltre à che si conoscono, egittano fuore la muffa; quando si lavasse la pittura sene andrebbero, rimanendo il fatto à fresco con gran vergogna dell'artefice. » BORGHINI, 1584, p. 32-33.

peinture⁹³⁵. Ce à quoi le parti adverse répond naturellement que le prix ne peut servir d'argument : on paye davantage pour un cheval que pour louer les services d'un homme, ce qui ne signifie pas pour autant que le cheval ait plus de noblesse⁹³⁶. Finalement, ce qui a de la valeur et que le commanditaire paye bien davantage dans une statue que dans une peinture, c'est l'éventuel matériau coûteux utilisé. Le quatrième argument énoncé par le sculpteur Sirigatti associe également noblesse et aspect pécuniaire⁹³⁷. Ce qui est assez rapidement déconstruit par son opposant : une preuve de richesse n'est pas une preuve de mérite (malgré ce que semblent penser de nombreux princes)⁹³⁸. Cette qualité attribuée à l'art est plutôt ici une qualité relevant du matériau.

Les caractéristiques matérielles de la sculpture, comme sa tridimensionnalité, lui garantiraient aussi une plus grande efficacité et utilité. On peut ainsi la placer en beaucoup d'endroits différents (dans une niche, sur une colonne, contre un mur, au milieu d'une place ou d'une fontaine...). Elle est donc particulièrement pratique pour embellir et orner l'architecture⁹³⁹. Cet argument est invalidé par Valori, le détracteur de la sculpture. En effet, les décors architecturaux de ce type doivent davantage être considérés comme de l'art décoratif, comme

⁹³⁵ « Per la settima ragione argumentano che le cose di maggior prezzo e che sono meglio pagate sono più nobili e più stimate, che lo scultore sempre maggior premio riceve delle sue figure che non fa delle sue il pittore, e perciò si posta conchiudere la scultura esser più nobile. » BORGHINI, 1584, p. 28.

⁹³⁶ BORGHINI, 1584, p. 33-34.

⁹³⁷ « La quarta mettono innanzi dicendo che anticamente furono in Roma poste due statue una d'oro a man dritta rappresentante la scultura e una d'argento à man manca dimostrante la pittura, da cui chiaro si può conoscere per la nobiltà del metallo, e per la precedenza del luogo, da gli antichi la scultura esser stata tenuta in maggior prezzo. » BORGHINI, 1584, p. 27.

⁹³⁸ « Alla quarta delle statue d'oro e d'argento rispondono che chi le fece mostrò molto maggior segno di ricchezza che di giudizio, e che ciò non conclude cosa alcuna, conciosia fra che molti sieno quei Principi che per suo proprio sodisfacimento quelle cose, che niente meritano maggiormente innalzano. » BORGHINI, 1584, p. 31-32.

⁹³⁹ « La terza provano per l'utilità allegando poter fare figure che reggono in vece di mensole sopra fontane, che gittino acqua in luogo di colonne e sotto, e sopra, e per sepolture in vari modi, le qual cose non sono concesse alla pittura. » BORGHINI, 1584, p. 27.

« *cosa accidentale e fuor dell'arte*⁹⁴⁰ » et ne tombent pas dans la catégorie de l'art dont le propos est d'imiter la nature.

Pourtant, la ronde bosse offre plusieurs angles de vue sur une même figure⁹⁴¹ et elle les représente dans leurs volumes⁹⁴². La sculpture en tant que représentation, qu'objet imitatif, est ainsi bien plus proche de son modèle réel que la peinture. Cet argument de Sirigatti est construit à partir des caractéristiques de la statue en tant qu'objet matériel. En revanche, la réponse de Valori est quant à elle fondée sur l'optique et la vision du spectateur : la peinture imite mieux la nature, car elle la représente avec ses couleurs, ses volumes, ses effets de profondeurs, ses différentes réalités sensibles (ciel, terre, rocher, eau, lumière...), c'est-à-dire qu'elle reproduit toutes les choses de la nature qui sont perceptibles par l'œil humain, mais sur une surface plane et appréhensible en un seul regard⁹⁴³. La sculpture peut certes représenter un sujet sous plusieurs angles, mais un sujet limité à une, voire quelques figures, tandis que la peinture peut représenter des centaines de figures *al vivo* sur une surface plane réduite. L'imitation de la nature ne peut pas être limitée à la seule imitation des reliefs. Ce serait au contraire les lignes et les formes qui délimitent les figures et leur appartenance au

⁹⁴⁰ BORGHINI, 1584, p. 31.

⁹⁴¹ « La seconda ragione è che le statue hanno più vedute e si può loro firare attorno sempre con piacere dell'occhio, dove che le pitture non hanno che un lume solo e per essere in tavola piana non possono mostrare che una veduta. » BORGHINI, 1584, p. 26-27.

⁹⁴² « L'ottava sopra cui essi fanno gran fondamento è che tutte due cueste arti cercano d'imitare la natura, e che quella che la imita meglio è più perfetta, e più nobile e che la natura fa le persone con le membra ritonde, il che fa ancora la scultura, e non lo può fare la pittura, e se bene le fa parere dicono che vi è quella differenza che è dal parere all'essere, e dal vero al falso, e perciò la scultura molto meglio la natura imitando esser pui nobile e per confermare detta ragione adducono l'esempio del cieco nato, à cui facendo toccare una statua, egli conosce le membra, e tutta la figura in toccando, il che non può fare in una pittura per essere in piano. » BORGHINI, 1584, p. 28.

⁹⁴³ BORGHINI, 1584, p. 31, 33-34. Cet argument rejoint le rôle que Lomazzo attribue à la couleur de la peinture dans l'*Idea* (voir 3.3.1 Couleur particularisante).

domaine de l'art, tandis que les volumes seraient associés à la matière et à la nature⁹⁴⁴.

Nous l'aurons compris, la sculpture est beaucoup plus souvent associée à la matière que la peinture au sein de ces comparaisons. Les arguments en faveur de la peinture lui prêtent une relation plus étroite au dess(e)in. Bien que la peinture et le dessin constituent eux aussi des objets physiques, leur matérialité se fait plus discrète, moins présente (de façon tangible comme théorique). Cette matérialité atténuée constitue un atout dans la joute théorique, non seulement en raison du rapprochement que cela permet avec les qualités intellectuelles, mais aussi en raison de la praticité qu'offre un objet peu encombrant :

« La seconda provano per la comodità, mostrando la pittura potersi fare in libri, in tele in cuoi e in altre cose facilissime à portare, e da poter comodamente mandarle per tutto il mondo, si come si vede tutto giorno avvenir de ritratti de Principi e di donne belle, e dei paesi dei pittori di Fiandra, la qual cosa non adiviene, e non può adivenire à gli scultori.⁹⁴⁵ »

Le portrait peint ou la gravure se transportent bien plus facilement qu'une statue équestre, ce qui en font des formes d'art bien plus pratiques et utiles. Face à l'argument imparable de la longévité et de la résistance du matériau, la peinture, le dessin et la gravure peuvent se vanter de leur légèreté, de leur maniabilité et de leur reproductibilité. Toutes ces considérations sur la matière demeurent bien sûr théoriques et constituent des catégorisations générales. Une sculpture n'est pas nécessairement plus encombrante et volumineuse qu'une toile, tout dépend du format et du matériau. Mais cette association de la sculpture au travail de la matière, au monde tangible et au corps, et de la peinture au monde intelligible et à l'esprit, demeure bien ancrée dans la théorie de l'art. Elle prend d'ailleurs ses racines dans les entreprises théoriques

⁹⁴⁴ « non è dell'arte perche prima vi erano larghezza, altezza e tutte le parti che si danno à corpi solidi ; ma solo sono dell'arte le linee, che circondano detto corpo, le quali sono in superficie ; laonde la ritondità e il rilievo è della natura, e non dell' arte. » BORGHINI, 1584, p. 33-34.

⁹⁴⁵ BORGHINI, 1584, p. 43.

du XV^e siècle, dans lesquelles on soulignait l'importance des disciplines mathématiques et optiques pour le peintre (ex. Alberti⁹⁴⁶), ainsi que dans l'organisation en corporations, qui séparaient les sculpteurs et les peintres, mais rassemblaient les peintres avec les imprimeurs ou les apothicaires⁹⁴⁷. À travers ces débats, c'est toute une évolution du statut de l'art et de l'artiste qui s'esquisse. La sculpture y souffre quelque peu d'une association facile au travail manuel, qui la rapproche des tailleurs de pierres. De son côté, le peintre souhaite s'assimiler au dessinateur plutôt qu'au coloriste, puisque pour de nombreux artistes et théoriciens, c'est bien le dessin qui distingue l'artiste de l'artisan, l'architecte du maçon, et le peintre du doreur. Une bonne œuvre d'art doit être composée dans l'esprit, et le moindre de ses détails mûrement réfléchi. Les caractéristiques de sa matière peuvent avoir leur importance, mais elles demeurent secondaires.

Les protagonistes du *Riposo* poursuivent encore cet exercice de comparaison en abordant un dernier point, particulièrement intéressant au regard du contexte religieux tendu de l'époque. Il s'agit d'une discussion sur l'efficacité affective des œuvres qui est tenue par Valori, Baccio et Michelozzo. La sculpture serait plus à même de toucher le spectateur, car les figures en relief sont plus proches du réel. Elles correspondraient davantage aux caractéristiques naturelles, comme le prouvent les histoires de Pygmalion et de la Vénus de Praxitèle⁹⁴⁸. Elles seraient ainsi plus efficaces en tant que support d'adoration. D'ailleurs, les anciens vénéraient surtout des effigies sculptées. Cependant, comme le souligne Valori dans sa réponse aux sculpteurs, les exemples choisis montrent certes l'efficacité des statues, mais les affects qu'elles

⁹⁴⁶ Le premier livre du *De Pictura* (Rudiments) est essentiellement consacré à l'optique et aux disciplines mathématiques (proportion, géométrie, perspective). ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, traduit du latin par Danielle Sonnier, Paris, Éditions Allia, 2019, p. 13-37.

⁹⁴⁷ Voir chapitre 1. La formation intellectuelle de l'artiste.

⁹⁴⁸ « [Valori] La decima e ultima ragione è affermata da loro dicendo che le figure di rilievo hanno maggiore affetto e per essere più simili al vero maggiormente muovono gli animi altrui sì come fece la figura di Pimalione e la Venere di Prasitele e aggiungono ancora che tutti gli Idoli antichi parlavano nelle statue, e non nelle pitture. » BORGHINI, 1584, p. 28-29.

provoquent ne sont pas les meilleurs⁹⁴⁹. En effet, la sculpture éveille les appétits sensibles, tandis que la peinture est plus efficace à montrer et à éveiller les affects de l'âme :

« Ma chi è quello che non sappia che colui più desta gli affetti dell'animo, che meglio gli sa imitare ? Le vergogna, il timore, la paura, il dolore, e l'allegrezza passioni dell'animo, che si conoscono per lo mutamento de'colori nella faccia, che così bene contrasa il pittore [...]»⁹⁵⁰ »

En effet, la relation de Pygmalion à son œuvre démontre le pouvoir de l'art, mais elle n'est pas pour autant un modèle à suivre et ne peut donc pas être employée pour glorifier la sculpture. Ces statues reproduisent les proportions et les gestes des corps, leur donnant une apparence de similitude avec le corps réel. La peinture en revanche est moins proche du réel tangible, puisqu'elle ne reproduit pas à l'échelle et ne rend pas la profondeur des corps. Mais elle permet de rendre une très grande variété d'environnements, de personnages et de gestes, elle peut surtout reproduire les variations émotionnelles des figures grâce à l'une de ses composantes les plus efficaces : la couleur. La peur, la douleur, la joie, la maladie peuvent être transmises par les traits et les couleurs de la peinture⁹⁵¹. C'est principalement grâce à la couleur que la peinture est similaire au réel et qu'elle peut si fortement toucher le spectateur. Sur ce point, les composantes matérielles de la peinture l'emportent largement sur celles de la sculpture. Les deux possèdent des caractéristiques les rendant très efficaces, mais la peinture anoblit l'âme tandis que la sculpture éveille des affects bien plus problématiques.

La comparaison est effectuée sur base des caractéristiques techniques de chaque art, mais d'autres dimensions doivent être prises en compte en ce qui concerne l'efficacité et l'impact de ces œuvres sur

⁹⁴⁹ « la decima e ultima ragione che le statue muovano più gli affetti humani che le pitture, non consentono in alcun modo e dicono in ciò poco valere l'esempio della figura di Pimmalone e della Venere di Prasiteles, percioche da cose tanto stemperate, e dishoneste non si può far derivare nobiltà, ne perfettione. » BORGHINI, 1584, p. 36.

⁹⁵⁰ BORGHINI, 1584, p. 36-37.

⁹⁵¹ Voir 3.3 La couleur intellectualisée.

les spectateurs. Si l'on peut discuter et juger théoriquement de l'efficacité d'une œuvre, il reste à savoir ce que sont précisément ces effets et d'où ils proviennent afin de savoir s'ils sont positifs ou négatifs. La référence aux pratiques antiques (Pygmalion, la Vénus) est facilement attaquable : la statue est en effet décrite dans les textes comme capable d'éveiller la dévotion... païenne. Pour Baccio, cet exemple montre justement que la sculpture est plus efficace à pervertir les fidèles, la preuve étant que les idoles sont plus souvent des statues que des peintures. Ainsi le diable choisirait préférablement ce médium⁹⁵². Michelozzo est d'accord, mais il précise que ceci peut aussi être dit de la peinture. Le diable étant un être incorporel, il peut prendre possession des peintures aussi bien que des statues afin de résider en tous lieux et d'avoir le plus d'influence possible⁹⁵³.

À ce stade du raisonnement, le dialogue de Borghini ne concerne plus seulement une querelle entre peinture et sculpture, mais une réflexion sur l'efficacité de l'image et sur les dangers que celle-ci représente : l'idolâtrie. Les caractéristiques spécifiques de chaque art peuvent avoir une influence sur les réponses affectives et les comportements des fidèles (ex. les statues attirent davantage de gestes de dévotion ou idolâtres), mais le fond du problème demeure l'existence matérielle de ces images qui offre la possibilité pour les forces diaboliques de détourner les fidèles du droit chemin. La question de l'efficacité est mise de côté pour révéler le fond du problème : cette efficacité est-elle au service du divin ou du malin ? Ainsi, les caractéristiques matérielles, la préciosité des matériaux, le coût et les hommages rendus aux œuvres ne peuvent pas servir à déterminer la valeur réelle d'une œuvre, car on peut adorer dans une telle image aussi bien la Vierge qu'un démon. Michelozzo conclut cette discussion en se rangeant du côté de Baccio, et en recentrant le débat sur la comparaison

⁹⁵² « [Baccio] e soggiungono che gli Idoli rispondevano nelle statue più che nelle pitture, non perche giudicassero più nobili le statue, ma per havere maggior comodità col mezo di quelle di pervadere alle genti la loro falsità, e i loro inganni ; laonde si può dire che in questo la scultura sia stata ministra del diavolo, e con questo danno fine alle loro risposte i pittorie. » BORGHINI, 1584, p. 38.

⁹⁵³ « [Michelozzo] conciosiacosa che essendo il Demonio spirito senza corpo, così potesse prender di comodità (non havendo ad occupar luogo, ne rappresentarsi alla vista) di rispondere nelle pitture, come nelle sculture. » BORGHINI, 1584, p. 38.

de la peinture à la sculpture. Le médium artistique en lui-même n'a finalement pas tant d'importance, ce qui importe, c'est que ces représentations sont inscrites dans des matières qui, par définition, sont corrompibles et constituent donc de bons réceptacles pour le divin comme pour le diabolique. Dieu et Satan doivent s'incarner dans la matière afin de se rendre visibles aux yeux des spectateurs. Les deux arts se vaudraient donc en termes d'efficacité et de risque d'idolâtrie et l'on ne tranchera pas la question du bienfait ou de la malfeasance des images en opposant la peinture et la sculpture.

Ce débat dépeint par Borghini est celui d'une discussion entre gentilshommes, hommes lettrés et humanistes. À travers une discussion théorique sur les arts, les préoccupations religieuses de leurs temps marquent les personnages qui incorporent à leurs propos (en les simplifiant) des remarques que l'on retrouve dans les écrits de controverses sur les images. L'inscription des images dans la matière est ce qui les rend efficaces auprès du plus grand nombre, et c'est aussi ce qui peut les rendre problématiques.

En effet, pour ses détracteurs réformés les plus extrêmes (comme Carlstadt⁹⁵⁴), l'image religieuse ne peut se départir de sa matérialité infamante et dangereuse, alors que le texte lui s'adresse directement à l'esprit sans risquer d'entraîner l'homme à des pratiques inacceptables⁹⁵⁵. D'autres, plus modérés (comme Luther), n'omettent pas l'importance du lien qu'entretient l'image avec l'intellect. Ils font de l'idolâtrie une affaire aussi bien mentale que matérielle⁹⁵⁶, allégeant par-là le poids de la responsabilité des actes idolâtres qui pèse sur la matière. Dans les faits, ces actes demeurent abondants et problématiques pour les Réformés comme pour les Catholiques qui détournent les yeux ou tentent de déplacer le problème : toutes les

⁹⁵⁴ CARLSTADT, *De l'abolition des images*, 1522. Voir LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 92-94.

⁹⁵⁵ Comme manger les images, ou même simplement leur faire des offrandes de nourriture. LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 92-94. Pour une étude approfondie du phénomène de l'iconophagie, voir : KOERING, Jérémie, *Les Iconophages. Une histoire de l'ingestion des images*, Paris, Actes Sud, 2021.

⁹⁵⁶ LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 99-101.

images ne sont pas néfastes, seules certaines d'entre elles doivent être évitées⁹⁵⁷.

3.4.3 Nécessité de la matière : image et sacrement

Pour répondre aux publications des iconomaques les plus véhéments, les Catholiques érigent en lieu commun l'idée selon laquelle la matière permet l'accès à la connaissance⁹⁵⁸. La matière est une nécessité en raison des limites humaines qui offrent des possibilités réduites à l'homme de se rapprocher du divin. Ainsi, l'image matérielle aide ce rapprochement à s'opérer chez les fidèles grâce à la *translatio ad prototypum*. Ces arguments soulignant les fonctions didactique et dévotionnelle des images sont inscrits dans une théorie théologique du signe⁹⁵⁹ et sont employés afin de rassurer ceux qui craignent les pièges de la matière : elle est juste un support nécessaire pour atteindre le modèle divin⁹⁶⁰. Cette affirmation n'est d'ailleurs pas propre aux images, puisque pareil argument est également valable pour les sacrements. Tout comme l'image, ceux-ci sont constitués d'une forme (les paroles) et d'une matière (l'élément, par ex. l'eau, le vin, l'huile...) qui font le lien avec la grâce divine⁹⁶¹.

⁹⁵⁷ Voir DE BOER, 2022 ; SCAVIZZI, 1992 ; LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987.

⁹⁵⁸ SPRUIT, 2011, p. 1211-1215.

⁹⁵⁹ Troisième partie. L'image et l'artiste comme signes. Voir aussi LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 102-103, 119-120.

⁹⁶⁰ LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 16-18.

⁹⁶¹ « En effet tout Sacrement se compose de deux choses, l'une qui est comme la matière et que l'on appelle élément ; l'autre qui est la forme, et qui consiste dans des paroles. Ainsi l'enseignent les Pères, et particulièrement Saint Augustin, par ces mots que tout le monde connaît : *La Parole s'unit à l'élément, et le Sacrement existe* [Homélies sur l'évangile de saint Jean, homélie 80, chapitre XV, 3 : *Accedit verbum ad elementum et fit sacramentum* (formule reprise par Thomas d'Aquin)]. Par conséquent, sous le nom de choses sensibles, les Sacrements comprennent d'abord la matière ou élément, comme l'eau dans le Baptême, le chrême dans la confirmation, l'huile sainte dans l'Extrême-Onction, toutes choses qui tombent sous le sens de la vue ; ensuite les paroles qui sont comme la forme, et qui s'adressent au sens de l'ouïe. C'est ce que l'Apôtre a indiqué très clairement quand il a dit : *Jésus-Christ a aimé l'Église ; et il s'est livré pour elle, afin de la sanctifier en la purifiant dans le baptême de l'eau, par la parole de Vie*. Dans ce passage, la matière et la forme sont nettement

Gabriele Paleotti ne manque pas d'exploiter cet intéressant parallèle avec les sacrements dans sa description de la cause matérielle de l'image. Dans sa première définition, l'image matérielle était abordée via son contraire, l'image mentale. Dans son développement de la *cause* matérielle de l'image, il n'aborde toujours pas frontalement les matériaux, instruments et techniques de l'art (dont l'expertise est laissée aux artistes⁹⁶²). En effet, il ne cherche pas à parler de la matière, mais bien plutôt à prouver son importance et sa nécessité, en la comparant avec la matière du sacrement, un sujet déjà longuement discuté par les théologiens⁹⁶³ et sur lequel il peut donc s'appuyer. Or, cette matière du sacrement est décrite comme étant commune et disponible en tous lieux (ex. eau, huile). Il en va de même pour les images (ex. bois, pierre, huile, charbon). La cause matérielle de l'art est à la fois anodine et omniprésente :

« Della materia [...] Solo ricorderemo che, sì come in alcuni sacramenti hanno detto i sacri teologi⁹⁶⁴ che, per essere di somma necessità, è stata ancora istituita la materia loro tale che sia commune e pronta al bisogno di ciascuno: onde al battesimo serve l'acqua pura et alla Eucaristia il formento, che si trovano ordinariamente in tutti i luoghi; così, per lo bisogno universale delle imagini, pare ch'ogni materia loro sia applicata, formandosi elle non solo di tutte le sorti di legni, di terra o di pietre e di metalli, ma ancora d'infinite altre cose, e naturali et

exprimées. » MARTIN MORIN, Dominique, *Catéchisme du Concile de Trente : le symbole des apôtres, les sacrements, le décalogue, la prière*, Bouère, 1998, p. 133-150. Voir aussi ROSIER-CATACH, Irène, *La parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil, 2004, p. 44-57.

⁹⁶² « Della materia onde si compongono le imagini e degli istrumenti con che si possono formare non intendiamo noi di parlar altramente, essendo cose proprie dell'arte e disciplina de' maestri, alla quale non è diritto il ragionamento nostro. » PALEOTTI, 1961, p. 137.

⁹⁶³ Les commentaires aux *Sentences* de Pierre Lombard, la *Somme Théologique* de Thomas d'Aquin, Bonaventure, Hugues de Saint-Victor, Alexandre de Halès, Richard Fishacre, puis Roger Bacon... Voir notamment THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, III, q. 63, art.2, ad 2; THOMAS D'AQUIN, *In IV Sent.*, d. 1, q. 1, art. 4, q^a 5, resp; KILWARDBY, Robert, *Quaestiones in librum quartum sententiarum*, q. 36, 98-99; BOVAVENTURE, *In III Sent.*, d. 40, dub. 3; BONAVENTURE, *In IV Sent.*, d. 1, pars 1, art. un., q. 4, resp. ROSIER-CATACH, *La parole efficace (...)*, 2004, p. 44-57, 544 n. 93 et 95.

⁹⁶⁴ Note de Paleotti : S. Tommaso, *Sum. theol.*, III, q. 66, a. 3; q. 74, a. 3.

artificiali: come di cera, di fiori, piume d'uccelli, radici d'erbe, foglie d'arbori, di lana, lino, seta, carta, bambagia, di gomme d'arbori e di mill'altre cose, come, oltre quello che vediamo ogni giorno con gli occhi secondo l'uso di santa Chiesa⁹⁶⁵ »

La simplicité et l'abondance des matériaux du sacrement s'expliquent par sa nécessité. Puisque les sacrements sont essentiels et omniprésents, il est également nécessaire de pouvoir trouver facilement la matière pour les réaliser. En établissant un tel parallèle, Paleotti laisse entendre que si la matière des images est également commune et facilement disponible, c'est qu'elles sont également très nécessaires.

Son énumération des matériaux à partir desquels il est possible de former des images est particulièrement longue et variée⁹⁶⁶. Il liste aussi bien l'or et l'argent que des matières très simples et peu coûteuses comme la cire, les plumes, l'herbe, la laine... Paleotti semble donc non seulement insister sur la nécessité des images *pour* les fidèles, mais également plus subtilement sur la validité des images créées *par* les fidèles. Ses citations de Théodose et de saint Jean Chrysostome semblent aller en ce sens⁹⁶⁷. L'omniprésence des images réalisées par

⁹⁶⁵ PALEOTTI, 1961, p. 137.

⁹⁶⁶ Il en va d'ailleurs de même avec les techniques et les lieux d'exposition : « E questa varietà si è osservata anco nella maniera del farle, formandosene alcune grandi, alcune piccole, et alcune di rilievo, altre piane, altre colorite, altre semplici, e con diversissimi istromenti, qual col penello o col scarpello, qual col carbone, col gesso o con la penna et inchiostro; taluna tessendosi, alcuna conglutinandosi, et altre improntandosi o delineandosi, et ora in ricamo o in mosaico, ora in tarsia o in piano, e talora in superfizie; così nelle chiese, come nelle case, nelle piazze e nelle ville, nei libri, nei vasi e nelle vestimenta; di che ne resta memoria anco nell'istessa Sinodo settima [Surius, III, p. 183], dove si legge: *Diffinimus sanctas imagines e coloribus et tessellis, aut alia quavis materia commode paratas, dedicandas et in templis Dei collocandas, habendasque tum in sacris vasis et vestibus, tum in parietibus et tabulis, in aedibus privatis et in viis publicis. Et in somma non è quasi materia alcuna, come ciascuno sa, né luoco, né tempo, che non sia capace dell'imagini, con mille maniere et istrumenti, come ampiissimo testimonio ne rendono quei santi Padri, nella sinodo di sopra, aggiungendo queste parole dove parlano della istoria della passione di Cristo signor nostro [Surius, III, p. 103.]: Nos passim in ecclesiis, in domibus et foro, in picturis, in sindonibus, in promptuarii vestibus, omnibus denique in locis, hanc figuram ponimus, quo continuo contemplantibus nobis haec in mentem veniant, et non obliviscamur. » PALEOTTI, I, 3, 1961, p. 138.*

⁹⁶⁷ Il appuie son propos, comme souvent, par une référence au septième synode du Concile de Nicée II : « leggiamo ancora esser stato avertito nella seconda Sinodo Nicena, detta la settima [Surius, III 53], dove Teodosio vescovo d'Amorio dice così:

les artistes pour les églises se justifie par leur nécessité en tant que support de dévotion, et il en va de même pour les images de dévotion populaire. La sculpture artisanale du Christ réalisée en cire est tout à fait acceptable si elle est réalisée avec piété, c'est-à-dire si l'intention du fidèle est correcte et correspond à la sacralité du sujet qu'il représente. Dans les sacrements aussi l'intention du ministre est primordiale⁹⁶⁸. L'importance d'une image religieuse ne s'apprécie donc pas au type de matériau, à sa préciosité ou à son coût, ce qui compte, c'est le sujet qu'elle représente, c'est-à-dire sa valeur de signe⁹⁶⁹. Les mots prononcés par l'officiant sont bien plus importants que la matière manipulée, même si les deux doivent obligatoirement être réunis. La parole informe et précise la matière qui, sans elle, serait insignifiante ou difficilement déchiffrable⁹⁷⁰.

L'accessibilité est donc la qualité principale que peut avoir la matière de l'image, tout comme celle du sacrement⁹⁷¹. Avec une telle liste de matériaux, Paleotti illustre de façon concrète et bien plus claire que n'importe quel discours théologique sur la translation que le matériau est un élément nécessaire à l'image, mais secondaire en

Probo quae a primordio receptae traduntur imagines, sive ex auro, sive ex argento, sive colorum ductibus, sive quacunque materia exprimantur. E di S. Giovanni Crisostomo si legge [*Surius*, III, p. 55.] che egli si compiaceva molto d'una immagine di cera formata divotamente, dicendo: Ego et ex cera fusilem picturam pietate plenam amavi. » PALEOTTI, I, 3, 1961, p. 137-138.

⁹⁶⁸ ROSIER-CATACH, *La parole efficace* (...), 2004, p. 263-352.

⁹⁶⁹ Voir Partie 3. L'image et l'artiste comme signes.

⁹⁷⁰ « Il fallait ajouter les paroles à la matière, afin de rendre plus claire et plus certaine la signification de l'élément qu'on employait. De tous les signes, le plus expressif est évidemment la parole. Si on la supprimait dans les Sacrements, il serait très difficile de deviner ce que désigne et signifie la matière en elle-même. Nous en avons une preuve dans le Baptême. L'eau n'est pas moins propre à rafraîchir qu'à purifier. Elle peut donc signifier également ces deux effets. Et si l'on n'avait pas joint des paroles, à l'effusion de l'eau, peut-être aurait-il été possible de trouver par conjecture sa véritable signification, mais il eût été impossible de rien affirmer de certain à cet égard. Au contraire, ajoutez les paroles, et l'on comprend immédiatement que la propriété et la signification de l'eau du Baptême, c'est de purifier. » MARTIN MORIN, 1998, p. 133-150.

⁹⁷¹ D'un point de vue religieux. Les artistes et les commanditaires auraient bien sûr des nuances à apporter à cette affirmation. Toutes les matières ont leurs propres caractéristiques et significations, et il est donc nécessaire de les sélectionner avec soin. Mais au XVI^e siècle, l'iconographie devrait toujours primer sur le choix des matériaux ou l'exécution technique.

importance. Peu importe le support employé si l'image est correctement réalisée et avec les bonnes intentions. Tant que ces conditions sont respectées, l'image pourra correctement remplir sa fonction de signe et la *translatio ad prototypum* sera possible.

La matière n'est donc pas omise, mais elle est insérée dans les considérations du théologien sur l'accessibilité du divin pour le fidèle : il a besoin de ces images inscrites dans le concret, accessibles et facilement réalisables. Les réalités divines doivent pouvoir être accessibles par tous les fidèles via des moyens adaptés à la sacralité du sujet et aux limites de l'homme. De telles réflexions étaient déjà présentes chez les scolastiques médiévaux en ce qui concerne les sacrements. La matière du sacrement est considérée comme une nécessité en raison de la nature sensible de l'homme⁹⁷². Ainsi, si la matière est excusable et nécessaire dans la pratique du sacrement, il ne saurait en être autrement pour l'image religieuse qui partage avec lui de nombreux points communs. Image et sacrement sont des signes composés d'une forme et d'une matière, et destinés à permettre la relation de l'homme sensible avec la grâce divine et intangible.

Comme le note François Lecerclé⁹⁷³, cette évolution théorique qu'illustre Paleotti a pour conséquence de spiritualiser l'image, tout en excusant la matière. Ce changement dans la façon de considérer l'image artistique provient d'une nécessité de réformer l'Église, mais aussi fort probablement d'une influence de la théorie artistique. Dans la seconde

⁹⁷² Par exemple, chez Richard Fishacre : « Je dis donc que les sensibles sont les seuls qui sont les plus communs et les plus utiles pour signifier – les plus communs, puisque les hommes comme les brutes sont à même de sentir, alors que peu d'hommes sont à même d'intelliger. [...] Par conséquent, ce ne sont que les brutes, les hommes et les démons qui ont besoin de signes. Et, comme je l'ai dit, il y a des signes sensibles pour presque tous les hommes, les démons et les brutes, parce qu'ils utilisent leurs sens plutôt que leur intellect, et pour cette raison les sensibles sont signes de manière plus commune. Ils sont aussi plus utiles, d'une part parce que les sensibles sont plus connus de nous, d'autre part parce que ce sont des symboles dissemblables, et donc plus utiles selon Denys. Les signes de nature intelligible sont plus semblables à leur signifié intelligible que les signes sensibles, et, pour cette raison, celui dont l'intellect est engourdi ne fera pas la distinction entre le signe et le signifié, à la manière de l'assoupi qui ne distingue pas entre les images des choses et les choses mêmes. [...] » FISHACRE, Richard, *In IV Sent.*, d. 1, dans ROSIER-CATACH, *La parole efficace (...)*, 2004, p. 48-49, et suiv.

⁹⁷³ LECERCLÉ, *Le signe et la relique (...)*, 1987, p. 231-233.

moitié du XVI^e siècle, cette dernière valorisait beaucoup la capacité de l'artiste à modeler et à transformer la matière avec dextérité, mais plus encore, elle valorisait le travail intellectuel nécessaire à l'élaboration de l'œuvre⁹⁷⁴. La théorie de l'image fait ainsi un pas en direction du spectateur et de l'artiste en prenant en compte le rôle de la matière (et en le justifiant à l'aide de la comparaison au sacrement), tandis que la théorie de l'art évolue vers une dématérialisation de l'œuvre (intellectualisation du processus créatif), déjà opérée par des théologiens⁹⁷⁵ avec la spiritualisation de l'image religieuse⁹⁷⁶. La prise en compte de la matérialité par l'Église est une question d'efficacité spirituelle et dogmatique, tandis que celle des artistes est une question de reconnaissance sociale. Nous pourrions donc dire que la théorie de l'image de cette époque se situe au croisement de la théorie de l'art moderne et de la théorie médiévale de l'image⁹⁷⁷.

Théorie médiévale de l'image	Théorie de l'image post-tridentine	Théorie de l'art maniériste
Matérialité des images peu abordée. Image assez dématérialisée.	Matérialité des images abordée par le prisme de son utilité pour les fidèles et en lien avec l'image mentale.	Matérialité de l'art considérée comme preuve du génie manuel et intellectuel de l'artiste

Figure 8. Tableau résumant le traitement théoriques de la matérialité de l'art.

⁹⁷⁴ KLEIN, 2017, p. 143-153; HUTSON, 2016, p. 80-98; WILLIAMS, 1997, p. 123-150, 162.

⁹⁷⁵ En tête desquels Conrad Braun et Mathieu Ory. LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 149-172; ORY, 2022, p. 204-281.

⁹⁷⁶ Nous pourrions donc résumer ces deux mouvements comme suit : la dématérialisation des théologiens est en fait une spiritualisation, tandis que celle des théoriciens de l'art est davantage une intellectualisation. Voir LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 150-158, 180-181.

⁹⁷⁷ LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 180-182.

Pour penser l'image au XVI^e siècle, il est nécessaire d'établir un équilibre qui peut s'avérer délicat entre ses caractéristiques matérielles et sa dimension mentale. Peu importe l'origine de son auteur ou l'objectif qu'il poursuit, cette dimension est essentielle et c'est ce qui lie, plus étroitement qu'on ne pourrait le croire au premier abord, les théoriciens de l'image et les théoriciens de l'art maniéristes et de la Contre-Réforme.

À ses débuts, durant la première moitié du XVI^e siècle, la théorie de l'art développe une approche théorique qui, bien que novatrice, propose aux peintres des définitions et des recommandations théoriques qui concernent surtout la technique⁹⁷⁸. En quelques décennies les choses évoluent, et dans le dernier tiers du XVI^e siècle la théorie de l'art s'est résolument tournée vers une approche plus intellectuelle et abstraite⁹⁷⁹. On s'intéresse toujours au processus de fabrication de l'œuvre d'art, mais plutôt que de décrire le processus sensible, le théoricien décrit à présent le processus mental qui permet à l'artiste de connaître, de créer et de transmettre. Les outils employés par les auteurs ne sont donc plus les mêmes : aux expériences sur la perspective et l'optique s'ajoutent les références aux idées des humanistes et des philosophes.

Parallèlement, la théorie de l'image catholique se développe en réponse aux attaques protestantes à partir de la moitié du XVI^e siècle. La première attitude des théoriciens catholiques est la défense. Ils précisent à grand renfort d'autorités historiques (ex. saint Grégoire, saint Paul, saint Augustin) que la matière de l'image n'est pas ce qui importe le plus, et que les fidèles ne la vénèrent pas elle, mais bien le prototype qu'elle matérialise devant leurs yeux. Le débat se poursuit à mesure que les protestants répondent. En tentant de concilier les pratiques spirituelles (dévotion, méditation) avec la matérialité des images, les catholiques se retrouvent parfois dans une position inconfortable vis-à-vis de la matière. Comme cette dernière est

⁹⁷⁸ Ex. : comment s'opère la vision, qu'est-ce que la couleur, quels sont les principes de la perspective, les règles de proportions etc. Le *De pictura* d'Alberti nous offrent un bon exemple de ce type de traité. TRAMELLI, 2017, p. 96-116.

⁹⁷⁹ VON SCHLOSSER, 1984, p. 385-386.

problématique et difficile à défendre, certains auteurs⁹⁸⁰ tendent à la minimiser, à l'ignorer ou à détourner le problème. Cette attitude entraîne une certaine dématérialisation de l'image (puisqu'on évite d'en parler trop frontalement). Mais, comme le note Lecercle⁹⁸¹, les choses évoluent après le Concile de Trente, et dans les premières années du XVII^e siècle on présente l'image catholique comme plus triomphante. On y réaffirme l'importance de toutes les images en déclinant leurs fonctions en trois mots : *docere, movere, delectare*. Les traités catholiques soulignent l'intérêt des images tout en pointant toute une série d'abus qui ne peuvent plus être tolérés. Cette attitude est alors moins facilement condamnable puisqu'ils prennent en compte certaines critiques, tout en réaffirmant leur position iconophile initiale. La dématérialisation dont il était question (en particulier durant l'époque médiévale) est donc tempérée par cette évolution vers une intégration de la matérialité des images.

Dans la théorie de l'art de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle, la dématérialisation de l'œuvre et de la création se poursuit, pour atteindre son paroxysme avec l'*Idea dei pittori, scultori et architetti* de Zuccari. Dans un même temps, on retrouve aussi un intérêt marqué pour la matière au sein des académies en Italie⁹⁸², puis en France⁹⁸³. Bien que les approches les plus théoriques de l'art y aient vu le jour, dans la pratique, c'est la formation pratique et les connaissances techniques qui demeurent centrales pour la plupart des artistes⁹⁸⁴. Les préoccupations théoriques comme celles de Zuccari n'ont, dans les faits, intéressé qu'une minorité d'enseignants et de jeunes artistes⁹⁸⁵.

Théorie de l'art et théorie de l'image de la seconde moitié du XVI^e siècle s'intéressent aux œuvres d'art pour des raisons différentes

⁹⁸⁰ Conrad Braun, Mathieu Ory. LECERCLE, *Le signe et la relique (...)*, 1987, p. 149-172; ORY, 2022, p. 204-281.

⁹⁸¹ LECERCLE, *Le signe et la relique (...)*, 1987, p. 260 et suiv.

⁹⁸² ROBERTSON, 2009-2010, p. 187-224.

⁹⁸³ LICHTENSTEIN, 1989; COUSINIÉ, 2000.

⁹⁸⁴ À l'académie romaine, les jeunes artistes recevaient des tâches à exécuter, la plupart du temps, chez eux, et l'académie était le lieu où ils pouvaient recevoir un retour sur leurs œuvres en cours ou terminées. GEORGE, 2011, p. 31-38.

⁹⁸⁵ ROBERTSON, 2009-2010, p. 187-224.

et ont des objectifs qui divergent parfois. Cependant, dans leurs rapports à la matière elles évoluent parallèlement et avec un léger décalage. Il s'agit de trouver un bon équilibre entre valorisation de la main et de l'intellect de l'artiste d'un côté, et entre efficacité de l'image et lutte contre l'idolâtrie de l'autre.

Chapitre 4. L'âme et le corps de l'artiste

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les théoriciens de l'art et de l'image de la fin du XVI^e siècle accordent en général plus d'importance à la dimension formelle de l'image qu'à sa dimension matérielle. En effet, la forme est associée à des aspects essentiels de l'œuvre d'art (dessin, concept et référent) qui peuvent aider à la définir, ainsi qu'à prouver sa valeur et son utilité. La valorisation de la dimension formelle de l'œuvre d'art dans les traités de la fin du XVI^e siècle s'explique d'abord par l'importance de la forme, mais aussi par le souci des auteurs de valoriser l'intellect de l'artiste, en plus des œuvres elles-mêmes. Lorsque la forme est associée à l'image mentale, à la *species*, à l'*idea* ou au concept, elle renvoie à la théorie des facultés de l'âme⁹⁸⁶. C'est précisément parce que l'artiste utilise les facultés rationnelles de son âme qu'il peut se distinguer de l'artisan et se rapprocher des poètes, grammairiens et rhéteurs.

Ce chapitre est consacré à l'âme de l'artiste qui crée la forme conceptuelle de l'image en son esprit. L'artiste est, tout comme son œuvre, composé d'une matière (corps) et d'une forme (âme) qui travaillent de concert afin de créer l'image⁹⁸⁷.

Dans un premier temps, nous exposons comment les théoriciens décrivent l'âme humaine, et la façon dont ils intègrent ces considérations philosophiques au sein de leurs théories artistiques.

Dans la seconde partie de ce chapitre, nous analysons plus en profondeur les descriptions de différents auteurs sur les facultés de l'âme jouant un rôle dans la création, en rapprochant les théories de Borghini, Lomazzo et Zuccari qui présentent quelques similitudes dans l'organisation de ces facultés.

⁹⁸⁶ Et lorsque la forme est présentée comme la ressemblance ou l'imitation d'une chose, elle peut être mise en rapport avec la *mimesis* et la théorie médiévale et moderne du signe. Voir : Troisième partie. L'image et l'artiste comme signes.

⁹⁸⁷ EVERSON, Stephen, « Psychology », dans Jonathan Barnes (éd.), *The Cambridge Companion to Aristotle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 170-174.

Après nous être arrêtée sur les facultés intellectuelles de l'artiste, nous effectuons un focus sur ses vertus morales. En effet, la question des vertus morales et chrétiennes de l'artiste, ainsi que de leur influence sur les productions artistiques (et ensuite, sur les spectateurs), est une préoccupation qui occupe une place manifeste dans la littérature de l'époque, et pas seulement chez les auteurs exerçant une profession religieuse. En théorie, le bon artiste doit être ingénieux, mais aussi vertueux⁹⁸⁸. Ainsi, ses propres réalisations seront réalisées correctement, à la fois sur le plan technique et moral afin d'avoir une influence bénéfique sur le spectateur et de susciter en lui dévotion, pensées vertueuses et actes pieux. Ces relations et ces rapprochements entre la création artistique et la pratique vertueuse sont étudiés à travers la notion aristotélicienne d'*habitus*, ainsi qu'à travers les théories de la vision et de la transmission des affects.

La quatrième et dernière partie de ce chapitre est consacrée aux effets de l'œuvre sur le spectateur qui la regarde et l'appréhende mentalement. Ce sujet est particulièrement important pour les théoriciens de l'image qui cherchent à déterminer le rapport du fidèle aux images, et surtout, le rôle que ces images peuvent, ou non, jouer dans la vénération des personnes sacrées.

4.1 Âme et corps chez les théoriciens

L'artiste est très souvent mentionné par les théoriciens dans les définitions de l'image, de l'art, ou de la peinture abordées dans le chapitre précédent. L'art étant un produit artificiel et créé et non pas un objet naturel, il est assez évident que l'artiste occupe une certaine place au sein de ces définitions, puisqu'il est associé aux quatre causes ontologiques de la substance qu'il crée. Il est désigné comme étant la cause efficiente de l'œuvre, et son esprit comme étant le lieu de création et de conservation du concept à partir duquel il crée l'image. Pour la plupart des auteurs étudiés, il s'agit surtout de donner une définition

⁹⁸⁸ Il s'agit ici d'exposer les idées que l'on retrouve dans la littérature. Dans la pratique, les choses étaient bien différentes, et les artistes n'étaient pas nécessairement des modèles de vertu ni de parfaits courtisans.

complète de l'œuvre en spécifiant ses causes, mais certains théoriciens accordent plus d'importance à cette origine mentale de l'œuvre que d'autres. Autrement dit, si certains auteurs axent leurs traités sur la description, la critique et les recommandations en matière d'œuvres d'art (ex. Paleotti, Gilio, Borghini), d'autres accordent beaucoup plus d'intérêt aux artistes en eux-mêmes. Le théoricien de cette époque post-tridentine qui approfondit le plus la description de l'âme de l'artiste est bien sûr Federico Zuccari. L'entièreté de son *Idea dei pittori, scultori e architetti* est consacrée au *disegno* en tant que dessein, aux facultés intellectuelles de l'artiste, à leur origine, et à leurs fonctions. Il procède avec ordre, en commençant par décrire l'âme humaine, puis ses différentes parties en partant du général pour aller vers le particulier. Au début du traité, il expose à son lecteur ce qu'il entend par *disegno*, et pour ce faire, il commence par définir l'âme humaine avec l'aide d'Aristote :

« Hora volendo noi discorrere intorno all'anima per intendere, e capire questo disegno e conoscere intieramente che sia, diremo principalmente con Aristotele, che l'anima è atto primo, e forma sostantiale del corpo fisico e organico e una perfettione e atto che hà potenza all'intendere tutte le cose e come l'istesso filosofo dice, è il luogo delle forme, che questo è à nostro proposito e in un certo modo l'anima è ogni cosa e intende ogni cosa, ò sia sensibile ò intelligibile.

Ma per distinguere questo disegno e raccogliere le qualità essenziali di essa anima, e gli effetti e qualità sue, e le sue potenze dal Filosofo messe quasi in confuso, diremi che se bene l'anima è tale, nondimeno non intende e non capisse senza fantasia. Però raccogliendo noi insieme tutte le cose sopradette, diremo l'Anima nostra esser sostanza semplice e indivisibile, che ha cognitione di tutte le cose, perche come il Filosofo vuole, noi siamo à un certo modo ogni cosa.⁹⁸⁹ »

⁹⁸⁹ ZUCCARI, 1607, I, 13, p. 34-35.

L'âme est tout d'abord définie dans son rapport au corps, dont elle est l'acte premier et la forme substantielle⁹⁹⁰. La matière de l'homme est quant à elle décrite comme le *corpo fisico e organico*. L'âme est parfaite, complète (actualisée), et c'est grâce à elle que l'on peut comprendre toutes les choses qui sont étudiées par Aristote (ex. on peut raisonner sur la logique, sur l'éthique etc)⁹⁹¹. Mais surtout, elle est le *luogo delle forme*, c'est-à-dire qu'elle est l'endroit où l'homme conserve les formes des choses. Zuccari évoque sans doute ici les *species* ou les *phantasmata*, obtenues et créées dans l'esprit grâce aux cinq sens externes (vue, ouïe, odorat, toucher, goût) et aux sens internes (sens commun, imagination, mémoire, cogitative et/ou estimative)⁹⁹². Dans la tradition aristotélico-thomiste, il existe trois sortes d'âmes : l'âme végétative, l'âme sensitive et l'âme rationnelle⁹⁹³. Les plantes possèdent des âmes végétatives qui leur permettent de se nourrir et de se reproduire. Les animaux possèdent une âme sensitive qui a les mêmes fonctions que l'âme végétative, auxquelles s'ajoutent les fonctions sensorielles et la capacité à se mouvoir. L'âme rationnelle propre à l'homme reprend les fonctions des deux précédentes, et s'en distingue par sa capacité à connaître. Ce qu'évoque Zuccari dans cet extrait, c'est cette faculté de connaissance qui rend l'humain supérieur au reste du monde vivant.

⁹⁹⁰ « Il faut donc nécessairement que l'âme soit substance comme forme d'un corps naturel qui a potentiellement la vie. [...] En conséquence, l'âme est la réalisation première d'un corps naturel qui a potentiellement la vie. », ARISTOTE, *De l'âme*, 412a20-21, 412a27-28, traduit du grec par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 2018, p. 152-153. EVERSON, 1999, p. 171-173.

⁹⁹¹ « Et si l'on a besoin d'une formule qui s'applique en commun à toute âme, ce sera : la réalisation première d'un corps naturel pourvu d'organes. », ARISTOTE, *De l'âme*, 412b5-6, 2018, p. 154. EVERSON, 1999, p. 173; SIGGEN, Michel, *L'expérience chez Aristote. Aux confins des connaissances sensible et intellectuelle en perspective aristotélicienne*, Bern, Peter Lang, 2005, p. 146-148.

⁹⁹² SPRUIT, 2011, p. 1211-1215.

⁹⁹³ PARK, Katharine, « The organic soul », dans Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler et Jill Kraye (éds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 466-467; TRÉMOLIÈRES, François, « De l'âme, Aristote - Fiche de lecture », *Encyclopaedia Universalis*, 2017, en ligne, [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/de-l-ame/>]. Consulté le 16 novembre 2017, p. 2.

4.1.1 Parties et facultés de l'âme

L'organisation des parties et des facultés de l'âme a rarement été figée dans les traditions scolastique et humaniste, et chaque auteur, ou presque, établit sa propre nomenclature et sa propre organisation. Nous proposons ici un schéma des parties de l'âme archétypal reprenant des éléments communs à beaucoup de théories de l'âme aristotéliennes, et qui se concentre sur les facultés associées à la connaissance⁹⁹⁴ :

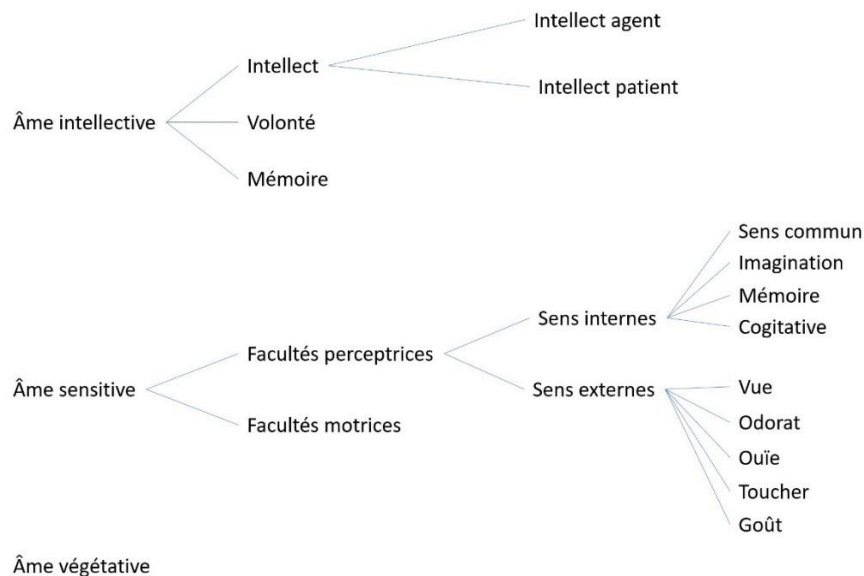


Figure 9. Les parties et les facultés de l'âme.

Le processus de connaissance théorisé par Aristote est repris et complexifié par les philosophes arabes, puis par les scolastiques qui en proposent différentes versions⁹⁹⁵. Nous allons ici présenter le processus

⁹⁹⁴ Ce schéma est inspiré de celui que propose Katherine Park dans son article sur l'âme organique. Il présente l'avantage d'être clair et facilement adaptable. Voir PARK, 1988, p. 466.

⁹⁹⁵ DE CARVALHO, Mário S., « Intellect et imagination: la 'scientia de anima' selon les 'Commentaires du collège des Jésuites de Coimbra' », dans Maria Candida Pacheco et José Francisco Meirinhos (éds.), *Intellect et imagination dans la philosophie*

de l'acquisition de la connaissance dans ses grands principes. Il débute avec la perception sensible des objets par les cinq sens (vue, ouïe, odorat, goût, toucher)⁹⁹⁶. Les ressemblances des objets, les *species* sensibles, sont « imprimées » dans les sens externes (ex. la chaleur du feu s'imprime dans le toucher et sa lumière dans la vue). Une fois les choses perçues, elles sont reçues dans les différents sens internes (sens commun, imagination, cogitative...)⁹⁹⁷. Les perceptions reçues par les cinq sens externes sont d'abord traitées par le sens commun. Son rôle est de synthétiser et de rassembler les informations sensorielles perçues par les sens externes (ex. la chaleur avec la lumière). La ressemblance du feu ainsi obtenue en l'esprit⁹⁹⁸ grâce au travail du sens commun qui

médiévale, actes de colloque, Société internationale pour l'étude de la philosophie médiévale (S.I.E.P.M.), Porto, 26 - 31 août 2002, Turnhout, Brepols, 2003, p. 119-158; McDONALD, Scott, « Theory of knowledge », dans Norman Kretzmann et Eleonore Stump (éds.), *The Cambridge Companion to Aquinas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 160-195; SPRUIT, 1995, p. 11-13. Pour avoir une idée du vaste champ théorique que représentent les facultés de l'âme et l'intellect chez les scolastiques médiévaux et modernes (Averroès, Avicennes, Augustin, Thomas d'Aquin, Duns Scot, Guillaume d'Ockham, Albert le Grand, Roger Bacon, Richard Fishacre, Pierre Abélard, le Collège de Coimbra, Suárez...), nous renvoyons vers les articles des actes du XI^e Congrès International de Philosophie Médiévale de la SIEPM en 4 volumes : PACHECO, Maria Candida et MEIRINHOS, José Francisco (éds.), *Intellect et imagination dans la philosophie médiévale*, actes de colloque, Société internationale pour l'étude de la philosophie médiévale (S.I.E.P.M.), Porto, 26 - 31 août 2002, Turnhout, Brepols, 2003.

⁹⁹⁶ ARISTOTE, *De l'âme*, II, 6-11, 2018, p. 186-221.

⁹⁹⁷ Le nombre, les noms et les rôles de ces sens internes varient énormément d'un auteur à l'autre, et parfois même chez un même auteur. Avicenne parle de *phantasia* (qui comprend le *sensus communis*), *imaginatio*, *vis imaginativa* (jugement), *vis aestimativa* (jugement et réaction spontanée) et *memoria*. Albert le Grand s'en inspire pour établir les sens internes suivants : *sensus communis*, *imaginatio*, *aestimatio*, *phantasia* (image et intentions) et *memoria*. Thomas d'Aquin dénombre quatre sens internes : *sensus communis*, *imaginatio*, *aestimativa* et *memoria*. Marsile Ficin se rapproche d'Albert avec l'*imaginatio* (qui comprend le *sensus comunis*), la *phantasia* et la *memoria*. Sur d'autres auteurs, voir notamment : KLEIN, « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno », (...), 1970, p. 63-68; BUNDY, Murray W., *The theory of imagination in classical and mediaeval thought*, Folcroft, Folcroft Library Edition, 1970 (éd. 1927), p. 216-217; FERREYROLLES, Gérard, « Compendium sur l'imagination dans les Pensées », *Littératures classiques*, 45, *L'imagination au XVII^e siècle*, 2002, p. 139-154.

⁹⁹⁸ Aristote nomme ces images intérieures *phantasmata*. Dans la tradition scolastique, on retrouve plutôt les termes de *species*. AUVRAY-ASSAYAS, 2004, p. 1199-1005; PANACCIO, 2004, p. 248-250; LABARRIÈRE, Jean-Louis, « Phantasia », dans Barbara

s'imprime dans l'imagination. La mémoire est la faculté conservant toutes ces informations sensorielles traitées par les autres sens internes. L'imagination reçoit, conserve et assemble les différentes informations reçues et forme les images qui permettent à l'esprit de penser et de visualiser ces informations mentalement. C'est elle qui compose ce qu'Aristote nomme les *phantasmata*, c'est-à-dire les images mentales à partir desquelles la cogitative pourra extraire des connaissances particulières, et l'intellect (agent) des connaissances universelles⁹⁹⁹. La cogitative est la faculté qui permet de déduire une connaissance particulière à partir de toutes ces informations reçues et traitées par les autres sens. Elle est un sens interne qui permet déjà une forme de connaissance, bien qu'elle n'appartienne pas à l'âme intellectuelle, mais bien à l'âme sensitive comme les autres sens internes¹⁰⁰⁰.

Toutes ces opérations réalisées par les sens internes concernent les objets particuliers (ex. ce feu de cheminée particulier est chaud et produit de la lumière). Or, c'est l'intellect qui va pouvoir composer des connaissances universelles à partir de ces connaissances particulières (ex. la chaleur et la lumière sont des caractéristiques du feu)¹⁰⁰¹. Ainsi, la science ne peut s'acquérir que grâce à la collaboration des âmes sensitive et intellectuelle.

Zuccari reprend ces différentes facultés de l'âme sous l'appellation de *disegni* (Figures 6 et 11). En donnant une définition scolastique de l'âme humaine, il rappelle donc la dimension mentale du processus de connaissance. Nous avons mis ce processus en évidence dans ce schéma emprunté à Ulrich Pfisterer (Figure 11) :

Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 931-935; SPRUIT, 1995, p. 4-9.

⁹⁹⁹ SIGGEN, Michel, *L'expérience chez Aristote : aux confins des connaissances sensible et intellectuelle en perspective aristotélicienne*, Bern, Lang, 2005, p. 271-275, 346-350.

¹⁰⁰⁰ KESSLER, Eckhard, « The intellectual soul », dans Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler et Jill Kraye (éds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 485-534; SIGGEN, 2005, p. 161-186.

¹⁰⁰¹ SIGGEN, 2005, p. 161-163, 229-233.

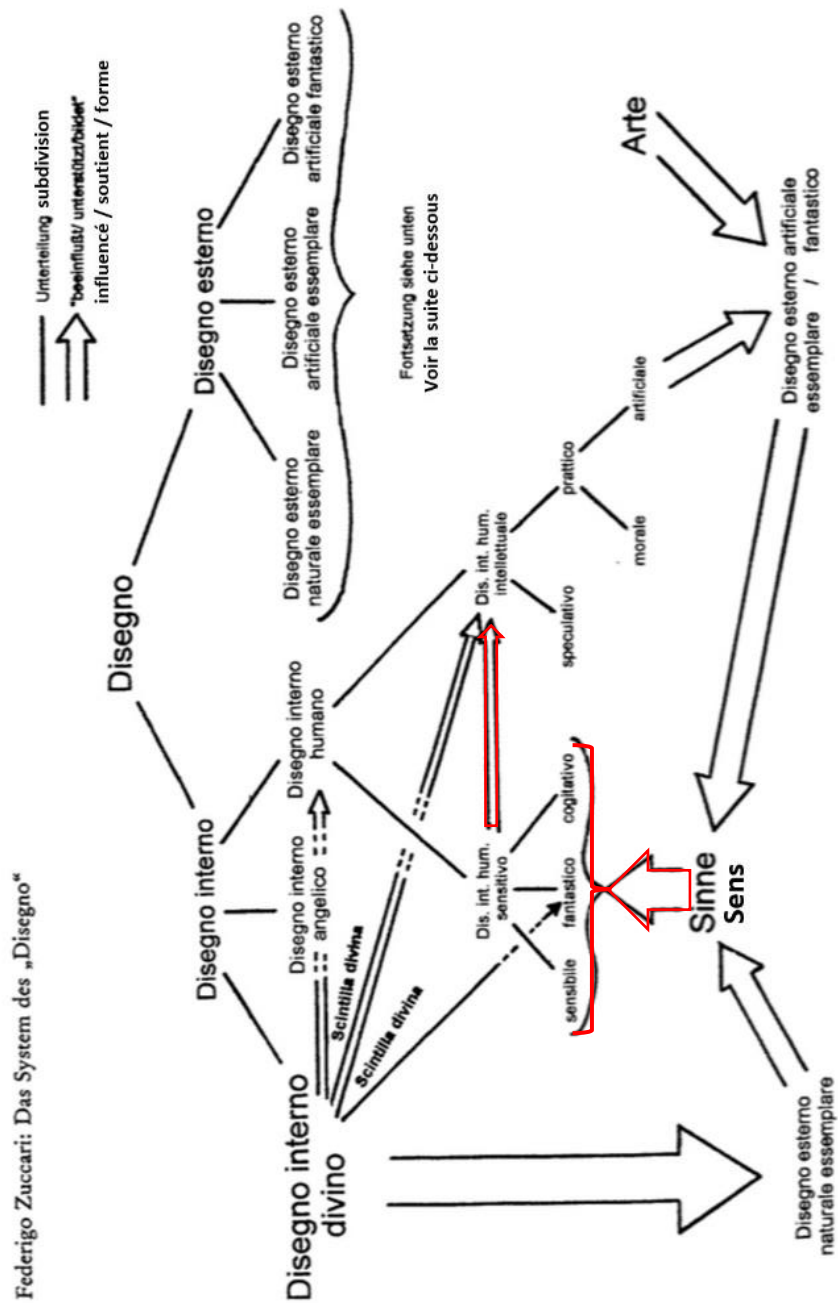


Figure 10. Federico Zuccari : le système du « Disegno ». Schéma d'Ulrich Pfisterer

C'est l'âme, et non le corps, qui nous permet de comprendre toutes les choses de ce monde (sensibles comme intelligibles), de les conserver dans la mémoire et de les penser. Elle est aussi le lieu de création et de conservation des idées et des inventions fabriquées par l'intellect à partir des *species*, ce qui est particulièrement important pour les artistes¹⁰⁰². Mais si l'auteur loue les facultés intellectuelles de l'âme humaine, il ne néglige pourtant pas les facultés sensibles (les sens internes) et souligne leur importance. Par exemple, il précise bien que l'imagination est nécessaire à la formation de la connaissance. C'est d'ailleurs le seul des sens internes qu'il cite ici dans cette définition générale de l'âme. On peut supposer qu'il lui accorde plus d'importance qu'aux autres sens dans le processus créatif, ou qu'il la mentionne afin de bien montrer que cette faculté, parfois malaimée en raison des invraisemblances qu'elle peut créer, est essentielle à toute connaissance et à toute création¹⁰⁰³. L'intellect ne peut rien concevoir sans les informations appréhendées et traitées par les sens internes, qui eux-mêmes les reçoivent des sens externes. L'entièreté de l'*Idea* est consacrée à la valorisation de ces facultés internes de l'âme sensitive et les facultés de l'âme rationnelle qu'il rassemble sous le terme artistique de *disegno*. Zuccari s'intéresse principalement aux facultés de l'âme de l'artiste, et moins à celles de son corps. Ce dernier ne l'intéresse que dans la mesure où il est un intermédiaire entre la création mentale et son extériorisation dans la matière.

¹⁰⁰² Zuccari annonce au début du traité qu'il parle en peintre et s'adresse à des artistes. Cependant, même s'il s'adresse explicitement à ses confrères artistes et aux jeunes apprentis de l'*Accademia di San Luca*, il s'adresse aussi (et surtout) implicitement à ses confrères académiciens et à de potentiels mécènes.

¹⁰⁰³ SIGGEN, 2005, p. 271-275; SHEPPARD, Anne, *The Poetics of Phantasia: Imagination in Ancient Aesthetics*, Londres, Bloomsbury, 2015, p. 1-17; LAMY, Alice, « L'ambivalence de la *phantasia* dans le premier humanisme parisien et ses valeurs noétiques et spirituelles : l'exemple de Pierre d'Ailly et de Jean Gerson », *Camena*, 8, 2010, en ligne, [https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/11-_lamy.pdf], 25 juin 2020. L'imagination est également abordée dans le chapitre 5. Le signe mimétique.

4.1.2 L'âme humaine et le monde supraterrrestre

Cette façon scolastique de décrire l'âme de l'artiste n'est pas la seule qui existe au sein de la littérature artistique. D'autres auteurs sont bien plus inspirés par le néo-platonisme dans leur façon de concevoir le rapport entre l'âme et le corps. C'est notamment le cas chez Lomazzo, ou encore Borghini. Dans l'*Idea*, Lomazzo reprend une hiérarchisation néo-platonicienne pour expliquer l'organisation du monde, en allant de l'intelligible au sensible. Il y consacre notamment un chapitre sur la façon d'établir les proportions selon l'idée de beauté. Il explique alors l'origine de cette beauté et la façon dont elle est infusée dans le monde sensible. Chez Lomazzo, la beauté est une idée intelligible en l'esprit de Dieu, et elle est reflétée dans le monde sensible par l'intermédiaire de trois miroirs qui sont classés par ordre décroissant de noblesse : l'ange, l'âme et le corps.

« Questa bellezza risplende in un medesimo volto d'Iddio in tre specchi posti per ordine, nell'Angelo, nell'animo e nel corpo, [...] E l'animo creato con questa conditione che sia circondato dal corpo terreno, al ministerio corporale declina. Dalla quale inclinazione gravato, mette in oblio questa bellezza che hà in se nascosta et tutto da poi ch'è involto nel corpo terreno s'impiega all'uso d'esso corpo, accommodanvi il senso, e alle volte la ragione ancora. [...] Finalmente la bellezza del corpo non è altro che un certo atto, vivacità e gratia che in lui risplende per lo infusso della sua Idea, il quale non discende nella materia se ella non è attissimamente preparata.¹⁰⁰⁴ »

La beauté du corps est obscure et très distante de sa source divine, comparée à la beauté de l'âme. L'âme n'est créée qu'à condition qu'elle soit emprisonnée dans un corps. Elle administre les fonctions de ce corps, et soumet ses propres facultés, à ses besoins¹⁰⁰⁵. Le corps en lui-même n'est pas beau, puisque sa beauté dérive de l'*Idea* de Dieu.

¹⁰⁰⁴ LOMAZZO, 1591, 26, p. 23-24.

¹⁰⁰⁵ LOMAZZO, 1591, 26, p. 23-24.

La beauté est alors une qualité, une grâce émanant de l'Idée et qui ne descend que dans une matière (le corps) bien préparée à la recevoir¹⁰⁰⁶.

Tout comme Lomazzo, Borghini décrit les parties de l'homme en faisant référence aux astres. Mais au lieu d'inclure cette description au sein d'une relation hiérarchisée et descendante (qui imprègne la théorie de Lomazzo d'une tendance néo-platonisante)¹⁰⁰⁷, le Florentin fait plutôt un parallèle entre les composantes de l'homme (esprit, âme et corps) et les sphères célestes :

« Ha l'huomo tre parti principali, la mente, l'anima e il corpo; e tre altre si ne ha il mondo à questa in tutto conformi, il Sole, la Luna e la terra: l'intelletto al Sole, l'anima alla Luna e il corpo alla terra somiglievole in ogni parte, da chi vi con ben mente chiaramente si può conoscere.¹⁰⁰⁸ »

Borghini compare l'intellect (*mente*), l'âme (*anima*) et le corps (*corpo*) avec le Soleil, la Lune et la Terre. L'intellect (*mente*) correspond aux facultés de l'âme intellectuelle, et l'*anima* à celles de l'âme sensitive (Figure 10). Il identifie entre ces éléments les mêmes relations : l'intellect illumine l'âme comme le Soleil éclaire la Lune, le Soleil et la Lune éclairent la Terre et la dominent comme l'intellect et l'âme gouvernent le corps. Il n'aborde pas comme Lomazzo la relation entre le monde des astres, et le monde sensible. Il n'affirme pas clairement de continuité entre les deux, mais il procède plutôt par comparaison.

¹⁰⁰⁶ SUMMERS, 1987, p. 176-177. Sur la thématique du miroir en l'homme et sa ressemblance à Dieu : JAVELET, Robert, *Image et ressemblance au douzième siècle : de saint Anselme à Alain de Lille*, Paris, Letouzey et Ané, 1967, p. 376-390.

¹⁰⁰⁷ Les idées sont infusées en l'homme depuis le monde supraterrrestre. ALLEN, Michael J.B., « Marsilio Ficino on Saturn, the Plotinian Mind, and the Monster of Averroes », dans Anna Akasoy et Guido Giglioni (éds.), *Renaissance Averroism and Its Aftermath: Arabic Philosophy in Early Modern Europe*, Dordrecht, Springer, 2013, p. 89-94.

¹⁰⁰⁸ BORGHINI, 1584, p. 4-8.

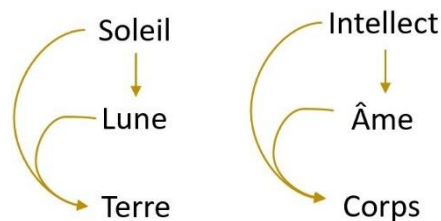


Figure 11. Comparaison des parties de l'homme aux astres chez Borghini.

Dans un assez long passage du début du *Riposo*, Borghini expose aussi le rapport entre l'intellect et le corps à l'aide d'une comparaison entre le macrocosme (les astres) et le microcosme (l'homme) centrée sur la lumière et la vue¹⁰⁰⁹. Le Soleil est « l'œil » du Ciel qui observe ce qu'il éclaire, tout comme « l'œil » de l'intellect permet de voir et de comprendre les choses intelligibles, et l'œil du corps permet de voir et d'acquérir les espèces (*species*) du monde sensible¹⁰¹⁰. Soleil, intellect et œil sont mis en parallèle sur la base de leurs capacités à accéder aux réalités de ce monde et à les rendre compréhensibles à l'homme. On retrouve là une conception tripartite de l'univers : un monde céleste contenant les astres, un monde

¹⁰⁰⁹ « Il Sole è l'occhio del Cielo, che rimira il tutto, e si come l'occhio corporale ha virtù nelle cose sensibili, così l'intelletto nelle intelligibili l'ha parimente. Nella luce del Sole sono tutti i colori delle cose formate, e nel lume dello intelletto sono tutti i concetti, e le imagini delle prime Idee. Il Sole in un medesimo tempo vede, e illumina i corpi inferiori così l'intelletto non solamente conosce, ma etiando tutte le parti ad esso inferiori vivifica, e rischiara. » BORGHINI, 1584, p. 4-5.

¹⁰¹⁰ Cette expression « œil de l'intellect » est très présente, chez les philosophes mais aussi chez les théoriciens de l'art. On la retrouve notamment chez Armenini lorsqu'il décrit la peinture et la façon dont il faut la juger : « [...] poiché non deve seguirsi il giudizio solamente dell'occhio esteriore, il quale può facilmente essere abbagliato dalla vaghezza di quelle varie tinte; e nel vero troppo facil sarebbe, se così fosse, il giudicar l'opere di quest'arte, ma ricorrere bisogna all'occhio dell'intelletto il quale, illuminato dalle debite regole, conosce il vero in tutte le cose. » ARMENINI, 2008-2020, I, 2, p. 21-22. SUMMERS, 1987, p. 33-34, 86; SHEPPARD, 2015, p. 19-46; TOCHON-DANGUY, Baptiste, « L'occhio della mente e l'intelletto dello scultore: fonti filosofiche e artistiche nelle Lezioni sulle arti di Benedetto Varchi », dans Johannes Bartuschat, Marco Nava et Jonathan Schiesaro (éds.), *La trattatistica d'arte nell'Italia del Cinquecento*, Rome, Carocci editore, 2025, p. 51-66.

intelligible (celui de l'intellect) et un monde sensible (auquel appartient le corps). L'intellect tient vis-à-vis des choses intelligibles le même rôle que le Soleil envers le monde sensible : il anime en même temps qu'il illumine les objets de sa connaissance.

Borghini identifie ensuite l'âme sensitive à la Lune. L'âme occupe une place intermédiaire entre l'intellect et le corps, tout comme la Lune se situe entre le Soleil et la Terre. De même, tout comme la lumière de la Lune provient du Soleil, les facultés de l'âme procèdent de l'intellect¹⁰¹¹. La Lune a deux faces : une lumineuse et une obscure. L'âme sensitive est à la fois une ombre tournée vers le sensible et une lumière tournée vers l'intellect rationnel¹⁰¹². Borghini poursuit sa comparaison avec ce qu'il nomme « l'éclipse de l'intellect » et qui se calque sur le modèle de l'éclipse de Lune. Si la Terre peut parfois s'interposer et priver la Lune de la lumière du Soleil, similairement le monde sensible peut s'interposer entre l'intellect et l'âme, et priver cette dernière de la lumière de la raison¹⁰¹³. À l'inverse, l'équivalent de

¹⁰¹¹ Ici, Borghini ajoute une référence littéraire et cite les *Phéniciennes* d'Euripide. Dans le prologue, Jocaste entame une invocation au Soleil, dont la lumière symbolise la clairvoyance et la vérité. Il s'agirait d'une entrée en matière pleine d'ironie puisque les hommes (dont les personnages de la tragédie) sont sans cesse dans l'illusion et le mensonge. Voir DARIES-BERDERY, Brigitte, « Réflexions autour des *Phéniciennes* d'Euripide. Entre Vrai et Faux, une poétique de l'œuvre ouverte », *Pallas* [en ligne], 91, 2013, [<http://journals.openedition.org/pallas/389>]. Consulté le 20/09/2022.

¹⁰¹² « L'Anima poi significa la Luna; percioche, si come dicono i Platonici, l'anima procede dall'intelletto, e perciò da molti e particolarmente da Euripide nelle Fenisi è detta la Luna figliuola del Sole: e come l'anima ragionevole stà fra l'intelletto e il corpo e prende essenza dalla stabilità intellettuale, dalla moltitudine, dalla diversità e dalle mutationi corporali per rispetto delle operationi, così la Luna è posta fra il Sole, e la terra, e dell'unica, e stabil luce del Sole, e della varia natura delle tenebre terrene (le quali dimostra con alcune macchie oscure nella sua pienezza) è composta. [...] Ha due parti il corpo della Luna, una superiore che riguarda il Sole e gli altri corpi celesti, e l'altra inferiori verso la terra rivolta; [...] non altramente opera l'anima humana per la Luna significata, e in due parti si divide, la superiore i chiari lumi dell'intelletto rimira e la inferiore le cose materiali del corpo riguarda; [...] » BORGHINI, 1584, p. 5-6.

¹⁰¹³ « Conciosiacosa, che sia noto à ciascuno l'Eclisse della Luna farsi dall'ombra della terre, che fra essa Luna e il Sole s'interpone, talmente che elle tutta oscura ne diviene; così ogni volta che fra l'Intelletto, e l'anima la terra corporale si trapone (il che sempre che la ragione è in tutto signoreggiata dal senso adiviene) si fa l'infelice Eclisse dell'Anima, la quale nell'immonditia, e nell'oscurità corporale dimorando d'ogni splendore, e d'ogni luce dell'Intelletto priva rimane. » BORGHINI, 1584, p. 7.

l'éclipse solaire est une très bonne chose puisqu'elle permet à l'âme (la Lune) de recevoir pleinement la lumière de l'intellect (le Soleil), tandis que le corps (le monde terrestre) est délaissé et plongé dans les ténèbres. Grâce à cela, la lumière de l'intellect se focalise sur l'âme, et laisse les liens avec le corps se délier, ce qui permet de jouir davantage des mondes intelligible et céleste, et donc par-là, de la divinité¹⁰¹⁴.

Cette âme lunaire à deux faces, l'une tournée vers les réalités divines et l'autre vers les réalités sensibles, rappelle l'anatomie de l'âme telle qu'elle est envisagée dans la tradition médiévale sur la base du *De Trinitate* d'Augustin, des *Sentences* de Pierre Lombard et du *Breviloquium* de Bonaventure¹⁰¹⁵. Comme nous l'avons vu précédemment (Figure 10), la psychologie scolastique envisage l'âme comme étant constituée de facultés inférieures (les sens internes, qui sont proches des sens externes et du monde sensible qu'ils appréhendent) et de facultés supérieures (l'intellect, la volonté, la mémoire) qui permettent le raisonnement abstrait et l'universalisation des concepts. Il n'existe qu'une âme, mais elle possède des facultés qui peuvent fonctionner de différentes façons et se tourner vers des objets de natures différentes. Cette conception de l'âme envisage les facultés comme distinctes, mais en relation étroite¹⁰¹⁶. Or chez des auteurs médiévaux comme Augustin et Pierre Lombard, la partie supérieure de l'âme est encore subdivisée en une âme rationnelle supérieure et une

¹⁰¹⁴ « Ma molto diversa da questa è l'Eclisse del Sole, percioche egli del sui nativo lume non perde giamai, ma quella à fare si viene all'hora, che la Luna fra il corpo del Sole, e gli occhi nostri si pone in mezo, vietando al veder nostro il poter rimirare il suo chiaro splendore, e quella parte di terra oscurando e in ispavento, se tenebre ponendo non altramente l'Intelletto del suo lume onde egli è costituito non iscema; ma quando l'anima allontanata dal senso nella sua più nobil parte riceve la luce intellettuale, in quella sacra, e beata contemplatione si fa la fortunata Esclisse, la quale impedisce che lo splendor dello intelletto al corpo non risplenda, perciò egli da ognie luce vitale abbandonato necessariamente muore, e l'anima rotto i legami corporali libera, e sciolta con la divinità si gode. » BORGHINI, 1584, p. 7-8.

¹⁰¹⁵ BERGAMO, Mino, *L'anatomie de l'âme. De François de Sales à Fénelon*, Grenoble, Millon, 1994, p. 65-72.

¹⁰¹⁶ BERGAMO, 1994, p. 98-101.

âme rationnelle inférieure¹⁰¹⁷. De plus, ces deux facettes de l'âme rationnelle surplombent la partie sensitive de l'âme, celle qui est le plus en lien avec le monde extérieur, lui offrant la lumière. L'intellect peut ainsi s'intéresser au monde sensible afin de connaître et d'opérer, ou bien il peut tourner son œil vers la lumière de l'âme. Borghini semble s'appuyer sur une telle description des facultés de l'âme lorsqu'il développe son analogie avec les éclipses.

La relation de l'âme et du corps peut être décrite de bien des façons par les théoriciens de l'art en fonction de leurs bagages philosophiques. Chez Zuccari, on retrouve une perspective artificialiste et aristotélicienne de l'art et de l'artiste, tandis que Lomazzo adopte sur cette question une perspective plus innéiste, dans laquelle transparait un néo-platonisme teinté d'astrologie¹⁰¹⁸. L'artificialisme désigne ici la tendance de théoriciens comme Zuccari à considérer que l'œuvre d'art est construite dans l'esprit de l'homme. L'artificialisme était distingué de l'idéalisme par Robert Klein dans *L'Esthétique de la Technè* en ce que l'artificialisme, inspiré d'Aristote, place le principe créateur de l'œuvre en l'homme et l'associe à l'intention ou la volonté, là où l'idéalisme place l'emphasis sur le fait que l'œuvre d'art imite un idéal (dans le sens de l'idée platonicienne ou de l'universel aristotélicien). Nous employons ici le terme « innéisme » pour désigner la tendance à considérer que les facultés mentales et créatrices de l'artiste sont innées et placées en lui dès la naissance par Dieu¹⁰¹⁹.

Dans les deux tendances philosophiques, la relation de l'âme et du corps est décrite de façon similaire à la relation entre un monde intelligible et un monde sensible. Zuccari considère ces deux univers au travers de la psychologie de la connaissance : c'est grâce aux facultés de l'âme (dont l'intellect) que l'on peut connaître le monde sensible,

¹⁰¹⁷ Augustin distingue deux fonctions de la raison : l'*actio temporalis* et la *contemplatio aeternum* (*De Trinitate*, XII). Dans le *Livre des Sentences* (livre II, XXIV), Pierre Lombard introduit les notions de *pars superior* et *portio inferior rationis* qui seront repris dans le langage religieux médiéval sous les termes *portio superior* et *portio inferior rationis*. BERGAMO, 1994, p. 67-71.

¹⁰¹⁸ L'association de la philosophie naturelle et de l'astrologie était très courante à l'époque. On la retrouve notamment chez Ficin. ALLEN, 2013, p. 89-93.

¹⁰¹⁹ KLEIN, 2017, p. 207-210.

mais ce monde sensible est lui-même nécessaire à l'âme afin d'acquérir la connaissance. Pour Lomazzo, la relation de l'âme et du corps est un microcosme comparable à la relation entre le monde intelligible des idées et le monde sensible : les idées proviennent d'un univers intelligible (celui des Idées de Dieu, ou l'esprit humain) et peuvent s'incorporer dans la matière (le corps ou le tableau)¹⁰²⁰. Dans les deux cas, l'âme est plus valorisée que le corps, puisqu'elle est considérée comme le siège de toute démarche artistique, mais aussi de l'intellect. L'âme rationnelle et ses facultés distinguent l'homme des autres créatures, et le rapprochent de Dieu¹⁰²¹. Borghini situe sa propre théorie entre celles de Zuccari et de Lomazzo. Il reprend les concepts de microcosme (humain) et de macrocosme (monde), mais il les présente sous forme d'une analogie, et non plus sous la forme d'une relation d'influence transcendantale. Cette comparaison lui sert à expliquer les relations et la hiérarchisation entre les deux parties principales de l'âme (sensitive et intellectuelle) et le corps.

Les arts du dessin (et les œuvres) se trouvent également à l'intersection entre le monde intelligible et le monde sensible, puisqu'ils forment une catégorie intermédiaire entre les arts libéraux et les arts mécaniques. Dans la théorie de l'art de la seconde moitié du XVI^e siècle, la peinture et la sculpture ne sont plus seulement considérées comme des disciplines manuelles pour lesquelles une connaissance de certains arts libéraux est nécessaire. Elles deviennent plutôt des pratiques intellectuelles qui sont extériorisées dans la matière grâce aux connaissances et à la maîtrise des artistes.

4.2. La main guidée par l'intellect

Les théoriciens emploient la philosophie pour définir les composantes hylémorphiques de l'homme parce qu'elle permet de décrire avec ordre les facultés de l'âme et le processus créatif qui

¹⁰²⁰ ALLEN, 2013, p. 81-89.

¹⁰²¹ Les nombreux parallèles qui sont établis entre l'homme et Dieu sont étudiés dans le chapitre 6. *Disegno ad imaginem*.

implique à la fois l'intellect, l'âme sensitive et la main de l'artiste. Cependant, les auteurs ne décrivent pas le fonctionnement de l'intellect et son rapport au monde sensible de la même façon¹⁰²². Mais, comme nous allons l'exposer maintenant, les approches de ces auteurs partagent aussi un certain nombre de points communs que l'on retrouve notamment dans la théorie de Benedetto Varchi. Tous conçoivent une anatomie de l'âme permettant de rapprocher les facultés spéculatives et opératives de l'âme afin de souligner la double nature (mentale et manuelle) des arts du dessin. Les facultés liées à la création telles qu'elles sont décrites par la plupart de nos auteurs sont aussi liées au processus de connaissance, et aux facultés sensibles et rationnelles de l'âme.

4.2.1 Anatomies de l'âme et *habitus*

Après avoir mis en parallèle l'homme et les astres, Borghini recentre donc son propos sur l'humain et aborde la structure de l'âme par l'intermédiaire du personnage de Baccio Valori¹⁰²³. Au sein des six protagonistes du dialogue, ce dernier est présenté comme un intellectuel, celui qui a reçu une éducation et se tient du côté de la raison¹⁰²⁴. Borghini commence par décrire l'âme et ses parties (Figure 12) :

« In due parti divisero gli antichi filosofi l'anima humana nella ragione particolare, e nella universale. La ragione particolare è quella che non conosce e non intende se non le cose particolari generabili, e corrutibili e questa è chiamata

¹⁰²² PANOFSKY, 1989, p. 112-117, 200-207, 234 n.195; KLEIN, Robert, « La forme et l'intelligible », dans Robert Klein et André Chastel, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 160-170; KLEIN, « 'Les sept gouverneurs de l'art' (...) », 1970, p. 180-186.

¹⁰²³ Alors que la longue comparaison entre âme humaine et astres est énoncée par Borghini en son nom propre au début du premier livre, entre la dédicace à Giovanni Medici et la présentation du décor et des personnages du dialogue.

¹⁰²⁴ BORGHINI, 1584, p. 24-25. On sait que le véritable Baccio Valori a fréquenté les universités de Pise et de Padoue, et qu'il possédait de bonnes connaissances de la philosophie aristotélicienne. Voir le chapitre 2.4 Raffaello Borghini et Annexe 3. Les protagonistes du *Riposo*.

Cogitativa; laquelle, comme que sia mortale, non perciò si ritrova negli animali bruti, i quali hanno in quello scambio la stimativa della cogitativa negli huomini men perfetta. La ragione universale è quella che non conosce e non considera se non le cose universali prive d'ogni materia, e spogliate d'ogni passion, e di tutti gli accidenti, e per consequente ingenerabili e incorruptibili. E questa ancora in deux parti si divide, nella raison supérieure cioè nel l'intellecto contemplativo, e nella raison inférieure, cioè nell'intellecto pratico, ò vero attivo.¹⁰²⁵ »

L'âme est donc divisée en raison particulière (*ragione particolare*, ou *cogitativa*¹⁰²⁶) et en raison universelle (*ragione universale*). La raison particulière se charge de la connaissance des choses particulières et corruptibles. Elle englobe donc les facultés sensitives de l'âme permettant d'acquérir la connaissance au moyen des sens. La raison universelle permet de connaître les choses universelles, immatérielles, substantielles et incorruptibles. Elle permet d'extraire des connaissances universelles à partir de ces connaissances des choses particulières. Elle correspond aux facultés intellectuelles de l'âme. La raison universelle se subdivise encore en deux catégories : la raison supérieure, ou intellect contemplatif (*ragione superiore, intelletto contemplativo*), et la raison inférieure, ou intellect actif (*ragione inferiore, intelletto pratico e attivo*)¹⁰²⁷. La partie contemplative est

¹⁰²⁵ BORGHINI, 1584, p. 46-47.

¹⁰²⁶ Borghini précise que la cogitative est propre aux hommes. Chez les animaux, la raison particulière est appelée estimative (*stimativa*). L'estimative est l'un des sens internes et permet aux animaux de juger l'agréable ou le désagréable, l'utile ou le nuisible des choses sensibles. Chez Aristote, la cogitative est l'équivalent chez les hommes de l'estimative, et elle est donc elle aussi un sens interne, le plus noble d'entre eux. Cette distinction, comme beaucoup d'autres en ce qui concerne les facultés de l'âme, est initiée par Avicennes. SIGGEN, 2005, p. 180-184, 361-365.

¹⁰²⁷ Les expressions d'intellect contemplatif ou spéculatif et d'intellect pratique sont celles que l'on retrouve dans les traductions de l'*Éthique à Nicomaque*. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, VI, 2, 1139a 12.

dédiée à la connaissance et à la contemplation, et l'autre partie, active, est tournée vers les opérations pratiques¹⁰²⁸.

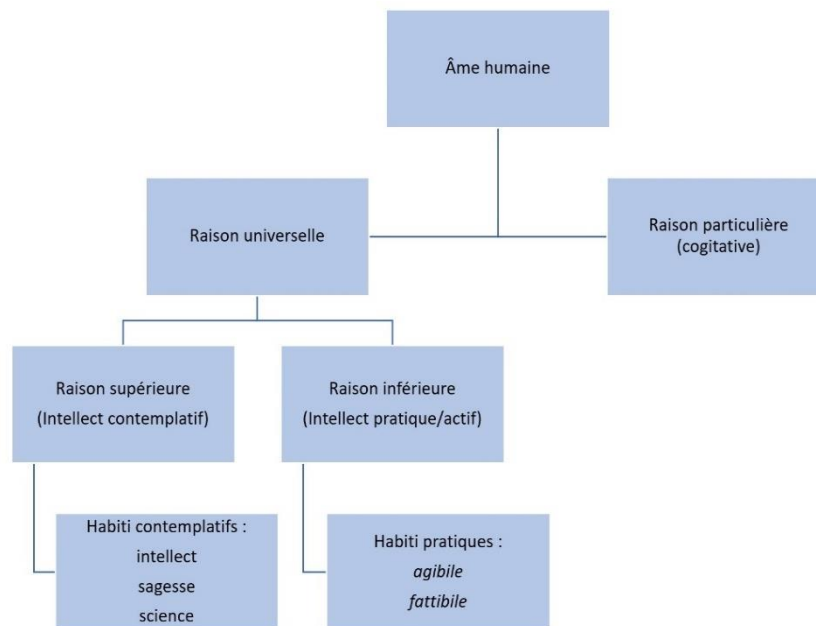


Figure 12. Schéma des parties de l'âme d'après Raffaello Borghini.

Au sein de ces raisons supérieure et inférieure de l'âme, on retrouve des *habiti*, ou en latin des *habitus*. Ce terme latin traduit l'*héxis* qu'Aristote utilise pour désigner des pratiques régulières, des attitudes stables, autrement dit, des habitudes de l'esprit¹⁰²⁹. Selon Borghini, la raison supérieure contient en elle les trois *habitus* contemplatifs qui permettent la connaissance universelle : l'intellect (*intelletto*), la sagesse (*sapienza*) et la science (*scienza*)¹⁰³⁰. Au sein de la raison

¹⁰²⁸ PANOFSKY, 1989, p. 110.

¹⁰²⁹ Il emploie ce terme dans l'*Éthique à Nicomaque* (VI, 4, 1140a), les *Catégories* (8 b25-9 a13), la *Métaphysique* (Δ 20 1022 b4-14) et la *Physique* (VII, 3, 246 b3-11). SIGGEN, 2005, p. 275; RODRIGO, Pierre, *Aristote. Une philosophie pratique. Praxis, politique et bonheur*, Paris, Vrin, 2006, p. 111-126.

¹⁰³⁰ « Nella ragione superiore sono i tre habitus contemplativi. Il primo si chiama col nome del genere intelletto, e questa è la cognitione de'primi principi; il secondo è detto sapienza, che come comprenda il primo habito, e il terzo è perciò dal l'uno, e

inférieure se trouve deux *habitus* pratiques : « l'agissant » (*agibile*) et « le fabricant » (*fattibile*). L'*agibile* concerne la prudence (qui chapeaute les vertus morales), et le *fattibile* concerne tous les arts¹⁰³¹. Ces cinq *habitus* (intellect, sagesse, science, prudence et arts) correspondent parfaitement aux cinq vertus intellectuelles décrites dans l'*Éthique à Nicomaque* : nous, *sophia*, *epistémè*, *phronèsis* et *technè*¹⁰³². Les *habitus* sont assimilés aux facultés de l'âme desquelles ils découlent (intellect, science, prudence) chez Borghini, mais aussi chez Zuccari¹⁰³³.

Tout au long de l'*Idea*, Zuccari développe un schéma de l'âme (Figure 5) qui possède quelques similarités avec celui de Borghini. Ce que Borghini nomme la raison particulière (ou cogitative), et qui permet la connaissance des choses particulières et sensibles, trouve une équivalence chez Zuccari dans les facultés sensibles du *disegno*, qu'il décline en sensible, imaginative et cogitative. La raison universelle, subdivisée en intellect contemplatif et en intellect pratique chez le Florentin, correspond chez Zuccari au *disegno* intellectuel divisé en spéculatif et pratique. Chez Zuccari, les subdivisions suivantes du *disegno* intellectuel diffèrent avec celles de Borghini dans leur organisation, mais on retrouve les mêmes opérations chapeautées soit par l'intellect contemplatif/spéculatif, soit par l'intellect pratique¹⁰³⁴.

dall'altro distinto; il terzo è nominato scienza, laquale non è altro che il conoscimento delle cose universali, e necessarie, e per conseguente eterne. Laonde da tal dimostrazione si può chiaramente ritrarre tutte le scienze di tutte le maniere (perche di tutte il fine è contemplare le cagioni delle cose) essere in questa ragione superiore, ò vero nell'intelletto contemplativo. » BORGHINI, 1584, I, p. 47. SIGGEN, 2005, p. 197-211.

¹⁰³¹ « Nella ragione inferiore il cui fine non è d'intendere, ma fare, e operare, sono gli altri due habiti pratici, l'agibile nel quale si contiene la Prudenza capo di tutte le virtù morali, e il fattibile il qual contiene sotto di se tutte l'arti. » BORGHINI, 1584, I, p. 47.

¹⁰³² ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, VI, 1139a-1143b; KLEIN, 2017, p. 191; HUTCHINSON, D. S., « Ethics », dans Jonathan Barnes (éd.), *The Cambridge Companion to Aristotle* Cambridge University Press, 1999, p. 205-208; SIGGEN, 2005, p. 275-288.

¹⁰³³ KLEIN, 2017, p. 191-192.

¹⁰³⁴ Chez Borghini, la distinction des *habitus* pratiques en *agibile* et *fattibile* semble être un héritage des *agibilia* (danse, médecine, musique...) et *factibilia* (peinture, sculpture...). Les *artes fabriles* peuvent être regroupées, ou non, aux vertus morales

Les *habitus* contemplatifs et le *disegno* spéculatif regroupent des domaines tels que la logique, la métaphysique ou les mathématiques, ce qui englobe donc les disciplines qu'Aristote place parmi les trois vertus intellectuelles théoriques (*nous*, *sophia*, *epistémè*). Les *habitus* pratiques et le *disegno* pratique englobent la morale (vertus) et les artifices (arts), ce qui correspond bien aux deux vertus intellectuelles pratiques d'Aristote : *phronèsis* et *technè*¹⁰³⁵. Ainsi, derrière ce que Borghini nomme « habitus fattibile », et Zuccari « opérations pratiques du *disegno* artificiel », on retrouve l'*habitus* de *technè* d'Aristote. Toutes ces opérations régulières de l'esprit engendrent la création d'objets artificiels, comme les peintures et les sculptures.

sous la dépendance de l'intellect pratique, comme c'est le cas chez Zuccari. KLEIN, 2017, p. 229.

¹⁰³⁵ SIGGEN, 2005, p. 275-288.

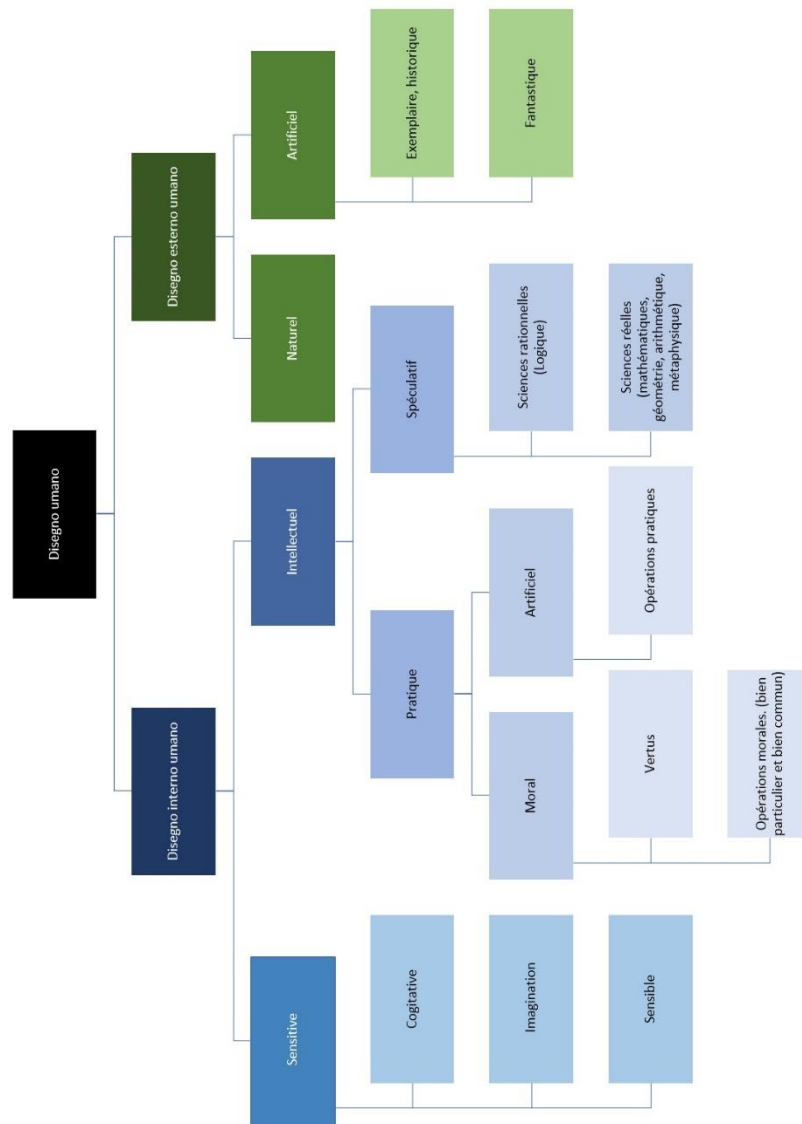


Figure 5. Organisation du disegno umano d'après Federico Zuccari.

Les schémas de l'âme proposés par Zuccari et par Borghini sont assez proches dans leurs structures. Mais il ne faut en réalité pas remonter jusqu'à Aristote pour trouver une source commune aux deux auteurs. En effet, on retrouve chez Benedetto Varchi une définition de l'art et des facultés de l'âme très similaire¹⁰³⁶ :

« tutte l'arti sono nella ragione inferiore, in quella seconda et ultima parte che si chiama fattibile, che è meno degna di tutti e cinque gli abiti o vero cognizioni intellettive, diciamo che, secondo la diffinitione del Filosofo, l'arte non è altro che un abito intellettivo, che fa con certa e vera ragione. Et ancora che questa diffinitione sia compiuta e perfetta, distinguendo l'arte da tutti gli altri abiti, e consequentemente faccendola differente da tutte l'altre cose; tuttavia noi, per aprirla e spiegarla più largamente, a maggiore e più chiara intelligenza, diremo che l'arte è uno abito fattivo, con vera ragione, di quelle cose che non sono necessarie, il principio delle quali è non nelle cose che si fanno, ma in celui che le fa.¹⁰³⁷ »

Varchi est l'un des premiers à introduire la scolastique dans la sphère artistique, et en cela il incarne un important intermédiaire entre le milieu universitaire et les académies¹⁰³⁸. Après avoir été diplômé *in utroque iure* à l'université de Pise, il a approfondi ses connaissances en philosophie dans les universités de Bologne et de Padoue, où dominaient la scolastique et l'aristotélisme padouan. Sa théorie est donc le fruit d'un syncrétisme entre cet aristotélisme universitaire et le platonisme développé par les humanistes florentins qu'il fréquentait¹⁰³⁹. Il a été le premier à définir clairement les arts du dessin non seulement comme une imitation de la nature (*Poétique*), mais comme une *ars* dans le sens médiéval, c'est-à-dire comme une pratique

¹⁰³⁶ KLEIN, 2017, p. 135, note 2; ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, livre VI, 4, 1140; BARZMAN, 2000, p. 146-147.

¹⁰³⁷ VARCHI, 1960, p. 9.

¹⁰³⁸ BARZMAN, 2000, p. 145-148; MENDELSON, 1982, p. 3-11.

¹⁰³⁹ Des influences que l'on trouvait déjà dans la littérature toscane, dont chez Dante. MENDELSON, 1982, p. 5-7.

répétée de l'esprit et du corps (*technè* et *habitus*)¹⁰⁴⁰. Les humanistes se contentaient alors souvent d'associer directement la peinture et la sculpture aux arts libéraux afin de les dissocier des arts mécaniques¹⁰⁴¹. La partie manuelle de la pratique artistique était délaissée, au bénéfice de l'accentuation de ses liens avec les disciplines de l'esprit. Ce rapprochement permettait de surmonter la critique platonicienne de la peinture et de la sculpture en tant qu'arts imitatifs¹⁰⁴².

Varchi choisit une autre voie pour défendre la valeur de la peinture et de la sculpture en se basant sur l'*Éthique à Nicomaque* (livre VI). Il établit que les arts appartiennent à la partie inférieure de la raison universelle (*ragione universale*), c'est-à-dire à la partie de l'âme humaine en charge des facultés intellectuelles. Ce faisant, les arts peuvent être associés aux *habitus* (*abiti dell'intelletto*), qui sont des produits de l'intellect pratique. Ils restent néanmoins reliés à la raison particulière (en charge de la réception, du traitement et de la mémorisation des sensations). Varchi compare également la peinture et la sculpture à la poésie en suivant la distinction aristotélicienne classique des arts et des sciences : la poésie est une discipline issue de l'intellect spéculatif, tandis que la peinture et la sculpture sont des disciplines issues de la partie active de l'intellect pratique (comme les autres arts mécaniques). De cette façon, il place la peinture et la sculpture parmi les compétences intellectuelles sans modifier leur appartenance aux arts mécaniques, donc sans devoir dénigrer ou omettre l'aspect productif et manuel, et sans recourir à de simples parallèles avec d'autres disciplines libérales, comme la géométrie¹⁰⁴³. Comme nous l'avons vu, son utilisation du livre VI de l'*Éthique à*

¹⁰⁴⁰ CHATEAU, Dominique, « Art », dans Barbara Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil/Le Robert, 2004, p. 108; KLEIN, 2017, p. 48.

¹⁰⁴¹ BARZMAN, 2000, p. 146; KRISTELLER, Paul O., « The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetic. Part I », *Journal of the History of Ideas*, 12, 1951, p. 511-512.

¹⁰⁴² De la même façon que les humanistes l'avaient fait avec la poésie en lui donnant peu à peu une place d'importance parmi les *studia humanitatis* en recourant cette fois aux récentes traductions (XVI^e siècle) de la *Poétique* d'Aristote. BARZMAN, 2000, p. 146.

¹⁰⁴³ BARZMAN, 2000, p. 147-148; MENDELSON, 1982, p. 3-27.

Nicomaque a fortement influencé les théoriciens de la période maniériste que sont Borghini, Zuccari et Lomazzo.

Tout comme Varchi, ces auteurs ont tous élaboré une définition de l'art pénétrée par la notion d'*habitus* aristotélicienne. Chez Borghini, la définition de l'art suit directement sa description des facultés de l'âme :

« Diremo adunque l'arte non esser altro che un habito intelletivo, che fa con certa, e vera ragione di quelle cose, che non sono necessarie ; il principio delle quali non è nelle cose, che si fanno, ma in colui che le fà. Hora, havendo veduto che sia arte, dove habbia il suo seggio e in che sia differente dalle scienze, è da considerare da che cosa la nobiltà di ciascun'arte conoscer si possa veramente.¹⁰⁴⁴ »

Selon la lecture que Borghini et les philosophes de l'époque maniériste font d'Aristote, l'art suppose une opération préalable de l'esprit, un *habitus*¹⁰⁴⁵. Cet *habitus* lié à l'art (la *technè*) est considéré comme moins noble que les autres, puisqu'il est chapeauté par l'intellect inférieur, et est tourné vers les choses particulières et sensibles, vers les opérations pratiques. L'art en tant qu'*habito intelletivo* englobe en réalité de nombreuses disciplines qui opèrent en dehors de l'esprit (il ne s'agit donc pas seulement des arts plastiques, mais aussi de l'ingénierie, de l'orfèvrerie, ou de l'horlogerie...) ¹⁰⁴⁶. En comparaison, la science est l'affaire de la raison supérieure et son but est la contemplation et la connaissance des choses universelles¹⁰⁴⁷. Mais selon cette approche, l'art reste tout de même une opération de l'intellect pratique, ce qui le distingue de la seule pratique mécanique.

¹⁰⁴⁴ BORGHINI, 1584, p. 48.

¹⁰⁴⁵ KLEIN, 2017, p. 191.

¹⁰⁴⁶ On y trouve des arts mécaniques comme la menuiserie, des arts libéraux comme les mathématiques et la musique, ou encore la médecine et la chirurgie. CHATEAU, 2004, p. 108; KLEIN, 2017, p. 48.

¹⁰⁴⁷ « E come de'tre habiti contemplativi il primo più nobile è l'intelletto, così de'due pratici, l'ultimo, che è il fattibile è men degno. Da tutto ch'io ho detto si può manifestamente conoscere la scienza, e l'arte essere habiti dell'intelletto, e le scienze per essere nella ragione superiore, e per haver più nobil fine, cioè di contemplate, have re in se maggior nobiltà che l'arti, le quali sono nella ragione inferiore, e men nobil fine si propongono che è l'operare. » BORGHINI, 1584, p. 47-48.

4.2.2 Habitus et technè

Dans sa thèse, Robert Klein pointe que la description aristotélicienne de l'art dans *l'Éthique à Nicomaque* définit le processus artistique à la fois comme une pratique régulière de l'esprit (*héxis* ou *habitus* en latin) et comme la fabrication d'un objet (*technè*)¹⁰⁴⁸ : « la *tekhnê* consiste à amener à l'existence des choses dont le principe d'existence réside dans celui qui fait et non dans la chose qui est faite¹⁰⁴⁹ ».

La définition de l'art de Borghini que nous venons d'exposer est clairement inspirée de la définition aristotélicienne de la *technè* : « il principio delle quali non è nelle cose, che si fanno, ma in colui che le fa.¹⁰⁵⁰ ». Ainsi, les choses artificielles créées par la *technè* n'existent pas par elles-mêmes (elles ne sont pas générées naturellement, ne croissent, ni ne se modifient seules), mais parce que quelqu'un les a créées. Définir l'art comme une *technè* et un *habitus* suppose que l'on assimile la pratique artistique à la fabrication d'un objet et à une opération de l'intellect, ce qui entraîne une subjectivisation de ce même processus : il est une propriété de celui qui crée, et non pas de l'objet fini. L'art doit son existence à l'artiste, et celle-ci débute dans son esprit.

Lorsque Zuccari décrit l'intellect pratique et l'opération du *disegno*, lui aussi cite Aristote et s'inspire de sa définition de la *technè* :

« La necessità dell'arte all'operare è manifesta, perche lei è quella, che guida l'intelletto pratico nelle sue operationi, acciò senza errori possa pervenir al fine intento, come vediamo che fanno tutte le arti; onde Aristotele difinisce l'arte in questo modo. L'arte è un habito operativo, il quale hà retta ragione e ordine delle cose fattivili. La necessità poi del Disegno interno

¹⁰⁴⁸ KLEIN, 2017, p. 119.

¹⁰⁴⁹ ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, VI, 4, 1140; RODRIGO, 2006, p. 111-126; CHATEAU, 2004, p. 108-112.

¹⁰⁵⁰ BORGHINI, 1584, p. 48.

in tutte queste operationi si conosce di qui; ch'essendo l'arte un principio ma commune e generale ad operare al di fuori se non havesse il Disegno che determina in particolare e quello che si deve operare e come si deve operare, l'arte non potrebbe produrre più questo, che quell'altro effetto.¹⁰⁵¹»

La théorie du *disegno* de Zuccari souligne très bien cette imbrication des notions de *technè* et d'*habitus* (*héxis*) analysée par Klein. Pour Zuccari, le travail du *disegno* n'est complet qu'à partir du moment où il peut opérer en dehors de l'intellect, précisément parce qu'il est un *habitus* issu de l'intellect pratique artificiel (en termes aristotéliens, une *technè*). Autrement dit, la conception de l'œuvre d'art se construit d'abord en l'esprit et est déterminée par l'intellect, mais elle doit nécessairement être extériorisée afin d'être achevée. Dans le cas contraire, le produit purement mental (concept, idée, *fantasmata*...) qui résulterait des opérations de l'intellect ne pourrait être qualifié de dessin, de peinture ou de sculpture.

Lomazzo emploie lui aussi une formulation issue de l'*Éthique à Nicomaque* et similaire à celles de Borghini, de Zuccari et de Varchi. Il précise cependant ce que désigne la « droite raison » qui dirige la création de la peinture :

« E che la pittura sia arte, si prova da la definitione di essa arte, laquale in somma non è altro ch'una ragione retta e regolata de le cose che si hanno da fare. [...] onde ne seguita chiaramente che la pittura è Arte, perche piglia per sua regola esse cose natura e è imitatrice, e come à dire simia de l'istessa natura, la cui quantità rilievo e colore sempre cerca di imitare.¹⁰⁵² »

Lomazzo définit ici la peinture en évoquant la définition aristotélicienne de l'art, qui, comme nous l'avons vu, englobe davantage de pratiques que le seul acte de peindre. Pour Lomazzo, la peinture est bien un art parce que la définition de l'art peut lui être appliquée. En effet, la peinture est bien réalisée suivant une droite et

¹⁰⁵¹ ZUCCARI, 1607, I, 10, p. 20.

¹⁰⁵² LOMAZZO, 1584, I, chap. 1, p. 19.

régulière raison (*ragione retta et regolata*) qu'il identifie dans l'imitation de la nature¹⁰⁵³. Ainsi, la peinture est un processus de fabrication d'une chose artificielle autant qu'elle est une pratique mentale de l'artiste, et tout ce processus suit la règle de l'imitation de la nature. L'artiste milanais précise bien que cette imitation est double : il s'agit à la fois d'agir comme la nature en reproduisant ses principes (proportions, perspective, composition...) et d'imiter les reliefs et les couleurs des objets naturels. Cet ajout permet un rapprochement entre les objets naturels (*naturalia*) et les objets créés (*artificialia*), tout en rappelant la dimension mimétique de la peinture¹⁰⁵⁴. La création d'une œuvre et la génération naturelle fonctionnent sur des principes comparables, si ce n'est que l'une possède en elle-même son principe de mouvement (la génération naturelle), et que l'autre doit son existence à une cause efficiente extérieure (la fabrication par l'artisan, l'artiste, le maçon). Chez Zuccari aussi, la *retta ragione* est assimilée aux règles de l'art, c'est-à-dire à ses techniques, mais il ne mentionne pas la comparaison avec la nature et ses règles.

Si nous reprenons les quatre définitions côte à côte, nous pouvons constater que les similarités entre ces auteurs s'inspirant d'Aristote sont frappantes. Il est ainsi fort probable que Zuccari, Borghini et Lomazzo aient lu les *Due lezioni* de Varchi¹⁰⁵⁵ :

¹⁰⁵³ KLEIN, 2017, p. 123-124.

¹⁰⁵⁴ Cette similarité entre la nature et l'art est d'ailleurs évoquée par Lomazzo dans le proemio du *Trattato*. LOMAZZO, 1584, I, proemio, p. 1-16.

¹⁰⁵⁵ Il est en tout cas certain qu'ils ont au moins lu Vasari, dont la théorie du *disegno* doit également beaucoup à cet auteur. Rappelons que Zuccari connaissait bien Vasari pour avoir collaboré avec lui lors de son séjour à Florence en 1565. Varchi, Doni et Zuccari ont tous les trois apporté une aide à Vasari à différentes étapes de la rédaction des *Vite* (pour l'édition de 1568 en ce qui concerne Zuccari). Enfin, Zuccari a aussi pu prendre connaissance des théories de Varchi et de Vasari auprès de Doni et de Palladio, qu'il a fréquenté à Venise. Quant à Borghini, il connaissait Vasari par son grand-oncle Vincenzo Borghini, et la dernière partie de son dialogue est d'ailleurs une reprise et une continuation des *Vite*. Mais au vu de la similarité des termes italiens employés par Borghini et par Varchi (*vera ragione*, *habito fatibile* au lieu de *abito fattivo*), il est fort possible qu'il ait lu les *Lezzioni*. DRESSEN, 2021, p. 128-129, 132; VARCHI, 2024, p. 13-31; MENDELSON, 1982, p. 93-102. Voir chapitre 2. Théoriciens et traités.

Benedetto Varchi, <i>Due lezioni</i> , 1549	“L’arte è uno abito fattivo, con vera ragione, di quelle cose che non sono necessarie, il principio delle quali è non nelle cose che si fanno, ma in colui che le fa.”
Raffaello Borghini, <i>Il Riposo</i> , 1584	“L’arte non esser altro che un habito intellettivo, che fa con certa, e vera ragione di quelle cose, che non sono necessarie ; il principio delle quali non è nelle cose, che si fanno, ma in colui che le fa.” ¹⁰⁵⁶
Giovan Paolo Lomazzo, <i>Trattato del arte della pittura</i> , 1584	“la definitione di essa arte, laquale in somma non è altro ch’una ragione retta e regolata de le cose che si hanno da fare.” ¹⁰⁵⁷
Federico Zuccari, <i>Idea dei pittori, scultori ed architetti</i> , 1607	“L’arte è un habito operativo, il quale hà retta ragione e ordine delle cose fattivili.” ¹⁰⁵⁸

Figure 13. Tableau reprenant les définitions de l'art comme habitus.

Ils développent tous dans ces passages ce que Robert Klein nomme une « esthétique artificialiste », typique de cette période maniériste¹⁰⁵⁹. *Habitus*, *technè* et *ars* sont les notions clés de cette conception de la création artistique entendue comme une fabrication d’un objet et une opération de l’intellect¹⁰⁶⁰. L’art comme *habitus* est ainsi une propriété appartenant au sujet (artiste) avant de désigner une œuvre. Il est à la fois la conception et l’exécution artistique (tant

¹⁰⁵⁶ BORGHINI, 1584, p. 48.

¹⁰⁵⁷ LOMAZZO, 1584, I, chap. 1, p. 19.

¹⁰⁵⁸ ZUCCARI, 1607, I, 10, p. 20.

¹⁰⁵⁹ Pour Klein, cet artificialisme maniériste est une tentative (qui s’avérera infructueuse sur le long terme) de faire revivre l’aristotélisme médiéval (scolastique) dans la théorie de l’art renaissant. KLEIN, 2017, p. 128.

¹⁰⁶⁰ KLEIN, 2017 p. 60, note 4. Ces notions, et surtout la *technè*, constituent le sujet principal développé par Robert Klein dans sa thèse sur l’influence d’Aristote sur la théorie de l’art au XVI^e siècle.

mentale que manuelle), qu'il domine d'ailleurs toutes deux¹⁰⁶¹. Comme l'écrit Zuccari, c'est l'art qui dirige le processus créatif vers le but recherché en guidant l'intellect pratique dans sa mise en œuvre de l'idée. Cette ligne directrice de la *retta ragione* ou *vera ragione* est ce qui rapproche (selon Lomazzo), mais aussi ce qui distingue (selon Zuccari) l'art de la nature. L'art se distingue de la nature (caractérisée par sa contingence) en ce que son expertise s'obtient par le travail et la répétition (de la pensée comme du geste), elle n'est pas innée. En effet, tout comme la science, l'art opère suivant une droite raison et non pas au hasard ou selon la seule liberté subjective de celui qui le crée.¹⁰⁶² Sur cet aspect, l'art est à ce point intériorisé qu'il peut être comparé à la science (en ce qui concerne son fonctionnement, et non pas sa fin ou sa noblesse), et non pas à la nature. Il s'ensuit que la frontière entre l'*épistémè* et la *technè* aristotéliennes en est brouillée¹⁰⁶³. Les connaissances nécessaires à la pratique artistique constituent d'ailleurs souvent un argument en faveur de l'intellectualisation de l'art. Pour pouvoir créer de belles choses, il faut avoir des connaissances préalables en matière de techniques (employer les bons pigments, connaître les différents types de perspective et les règles de composition...), mais aussi en matière d'iconographie (connaître les passages de la Bible, de la vie des saints, les mythes antiques, la faune et la flore d'une région donnée...)¹⁰⁶⁴. La *droite raison* peut ainsi désigner toute règle ou objectif que l'artiste garde à l'esprit et qu'il suit inmanquablement lors de son processus créatif : techniques artistiques, connaissances spécifiques, règles mathématiques, modèle...

¹⁰⁶¹ « Au fond, [...] l'art qui réside dans l'homme ne s'identifie à aucun des deux 'instruments' dont il dispose, *mens* et *manus* ; il est avant et au-dessus d'eux, la capacité humaine de produire des œuvres ». KLEIN, 2017 p. 49.

¹⁰⁶² KLEIN, 2017 p. 47, p. 50; GOYET, Francis, « Prudence et "panurgie": le machiavélisme est-il aristotélien ? », dans Ullrich Langer, *Au-delà de la Poétique : Aristote et la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 22. Assez paradoxalement, Lomazzo considère que la règle raisonnée suivie par l'art est l'imitation de cette nature qui, elle, crée au hasard.

¹⁰⁶³ KLEIN, 2017 p. 193.

¹⁰⁶⁴ ARMENINI, 2008-2020, p. 317-318; LOMAZZO, 2013, chapitre 8, p. 70-74; DRESSEN, 2021, p. 26-69; AMES-LEWIS, 2000, p. 17-60.

Chez Zuccari, l'*habitus* est assimilé au *disegno*. En tant que principe supérieur, le *disegno* signifie aussi le dessein de l'artiste, et il incarne donc cette droite raison que l'artiste suit pour opérer, et qui est l'objectif du travail de sa main (ex. l'artiste aguerri réalisant une Nativité sait ce qu'il veut représenter et comment y arriver, il garde cet objectif en tête)¹⁰⁶⁵. L'*habitus* est ce qui détermine et particularise les opérations internes et externes du processus créatif¹⁰⁶⁶. Elle garantit, par le travail assidu et répété, la maîtrise de l'*ars*. Les règles seules ne sont pas suffisantes pour maîtriser les arts du dessin, il faut aussi développer l'expertise de l'esprit et de la main. Ainsi, l'art, ce principe général permettant d'opérer hors du corps, ne pourrait rien mettre en œuvre sans le *disegno* qui dirige l'action vers un rendu précis et assure grâce à la pratique et à l'habitude qu'il soit correctement réalisé. L'art n'est plus seulement imitation de la nature, mais aussi imitation des affects ou du concept intérieur, et expression d'une maîtrise acquise par le travail répété de l'intellect et de la main. Or dans ce sens, l'imitation se rapproche de la fabrication mentale en tant que *technè*. Pour Zuccari, le *disegno* permet donc l'imitation par excellence (imitation des choses, tout comme des concepts), et ainsi tous les arts et tous les artifices humains sont des imitations chapeautées par le *disegno*¹⁰⁶⁷. Cela dépasse donc largement le contexte artistique et concerne toutes les connaissances et les productions humaines.

C'est en ce sens que l'on doit comprendre la qualification d'artificialiste que Klein donne à la théorie de l'art maniériste. En effet si l'on s'accorde à dire que le principe de l'art est l'imitation¹⁰⁶⁸, on peut encore considérer plusieurs types d'imitations : celle de la nature (naturalisme), celle des idées de Dieu (idéalisme) ou celle des concepts de l'homme (artificialisme¹⁰⁶⁹). Or avec des raisonnements comme

¹⁰⁶⁵ GOYET, 2002, p. 21-22.

¹⁰⁶⁶ De plus, en se basant sur Cicéron, Zuccari assimile le *disegno* à la Prudence (*phronèsis*), un *habitus* « voisin » issu de l'*intelletto pratico morale*, et non pas de l'*intelletto pratico artificiale*. GOYET, 2002, p. 29; WILLIAMS, 1995, p.145.

¹⁰⁶⁷ KLEIN, 2017, p. 195-197.

¹⁰⁶⁸ Voir Chapitre 5. Le signe mimétique.

¹⁰⁶⁹ Au sein de cet artificialisme qui suppose que l'œuvre reproduit ce que se trouve en l'esprit de l'artiste, on peut encore distinguer : l'imitation de l'universel et de l'idée (croisement entre l'idéalisme platonisant et l'imitation du sensible aristotélicien, qui

ceux de Borghini et de Zuccari (et de Varchi avant eux) on comprend que ce que l'artiste prend pour modèle de son œuvre, ce sont les concepts créés par son propre esprit à force de travail et d'études, et non pas seulement les apparences extérieures des choses sensibles. La main est guidée par l'intellect qui invente à partir de connaissances préalablement acquises (*épistémè*). Elle n'est pas guidée directement par la vue ou par une inspiration divine. L'artificialisme a ceci d'intéressant pour les artistes qu'il permet de mettre leurs capacités intellectuelles au premier plan, ainsi que de valoriser leurs capacités à surpasser la nature (ils ne l'imitent pas seulement, ils l'améliorent)¹⁰⁷⁰. Cette idée est très répandue, on la retrouve notamment chez Lomazzo¹⁰⁷¹. L'œuvre d'art devient un produit de la raison au même niveau que la science. Or ces produits de l'âme rationnelle surpassent

permet de prendre en compte le non-figuratif comme l'architecture), l'imitation de la nature naturante (imitation du processus créateur, de l'action de Dieu : Borghini, Zuccari, Lomazzo, Vincenzo Danti, Léonard), l'imitation rationnelle (imitation comme pure *cosa mentale*, acte intellectuel et philosophique : Vincenzo Danti, Philostrate, Gauricus, Augustin, Biondo), l'imitation artificieuse (l'imitation au moyen d'inventions, c'est la virtuosité de l'artiste à feindre une chose par des moyens complexes qui est mise en avant : Alberti, Borghini, Zuccari). KLEIN, 2017, p. 198-199.

¹⁰⁷⁰ « M. Pulidoro, interrompendo in questo il parlare, disse: «Veramente l'ingegno dell'uomo è grande, e tanto più quanto con vaghe e belle invenzioni vanno alle volte con l'arte facendo quello che la natura non può per sé stessa fare. Onde a questo propogito ho inteso che a Francesco re di Francia fu portata una tavola, o tela che si fusse, ne la quale era dipinto un uomo armato che mostrava la schiena tutta, e volendo il prudente et ingenioso artefice farli mostrare anco la parte dinanzi, né potendo, vagamente gli dipinse uno specchio in mano, nel quale dimostrava il viso, col petto et il resto, con tanta vaghezza, che quel liberale re comprò molte centinaia di scudi quella figura. Parve a tutti questa invenzione bella e rara. » GILIO, 1961, p. 17-18.

¹⁰⁷¹ « Et è certissima cosa, che la pratica tanto più si fà perfetta, quanto più è regolata dall'arte. Anzi ella nell'estremità del suo rappresentare, altro pur non è che una occupatione di psatio, necessariamente introdotto, sotto la regola, et accompagnamento della scienza, e per lei si viene ad aguzzar in modo, et affinare il giuditio, che sicuramente può dirsi, la natura istessa non poter ridurre a tanta eccellenza, e bellezza un soggetto, nè fare fare che renda tanto diletto, e ci conduca più vicino alla consideratione della mirabile fabrica prima instituita da Dio, facendoci veder in lui, per le parti armonicamente composte insieme, l'eccellenza sua, in quella guis ache si vede nell'uomo. » LOMAZZO, 1591, p. 6.

les productions de la nature, qui sont contingentes et donc soumises au hasard¹⁰⁷².

4.2.3 L'intellect et la main

La capacité à produire une œuvre d'art dépasse donc elle aussi la seule sphère artisanale ou artistique. L'art et le *disegno* ne sont pas simplement dirigés par l'intellect, mais font partie de celui-ci. Cela suppose que le travail de l'artiste ne consiste pas seulement en une main guidée par un intellect¹⁰⁷³, mais qu'il est pratique de l'intellect, en tant qu'*habitus*. Sur ce point les théoriciens maniéristes ont bien dépassé le simple rappel de l'emploi des arts libéraux par les artistes. L'objectif de Zuccari est de prouver que l'art n'a pas juste besoin de disciplines intellectuelles comme la géométrie, mais bien qu'il est une discipline mentale, ce qui fait du *disegno* une véritable « *dichiarazione del concetto*¹⁰⁷⁴ ». En conséquence, il délaisse les descriptions techniques dans sa théorie et ne s'y intéresse que dans la mesure où l'extériorisation du concept hors de l'esprit constitue le but de l'exercice mental. Le travail de la matière par la main lui permet aussi d'effectuer une comparaison expliquant le travail de l'intellect sur le concept :

« Et le cose non sono nell'anima ; mà bene si le loro forme, come la forma del ferro e della pietra, le quali sono Disegno metaforico, e Ideale e il Disegno è forma e figura, come già habbiamo dichiarato. Et questo è quello, che Aristotele nominò col nome di forme; mà in somma è quello, che egli vuole che sia nell'anima, in forma e idea senza materia per intendere e capire. Dunque il Disegno è forma, è concetto, è Idea, è luce all'intelletto e alle potenze sue all'intendere e al capire, e le prime intellettioni non sono fantasmati, come il Filosofo vuole, sono cose sensibili, concetti formati Ideali. Dunque il Disegno è forma formata e imaginata

¹⁰⁷² Pour Zuccari en revanche, l'art ne peut pas être qualifié de supérieur à la nature, puisque la nature est une création de Dieu. KLEIN, 2017, p. 200-201.

¹⁰⁷³ « La man che ubbidisce all'intelletto », MICHEL-ANGE, 2011, 151, 4, p. 92.

¹⁰⁷⁴ ZUCCARI, 1607, II, 9, p. 122.

nell'anima, e nell'intelletto, e però vuole che l'anima nostra e l'intelletto sia nel sudetto modo quasi un'istessa cosa e come mano che piglia l'istromento de gl'istromenti, il senso apporta gli oggetti e le forme sensibili alla parte intellettiva dell'anima, e l'intelletto piglia la forma delle forme, cioè il disegno formato dall'istessa specie e così apprende, intende, e conosce, e questi sono atti e operationi e però chi non sente alcuna cosa, niente intende (come egli dice) ne può intendere, ò capire.¹⁰⁷⁵ »

Il n'est fait aucune mention de technique artistique dans cet extrait. Cependant le monde sensible est bien présent. Il est l'univers d'origine des *species* qui permettent à l'intellect d'acquérir des connaissances et de former le *disegno* (*forma, concetto, idea*). Zuccari précise bien que ces premières créations de l'intellect (*prime intellectioni*) que l'on conserve en l'esprit ne sont pas des *fantasmi* (terme qui a une connotation négative d'irréalité) comme les nomme Aristote, mais bien des concepts formés, des *cose sensibile*, bien qu'elles ne soient bien sûr pas matérielles. Les sens offrent ces formes sensibles à l'intellect qui s'en saisit afin de former les concepts, de la même façon que la main saisit l'instrument. La matière et la main sont bien présentes chez Zuccari, mais elles sont toujours décrites dans leur rapport à l'esprit, et en termes d'utilité :

« Parimente potremo dire del corpo humano atto, e disposto con le membra sue à tutte le operationi. Nientedimeno egli non opera senza l'Anima, ne l'Anima senza l'intelletto, ne l'intelletto senza l'intelligenza del concetto.

[...] Ma se bene il corpo è istromento dell'Anima, e dell'intelletto ad operare, però l'anima, e l'intelletto non opera senza concetto, senza Disegno [...] Il corpo humano hà diversi membri, e diverse operationi, si bene destinti, mà non separati, così l'Anima e l'intelletto diverse potenze e facultà però unite tutte ad una sostanza dell'Anima intellettiva, si come si è già detto.¹⁰⁷⁶ »

¹⁰⁷⁵ ZUCCARI, 1607, I, 13, p. 37.

¹⁰⁷⁶ ZUCCARI, 1607, II, 9, p. 48.

Le corps et ses parties sont tout entiers dirigés par l'âme, et l'âme ne peut opérer sans l'intellect, qui lui-même a besoin du concept, du *disegno*. Ces facultés mentales gouvernent les sens et le corps, et les meuvent dans leurs actions. La théorie de Zuccari étant particulièrement tournée vers l'intellect et accordant une place clairement inférieure à la technique du corps, elle incarne en cela une sorte de paroxysme d'un processus d'intellectualisation de l'art entamé par ses prédécesseurs.

En effet, la plupart des théoriciens précédents ne manquent pas de mentionner les deux aspects du métier dans leurs définitions de l'artiste ou de la peinture, mais à parts égales. Borghini décrit le *disegno* comme une démonstration tracée de ce qui est d'abord conçu en l'âme, et qui s'acquiert grâce à une longue pratique par la main du crayon ou de la plume, toujours dirigée par l'intellect¹⁰⁷⁷. On retrouve là des échos de sa définition de l'art en général avec cette idée que le *disegno* s'acquiert par une longue pratique, à la fois mentale et manuelle, ainsi que l'influence de la poésie de Michel-Ange (et du commentaire de Varchi) à travers ce rappel de l'intellect qui dirige la main.

Dans sa définition de l'image, Paleotti identifie lui aussi la forme aux concepts conçus dans l'esprit de l'artiste à partir des *species* des choses reçues des sens et créées par l'imagination. Et de même, cette forme est ensuite exprimée à l'aide du dessin extérieur¹⁰⁷⁸. Il poursuit sa définition en mentionnant bien que, de ce fait, l'image peut représenter toute chose qui peut être connue par l'esprit et imaginée. L'image est donc une extériorisation d'un concept, qui est lui-même un reflet des choses naturelles ou créées que l'artiste reproduit. Lorsqu'il évoque le concept créé et l'âme de l'artiste, Paleotti n'oublie jamais de mentionner le modèle réel, et donc le rôle représentationnel de l'image.

¹⁰⁷⁷ « una apparente dimostrazione con linee di quello, che primi nell'animo l'huomo si havea concetto, e nell'Idea imaginato, il quale a voler con debiti mezzi far apparire bisogna che con lunga pratica sia avezza la mano con la penna, col carbone, ò con la matita ad ubidire quanto comanda l'intelletto. » BORGHINI, 1584, p. 137.

¹⁰⁷⁸ « Quanto alla forma, chiaro è che, sendo l'immagine cosa che rappresenta una specie già prodotta o dalla natura o dall'arte, conseguentemente può ricevere tutte le forme delle cose che sono e che si vedono con gli occhi; anzi, di quelle ancora che non si veggono, purché si possano imaginare con la mente, nascendo la forma dal concetto interiore dell'autore, espresso di poi col disegno esteriore. E di qui si dice quella essere immagine d'un monte, d'un fiume, d'una casa, d'un re, d'un santo e d'altro, che il disegno dell'autore rappresenta alla vista. » PALEOTTI, I, 3, 1961, p. 138.

Chez Armenini, l'artiste est celui qui grâce à de bons *giudizio* et *arte* sait conduire jusqu'à leur fin les choses d'abord conçues dans l'âme et l'esprit, pour ensuite les représenter avec *maniera* et au moyen de lignes et couleurs pour les rendre visibles¹⁰⁷⁹. Il est intéressant de noter qu'Armenini débute sa définition du peintre par la description de ses facultés (*giudizio*, *arte*) et de ses moyens (*maniera antica*, *linee e colori*), avant d'évoquer la finalité du processus (la peinture). Armenini présente le travail manuel comme l'étape suivant la conception mentale plutôt que comme une faculté subordonnée et gouvernée par l'intellect. Le *disegno* est quant à lui un préarrangement qui permet à l'artiste de créer l'œuvre telle qu'il la souhaite. Il est une sorte de modèle qui guide son travail et ses choix techniques¹⁰⁸⁰. Selon Armenini, certains considèrent même le *disegno* comme une spéculation de l'esprit et un artifice créé dans l'intellect, ou même comme une science des belles proportions¹⁰⁸¹. Cette description du *disegno* comme étant un ensemble de règles guidant la création n'est pas sans rappeler la *retta ragione*,

¹⁰⁷⁹ « Conoscasi dunque dalle cose suddette, che il pittore sarà colui il quale per un suo certo e maraviglioso giudizio ed arte, saprà condurre a fine le cose ch'egli prima avrà concetto nell'animo e nella mente e con maniera antica e col mezzo delle linee e colori rappresentare così al vivo che il senso dell'occhio ne rimanga ingannato. E la pittura sarà l'opera fatta da un pittor » ARMENINI, I, 2, 1971, p. 23.

¹⁰⁸⁰ « Il disegno presso di voi sarà una preordinazione considerata per tutte quelle cose che prima sono necessarie a sapersi per dover condurre le opere nel suo fine abastanza, la quale preordinazione imaginata prima nella mente è concepita dall'animo e dal giudizio, si viene a porre finalmente in atto per varj modi sui piccoli spazj delle carte, il che si fa con linee, lumi ed ombre, intanto che componendo tuttavia, si discuopra bene espresso tutto quell'artificio che prima si era fabbricato da quello nell'idea, che sono quelle invenzioni e materie che si tentano e che li fa di bisogno per le opere sue, e ciò è che li serve sempre siccome per iscorta e guida quasi infallibile. » ARMENINI, I, 2 e 5, 1971, p. 49-50.

¹⁰⁸¹ « Onde alcuni hanno detto dover essere quello una speculazione nata nella mente e una artificiosa industria dell'intelletto, col mettere in atto le sue forze, secondo la bella idea. Altri poi dicono piuttosto dover essere una scienza di bella e regolata proporzione di tutto quello che si vede, con ordinato componimento, dal quale si discerne il garbo per le sue debite misure, al che si proviene per lo studio e per la divina grazia d'un buon discorso, primamente nato e nodrito in quello ; [...] il disegno sia come un vivo lume di bello ingegno, e ch'egli sia di tanta forza e così necessario all'universale, che colui che ne è interamente privo, sia quasi che un cieco: io dico per quanto alla mente nostra ne apporta l'occhio visivo al conoscere quello che è di garbato nel mondo e di decente. » ARMENINI, 2008-2020, I, 2, p. 41-42.

vera ragione, ou encore *ragione retta et regolata* des définitions de l'art comme *technè*. Mais pour lui, il est important que l'artiste puisse s'entraîner régulièrement à la pratique de son art, car plus ce processus est réalisé dans son ensemble (de l'invention mentale au dessin manuel), plus la pratique s'ancre en lui. Le mouvement de la main permet de mieux imprimer la pratique dans l'esprit¹⁰⁸². Pour Armenini, personne ne peut parfaitement maîtriser la conception intellectuelle des choses sans s'entraîner en même temps à les dessiner sur le papier¹⁰⁸³. La pratique manuelle ne peut donc pas être négligée non plus, même si le processus de création s'initie bien dans l'esprit et sur l'impulsion de l'intellect.

La forme de la peinture est ainsi décrite comme le résultat direct du travail mental et manuel de l'artiste sur la matière, résultat qui a pour but final d'être appréhendé par la vue (ce que rappellent Armenini et Paleotti). Même dans des définitions de la peinture, on s'intéresse plus au mode de fabrication des œuvres qu'aux œuvres elles-mêmes¹⁰⁸⁴.

À nouveau, ce type de définitions se réfère aux deux concepts aristotéliens d'*habitus* et de *technè*. La *technè*, l'exécution de l'art, est peu à peu assimilée à l'*habitus*, la pratique mentale de l'artiste¹⁰⁸⁵. Ce mouvement de rapprochement permet aux théoriciens maniéristes (sous

¹⁰⁸² « Così col predetto modo se ne viene poi a formar molti, perfino a tanto che la carta, si vede esser piena, e ciò si fa per avvezzarsi la mano e perché se gl'imprima meglio nella mente, così si seguita per qualche tempo, io dico ora una cosa ed or un'altra formando, perfino a tanto che si viene ad aver cognizione delle cose migliori, ed indi si perviene al ritrarre i disegni che sono intagliati e stampati sul rame, sopra i quali io vorrei che tanto studio e tempo vi si dovesse porre, quanto essi conoscessero esser atti a saperli imitare. » ARMENINI, 2008-2020, I, 2, p. 65.

¹⁰⁸³ « Ma perciocché niuno può veramente formare intiera tutta la sua invenzione, né immaginarsela nell'idea, se non quasi come ombra per le già predette ragioni, così è di necessità a schizzarne quando una e quando un'altra parte, e talvolta esprimerla tutta a guisa di macchia, come si suol fare a un subito nel modo che si disse doversi fare, quando si trattò delle invenzioni nel primo libro, perciocché il fare di molti schizzi è utilissimo, perché più l'ingegno si sveglia tuttavia, e si abbelliscono le cose, di modo che poi con più fermi termini si proviene ai disegni finiti, dai quali si formano i modelli, e con maggior certezza si fanno i disegni di quelli; [...] » ARMENINI, 2008-2020, I, 2, p. 198-199.

¹⁰⁸⁴ Exception faite de Paleotti qui donne cette brève description du processus artistique dans le but de définir la forme de l'image.

¹⁰⁸⁵ KLEIN, 2017, p. 119, p. 193.

l'influence de Varchi) d'englober l'ensemble de la création artistique (de la première idée aux finitions matérielles) dans une perspective artificialiste : que l'on pense à l'invention ou à l'exécution de l'œuvre, c'est l'artiste et son intellect qui sont responsables de la mise en mouvement de ces actions. Invention et exécution mettent l'artiste au centre de la définition de l'art en plaçant son origine dans l'intellect, et son exécution dans la main qui suit l'intellect.

4.3 Intellect ingénieux et âme vertueuse

Puisque la création artistique se produit d'abord dans l'âme de l'artiste, il faut donc que celle-ci soit convenable et apte à créer. Cet intérêt pour l'esprit des artistes recouvre deux grands enjeux pour les théoriciens : la valeur du travail de l'artiste et les effets bénéfiques des œuvres sur les spectateurs. D'une part, la valeur d'un artiste passe par la bonne réalisation de l'œuvre ; celle-ci étant initiée dans l'intellect, il faut donc que l'intellect en question soit ingénieux et inventif pour que l'œuvre soit jugée réussie. On n'admira pas seulement l'œuvre, mais aussi l'esprit et la main (qu'il dirige) responsable de sa création. D'autre part, l'œuvre étant créée à destination d'un public, il est bien sûr essentiel qu'elle soit correctement réalisée afin de le toucher de la façon voulue. Toutes les œuvres sont dirigées vers ce but, toutefois les œuvres à caractère sacré font l'objet d'une vigilance toute particulière en cette période post-tridentine. Ainsi, l'artiste se doit non seulement de posséder un intellect ingénieux, mais aussi une âme vertueuse¹⁰⁸⁶, de façon à réaliser une œuvre réussie et bénéfique pour le public.

¹⁰⁸⁶ Pour certains maniéristes comme Zuccari et Lomazzo, on peut parler d'un modèle d'artiste philosophe. COUSINIE, Frédéric, « Tombeau de Métrodore – Sur quelques occurrences de la Philosophie dans la théorie artistique », dans Frédéric Cousinié et Clélia Nau (dirs.), *L'artiste et le Philosophe. L'histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVII^e siècle*, Actes de colloque, 19-22 septembre 2007, Paris, INHA, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 373-394.

4.3.1 Artiste capricieux et artiste vertueux

Grâce à son âme rationnelle, l'artiste a la possibilité de concevoir tout ce qu'il souhaite (imiter la nature ou les textes, inventer des chimères...). L'intellect de l'artiste sera notamment jugé sur sa faculté à inventer et à créer des figures (ex. saint, animal, monstre hybride) et sur sa maîtrise et son développement de techniques en un style personnel (ex. la création d'une certaine teinte, ou une façon de représenter les mains). Car c'est grâce à ces inventions que l'artiste maniériste peut développer librement son style, sa *maniera*¹⁰⁸⁷. Il est très important qu'il puisse exprimer cette liberté d'invention et laisser sereinement travailler son intellect, puisque ces qualités permettent de défendre le droit des arts du dessin à revendiquer une place au rang des arts libéraux. Ainsi, tout comme la licence poétique permet au poète de s'exprimer, la peinture peut elle aussi bénéficier de cette liberté grâce à ses inventions. Le fameux vers d'Horace, repris par Gilio, résume parfaitement cette idée érigée en lieu commun¹⁰⁸⁸. Cette liberté artistique implique pour l'artiste d'effectuer une série de choix et il faut qu'ils soient visibles dans son œuvre pour que l'on puisse y reconnaître son style personnel. Ainsi, si chaque artiste est en mesure d'effectuer ses propres décisions, c'est qu'il existe d'innombrables possibilités de

¹⁰⁸⁷ Klein note bien que cette liberté est à relativiser dans la pratique, puisqu'un artiste est toujours soumis aux exigences du commanditaire ou du public ; demandes auxquelles il se plie souvent avec bonne volonté dans le but de plaire et de s'assurer une certaine sécurité. KLEIN, 2017, p. 131. C'est cette attitude qui est si souvent décriée par les théoriciens de l'époque. AMMANNATI, 1962, p.121-122. Paleotti suggère à l'artiste de demander conseil à un ecclésiastique en cas de doute afin d'éviter de réaliser des choses incorrectes, même s'il s'agit d'une demande du commanditaire (*Discorso*, II, 21).

¹⁰⁸⁸ « In questi tre modi di pingere nissuno osserva il suo decoro, conciossia che il pittore poetico a le volte fingerà cose che non sono né possono essere, fondandosi senza altra considerazione ne' versi di Oraz : Ai pittori e poeti fu concesso / Equal potere e libertà, di tutto / Quel che gli aggrada poter finger sempre. » GILIO, 1961, p.14 ; « D'un esprit libre tous les arts sont disciples », L'ARÉTIN, *Lettere*, IV, p. 27-28 « Il me paraît que qui ne se rapproche pas de l'Intelligence première ne fait rien. Le dessin, la sculpture et la peinture, tout à la fois, selon l'avis des Docteurs. Et s'ils voyaient Michel-Ange, il leur serait évident que tout a été fait à la fois ; car il est aussi vaillant dans le dessin, que dans la peinture et la sculpture. » DONI, *La Zucca*, Venise, Polo, 1589, f. 169-171. KLEIN, 2017, p. 131.

représenter un même sujet¹⁰⁸⁹. Parmi ces vastes possibilités en termes de compositions, d'inventions et de techniques, le bon artiste sera celui qui trouvera la combinaison la plus adéquate pour représenter le sujet qu'on lui demande et pour l'usage que l'on réserve à son œuvre.

En revanche, la licence artistique ne garantit pas la réalisation d'une œuvre correcte. Comme nous l'avons déjà évoqué, elle est au contraire perçue avec beaucoup de méfiance et doit être contrôlée afin de respecter le *decorum* (c'est-à-dire l'adéquation entre le sujet de l'œuvre et son traitement artistique, ainsi qu'entre l'œuvre et son milieu)¹⁰⁹⁰. D'autres qualités intellectuelles peuvent garantir cela, notamment la connaissance préalable du sujet à représenter et le respect de certaines règles permettant sa représentation vraisemblable. Dans le chapitre huit de son *Idea del tempio della pittura*, Lomazzo affirme que le bon peintre doit maîtriser autant l'aspect théorique que pratique de la peinture :

« Due sono le vie di operare nella pittura, una di pratica, l'altra di teorica. [...] Per la qual cosa ogniun può venir in cognizione esser di necessità che il professore di quest'arte, dovendo esser dotato di queste due parti, abbia un ingegno atto ad apprendere quelle scienze che sono di bisogno per conseguirle. Percioché né l'ingegno solo può acquistar al pittore il pregio senza le scienze, né quelle possono per arte o studio solamente, senza ingegno, apprendersi.¹⁰⁹¹ »

Il dresse ensuite une liste des disciplines et des sujets que l'artiste doit maîtriser afin de devenir bon : histoire sainte et théologie, mathématiques (astrologie, géométrie, proportions, perspective, arithmétique, voire musique), architecture, sculpture, histoire, poésie (invention), anatomie, philosophie¹⁰⁹². Les qualités morales, les sciences et les arts sont tous des *habitus* de l'intellect selon Aristote, et

¹⁰⁸⁹ Ce vaste choix engendre un monde des possibles très vaste, qui peut aussi engendrer un sentiment d'insécurité chez les artistes maniéristes, particulièrement dans un climat économique instable. KLEIN, 2017, p. 133.

¹⁰⁹⁰ Voir sous-chapitre 5.4.1 Inventer : probabilité, convenance, bénéfice.

¹⁰⁹¹ LOMAZZO, 1974, chap. VIII, p. 85-87.

¹⁰⁹² LOMAZZO, 1974, chap. VIII, p. 84-99.

tous sont nécessaires à la réalisation d'une œuvre correcte. La pratique de l'art (*technè*) seule ne suffit pas, il faut aussi que l'intellect de l'artiste soit rodé à la moralité (*phronèsis*), et à la connaissance (*épistémè*). Ainsi le bon artiste est ingénieux, libre et possède des connaissances et une culture suffisantes à la réalisation de la plupart des sujets (religieux, mythologiques, paysages...). En effet, et comme le précise bien Gilio, c'est l'ignorance qui amène le plus souvent l'artiste à commettre des erreurs et à créer des invraisemblances¹⁰⁹³. Le niveau de connaissance idéal à atteindre varie beaucoup d'un auteur à l'autre. Les académiciens comme Lomazzo ou Zuccari sont les plus exigeants. Un auteur comme Armenini, qui prend bien en compte la réalité du métier et de ses difficultés, le sera un peu moins¹⁰⁹⁴.

Ces trois qualités rationnelles ne suffisent toujours pas, puisqu'un artiste bien éduqué et bien au fait des règles et des conventions peut malgré tout réaliser des œuvres peu appréciables en toute connaissance de cause s'il suit volontairement son caprice¹⁰⁹⁵.

¹⁰⁹³ « [Vincenzo] Perché molte cose mostruose e contra i veri precetti sono state introdotte da l'ignoranza de' pittori. E, se bene consideriamo il precetto d'Orazio, troveremo che esso comanda che in tutte le cose si deggia servare l'ordine de la natura, e tutto quello che può cadere sotto ben regolata poesia è concesso al pittore et al poeta; [...] Che convenienza sarà quella d'un pittore, se facesse, contra il precetto di Orazio, che le colombe partorissero i serpenti, le pecore i lioni, o, per il contrario, i lioni le pecore et i serpenti le colombe? Certo nulla; [...]. Ma se da questo in poi vorrà il pittore simili dissonanze dipingere con pretesto de la poetica licenza, più tosto quelle pitture saranno regolate dal capriccio che da la ragione de le cose naturali, de le quali l'arte è scimia, e l'artefice più tosto si recherà a sé stesso riso e vergogna, che onore e laude ». GILIO, 1961, p. 18-19. Borghini paraphrase cet argument en Gilio en précisant que certains artistes commentent des erreurs en reprenant la licence poétique d'Horace à leur compte, sans vraiment en comprendre les règles : « [...] rispose il Vecchietto, e molti son quelli che errando si fanno scudo dell'autorità d'Oratio in cotesti versi, piu per haverli uditi dire adaltri che per sapere quel che essi dir si vogliano ; » BORGHINI, 1584 p. 53.

¹⁰⁹⁴ KLEIN, 2017, p. 81.

¹⁰⁹⁵ « Perciò che, quando mai altro male et altro danno non ne avvenisse, questo certo n'avviene, che altri comprende pure il disonesto animo e l'ingorda voglia di dilettere dell'operante; da che nasce poi che tali opere son testimoni contra la vita di chi le ha fatte. » AMMANNATI, 1962, p. 119; « Ma la maggior parte de' moderni pittori par quasi che principalmente attenda a formare imagini di cattivi costumi, forse perché loro ne vien più guadagno, mercé di questo nostro corrotto secolo, il quale, come che precipitosamente corra per torte strade, brama appresso gli sproni al vizio e va ricercando ogni occasione di lusingar maggiormente i sensi. » COMANINI, 1962, p. 304.

Cette attitude est jugée particulièrement dommageable et est donc pointée du doigt par Gilio, Ammannati, Paleotti et Comanini. L'artiste doit aussi avoir la volonté de réaliser une œuvre réussie, belle et correcte. Pour la plupart des théoriciens maniéristes, la licence artistique est regrettamment employée pour glorifier ou justifier les intentions des mauvais artistes, trop souvent préoccupés par leur succès personnel plutôt que par les effets bénéfiques de leurs œuvres. On rencontre cette critique chez Armenini¹⁰⁹⁶, ou encore, Paleotti :

« Laonde è grandemente da deplorare l'abuso che corre così gagliardamente per l'opere della maggior parte dei pittori, che, intenti solo al magnificare sé stessi et al desiderio della propria eccellenza, pigliano nelle imagini sacre tutte le occasioni che possono di mostrare l'industria et artificio suo, non si curando punto di pensare se ciò fa a proposito di colui c'ha da riguardare essa imagine, o al luogo dove ella va posta, che è tempio d'Iddio, o al fine per che fu istituito il formare le imagini sacre. E nientedimeno Vitruvio, maestro loro, lasciò pur scritto ad essi per memoria in varii luoghi¹⁰⁹⁷, che gli edifici, gli ornamenti e le pitture doveano essere accomodate ai luoghi et a' soggetti delle cose; e Platone¹⁰⁹⁸, parlando de' pittori, antepone quegli agli altri, che, oltre la perizia del rappresentare, avranno riguardo al fine, alla natura et all'uso della cosa che vogliono figurare. Ma da questa loro ingordigia di laude propria e desiderio di farsi celebri al mondo scorrono in un altro errore grandissimo e totalmente contrario alla professione dell'arte, peccando notabilmente nella imitazione; imperoché, dipingendo imagini de' santi, che furono astinentissimi e macerati da digiuni e lacrime, dove dovriano formarli con faccie macilenti et estenuate, essi li rappresentano con viso morbido et altiero; e dove

¹⁰⁹⁶ « Io non stimo già che sia inutile, [...], trattare di alcune di quelle virtù e maniere, delle quali dev'essere ornato un buon pittore; e questo acciò dimostrar si potesse davanti agli uomini magnanimi e virtuosi, che fosse di molte belle parti compito: [...] è entrato un maledetto abuso negli animi delle genti volgari, e forse anco de' savj, ai quali pare come naturale, che non possa essere pittore molto eccellente, che non sia macchiato di qualche brutto e nefando vizio, e che appresso non sia accompagnato da un umor capriccioso e fantastico per molte bizzarrie di cervello; e il peggio è che molti sciocchi di quest'arte si vanno nutricando in simile errore con una affettata e malinconica bizzarria, senza trarne profitto alcuno, tenendosi perciò esser molto singolari. » ARMENINI, 2008-2020, p. 314-315.

¹⁰⁹⁷ Note de Paleotti : VITRUVIUS, *De Architectura*, I, 2. 7; IV, 5; VI, 1. 5; VII, 5.

¹⁰⁹⁸ Note de Paleotti : PLATON, *République*, X.

quelli furono sempre onestissimi e che mai non si lasciarono vedere scoperta parte alcuna del corpo che non convenisse, essi li formano con le gambe e spalle ignude, e peggio.¹⁰⁹⁹ »

Paleotti s'insurge contre ces artistes qui non seulement font passer leurs gloires personnelles en priorité, et qui en plus utilisent les images sacrées pour cela. Ces artistes ne se soucient pas de leurs destinataires ou du lieu d'exposition de leurs travaux. En somme, ils pèchent par orgueil en restant concentrés sur leur art et sur le fait de l'exposer aux yeux du monde, sans se soucier de la fonction première de l'œuvre, ni de sa réception par le public. Or cela est d'autant plus condamnable que les images sacrées constituent la catégorie de peinture la plus noble de par leurs sujets et leurs fonctions. Ce faisant, ces artistes contreviennent à la convenance religieuse, mais aussi à leurs propres figures d'autorité en matière d'art dont Vitruve et Platon qui affirment tous les deux à leur manière l'importance du respect du *decorum* (adéquation entre l'objet et son milieu) et de la fonction de chaque objet. De plus, les artistes procédant de la sorte en viennent à commettre des erreurs. Ils pourraient, par exemple, peindre des saints aux visages doux et altiers dans le but de prouver leur capacité à représenter la beauté, alors que ces saints devraient être émaciés et fatigués par l'abstinence et le jeûne.

Rien ne peut réellement justifier de tels écarts de conduite lorsqu'ils ne sont pas dus à l'ignorance ou à une erreur du peintre. Il faut en effet que l'intention de l'artiste soit bonne afin que l'œuvre puisse remplir correctement sa fonction. Si l'on considère que la contingence est du domaine de la nature, et la volonté une caractéristique rationnelle, alors tout artifice créé par l'homme a été produit dans un but et selon une intention bien précise. Cette intention doit correspondre à la vertu chrétienne, à ce que le commanditaire désire pour l'œuvre et au spectateur qui la recevra.

Ainsi, si le bon artiste est celui qui prend en compte les fonctions, le lieu d'exposition et la future réception de son art au

¹⁰⁹⁹ PALEOTTI, 1961, II, 52, p. 502.

moment de son élaboration, en tant que chrétien, il est en plus très important pour lui de réaliser des œuvres correctes d'un point de vue religieux :

« Quanto all'artefice, che si chiama causa efficiente, molte sono le parti che si ricercano nella persona sua per corrispondere a questo ufficio, delle quali ci riserviamo a parlarne al luogo suo distesamente, essendo capo molto importante. Ora ricordiamo sol due cose: l'una, che deve essere perito l'artefice di quello che vuol fare, dicendo il proverbio antico: *Quam quisque norit artem, in ea se exerceat*¹¹⁰⁰; l'altra, che non basta solo esser buono artefice, ma, oltre l'eccellenza dell'arte, essendo egli di nome e di professione cristiano, ricercano da lui l'imagini ch'egli farà, un animo et affetto cristiano, essendo questa qualità inseparabile dalla persona sua, e tale ch'egli è ubligato di mostrarla ovunque sia bisogno. Il che conseguirà facilmente, seguendo gli avvertimenti che si diranno nel presente discorso.¹¹⁰¹ »

Les vertus chrétiennes de l'artiste ne sont pas secondaires pour Paleotti. Il faut que les images aient cet *animo et affetto cristiano*, ce qui signifie que l'artiste lui-même, en tant que cause efficiente de son œuvre, doit être un bon chrétien en plus d'être un *buono artefice*. La dévotion et l'intentionnalité du créateur de l'image prévalent sur la qualité de la réalisation artistique, ou sur la richesse du matériau¹¹⁰². Aux compétences intellectuelles et techniques doit précéder une façon d'être, une qualité de l'âme *inseparabile dalla persona sua*. Cette idée est répandue chez les théoriciens catholiques de l'époque, notamment chez Gilio, Possevino ou plus tard, chez Federico Borromeo (*De pictura sacra*, 1624)¹¹⁰³. L'exemple d'Ammannati est éclairant sur ce sujet :

¹¹⁰⁰ Citation de CICÉRON, *Tusculanes*, livre I, XVIII, 41, traduit du latin par Jules Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1970, p. 28.

¹¹⁰¹ PALEOTTI, 1961, p. 136.

¹¹⁰² « E di S. Giovanni Crisostomo si legge [Surius, III, p. 53] che egli si compiaceva molto d'una imagine di cera formata divotamente, dicendo: *Ego et ex cera fusilem picturam pietate plenam amavi*. » PALEOTTI, 1961, p. 137. Sur la place allouée à la matière, voir le chapitre 3. La forme et la matière de l'image.

¹¹⁰³ POSSEVINO, Antonio, *Bibliotheca selecta*, Rome, 1593; BORROMEO, Federico, *Sacred painting. Museum*, traduit du latin par Kenneth S. Rothwell Jr., livre I, II, 2,

seule sa foi (renforcée avec l'âge¹¹⁰⁴) lui a permis de se rendre compte de l'inconvenance de ses statues de nus mythologiques exposées sur la place publique. Il conclut sa lettre aux académiciens par une parole de Michel-Ange :

« E, facendo qui fine a questo mio ragionamento, pregherò il Signore Dio che vi conservi sempre nella santissima grazia sua e vi felicitì in tutte l'opere vostre, sovvenendomi d'una parola che già mi disse Michelagnolo Buonarruoti, et è: che i buoni cristiani sempre facevano le buone e belle figure.¹¹⁰⁵ »

Un bon chrétien réalise toujours les bonnes et belles figures¹¹⁰⁶. Un artiste qui n'est pas suffisamment vertueux pourrait ne pas prêter la même attention à certains détails et commettre des erreurs ou des abus sans en avoir pleinement conscience¹¹⁰⁷. En revanche, si l'artiste est vertueux, alors il insufflera les bonnes valeurs à son œuvre, comme l'affirment les théoriciens des XV^e et XVI^e siècles (Cennini, Leon

Cambridge, Londres, Harvard University Press, 2010, p. 44-51; SCAVIZZI, 1992, p. 227-228.

¹¹⁰⁴ « Ond'io consiglio tutti, che ve ne guardiate con ogni studio, a fine che non abbiate nella prudente e matura vostra età, sì come ora fo io, a vergognarvi e dolervi d'avere ciò fatto, e maggiormente d'aver offeso Dio, non sapendo certamente niuno se arà tempo di chiederne perdono, né se ci converrà render conto eternamente del mal essemplio dato, il quale vive e vivrà purtroppo, ad onta e scherno nostro, lungo tempo, et il quale con tanta sollecitudine e con tante vigilie s'è cercato che viva. [...] Però vano e sempre errante pensiero degli uomini, e massimamente de' giovani, che per lo più si diletano di far cose che solo possono allettare il senso, et ad altro non si studia, che impudicamente piacere! » AMMANNATI, 1962, p. 120. Sur la piété d'Ammannati, voir : 2.3 Bartolommeo Ammannati.

¹¹⁰⁵ AMMANNATI, 1962, p. 123.

¹¹⁰⁶ Notons aussi au passage l'association de « bonnes » et « belles » figures : la beauté est aussi tributaire de la vertu de l'artiste que le caractère bénéfique de l'image.

¹¹⁰⁷ « Ma non solamente dalla morale filosofia vien la pittura ordinata; ma dalla cristiana altresì, come da quella che considera e l'artefice e l'arte istessa nell'artificiato, et insieme il fine dell'arte. Ella considera la persona del pittore, perché l'ottava Sinodo Costantinopolitana dice che uomini indegni non si deono ammettere alla pittura overo alla scoltura delle sacre imagini, e vieta che niuno, scomunicato da lei, le dipinga o scolpisca ne' sacri tempj. E la seconda Sinodo Nicena insegna che l'istesso Iddio fu 'l primo formatore d'imagini, quando creò l'uomo di terra e lo fece ad imagine e sembianza sua. » COMANINI, 1962, p. 303.

Battista Alberti et Romano Alberti¹¹⁰⁸). Cette référence à Michel-Ange est un peu ambiguë, compte tenu du fait qu'à l'époque où Ammannati rédige cette lettre, le débat sur l'indécence des figures du *Jugement Dernier* est d'actualité. On peut supposer qu'Ammannati prend position pour défendre son ancien maître en louant sa piété, comme Vasari l'avait fait, et comme Borromeo le fera en citant Michel-Ange en exemple du bon Chrétien¹¹⁰⁹.

L'âme de la peinture dépend de l'âme du peintre. C'est aussi ce que Steven Stowell déduit du discours de Paleotti en rapprochant ses descriptions des objectifs essentiels de l'image¹¹¹⁰ et du peintre¹¹¹¹. La peinture doit ressembler à ce qu'elle représente, c'est-à-dire à son âme (la forme ou la chose représentée). L'objectif du peintre est, comme pour tout chrétien, d'atteindre la grâce divine, ce qu'il cherche à accomplir à travers son travail et son art. Ainsi, la chose que l'artiste cherche à atteindre et qu'il représente dans l'image, n'est autre que la grâce divine¹¹¹².

Ce rapprochement n'est pas innovant de la part de Paleotti, puisqu'il est issu d'un héritage notamment transmis par Dante. Selon ce dernier, un homme ne peut pas être vertueux s'il ne possède pas en

¹¹⁰⁸ « La tua vita vuole essere sempre ordinata siccome avessi a studiare in teologia, o filosofia, o altre scienze, cioè del mangiare e del bere temperamento. » CENNINI, Cennino, *Il libro dell'arte*, 1390-1437, chapitre 29, voir Daniel V. Thompson (éd.), New Haven, Yale University Press, 1933, p. 16; « Mais je désire que le peintre soit avant tout un homme de bien, instruit dans les bonnes disciplines. Car tout le monde sait que la probité est capable, plus encore que l'admiration pour tout art ou activité, de nous valoir la bienveillance de nos concitoyens. » ALBERTI, 2019, p. 69; « Che la pittura cristiana poi riguardi e giovi alli stessi pittori (sì come dice un autore), dovendo il sommo Dio esser adorato da ciascheduno non solo il culto esteriore, ma interiore ancora. » ALBERTI, Romano, *Trattato della nobiltà della pittura*, Rome, Francesco Zannetti, 1585, dans Paola Barocchi (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento : fra Manierismo e Controriforma*, vol. 3, C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, Bari, Laterza e Figli, 1962, p. 231. Voir STOWELL, 2015, p. 212-216.

¹¹⁰⁹ CAPRETTI, 2011, p. 135. Au-delà de ces questions éthiques, Ammannati admirait en tout cas le travail d'architecte de Michel-Ange. KIENE, 1996, p. 183-196.

¹¹¹⁰ « Il fine della pittura serà l'assomigliare la cosa rappresentata, che alcuni chiamano l'anima della pittura, perché tutte l'altre cose, come la vaghezza, varietà dei colori et altri ornamenti, sono accessorie ad essa » PALEOTTI, 1961, p. 321.

¹¹¹¹ « Il fine principale serà, col mezzo della fatica et arte sua acquistarsi la grazia divina ; imperoché il cristiano, nato a cose sublimi [...] levando gli occhi in alto [...] nelle cose eterne. » PALEOTTI, 1961, p. 210-211.

¹¹¹² STOWELL, 2015, p. 216.

lui-même la forme de la vertu, tout comme il ne peut pas peindre une image dont il ne possède pas la forme dans son esprit¹¹¹³. La réalisation de l'action vertueuse est comparée à la concrétisation de l'image mentale en une œuvre. Les processus fonctionnent similairement, puisqu'ils sont tous les deux des *habitus* issus de l'intellect pratique¹¹¹⁴. La littérature du XVI^e siècle les fait se rejoindre en affirmant qu'un artiste ne peut pas réaliser une image vertueuse sans posséder en lui la forme de la vertu, et donc en agissant vertueusement¹¹¹⁵. Le bon chrétien possède une bonne connaissance de l'histoire religieuse, et il a pour habitude de visualiser les scènes et les personnes saintes au cours de ses prières et de ses méditations. L'artiste qui ne possède pas ces savoirs ni cette habitude, ou dont l'esprit est encombré de pensées parasites, risque de ne pas pouvoir se représenter mentalement le sujet religieux qu'il doit dépeindre. Or sans image mentale de son sujet, il lui sera impossible de peindre.

4.3.2 *Habitus* moral de l'artiste

Ce rapprochement entre pensées vertueuses et créatrices se retrouve dans la littérature spirituelle. Steven Stowell note en effet que la difficulté à se constituer une image mentale du sacré n'affecte pas que les artistes, mais aussi les dévots pratiquant des exercices spirituels¹¹¹⁶. La nature humaine étant fondamentalement encline au désordre et au péché, l'imagination (*imaginativa*) peut facilement envahir l'esprit et le détourner de son objectif initial¹¹¹⁷. De plus,

¹¹¹³ STOWELL, 2015, p. 195-197.

¹¹¹⁴ Voir 4.2 La main guidée par l'intellect.

¹¹¹⁵ STOWELL, 2015, p. 198. Federico Borromeo s'inscrit dans la droite lignée de cette idée en relatant des anecdotes concernant Annibale Fontana et Michel-Ange et montrant leur charité et leur générosité. Voir BORROMEO, 2010, p. 48-51.

¹¹¹⁶ STOWELL, 2015, p. 198-205. Voir aussi BAXANDALL, Michael, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Londres, Oxford University Press, 1988, p. 45-56.

¹¹¹⁷ Ces difficultés sont entre autres rapportées par Fra Luca Pinelli dans *Libretto d'imagini, e di breve meditationi sopra alcuni misterii della vita, e passione di christo Signor nostro*, Venise, 1601 : « La seconda difficultà è, l'esser nella Meditatione combattuto da varii, e importuni pensieri, ò vengano per opera del Demonio per imperdirti il frutto della Meditatione, ò pur perche essendo la natura nostra disordinata

l'artiste se penchant trop sur des questions techniques et sur les difficultés posées par la représentation (notamment des réalités immatérielles) encourt le risque de se perdre dans ses soucis et de développer des pensées et des affects mélancoliques qui le détourneraient des vertus chrétiennes. Se laisser aller au désordre et s'attarder sur la technique constituent des facteurs de risques pour les artistes, même indépendamment de leurs tempéraments initiaux. Pour remédier à cela, la pratique de la méditation et de la contemplation leur permettent de se rapprocher de Dieu et de prendre l'habitude de remplir leur esprit de la présence du sacré (les *habitus* aristotéliens étant précisément cela, des pratiques répétées de l'esprit, des habitudes¹¹¹⁸). De cette façon, les artistes peuvent aussi exprimer leur personnalité telle que Dieu l'a voulue et développer leur style. Les pratiques religieuses contemplatives peuvent donc aider les artistes à se perfectionner eux-mêmes et leur art. Cependant, il ne faudrait pas non plus négliger l'étude et la technique, puisqu'il s'agit de composantes essentielles à la profession, mais aussi parce qu'elles peuvent favoriser le rapprochement entre l'artiste et Dieu¹¹¹⁹. Pour pouvoir représenter le sacré il faut pouvoir l'atteindre d'une manière qui soit compatible avec les limites de l'homme, ce que l'artiste peut faire soit par le travail (l'étude théorique et la pratique manuelle), soit par la contemplation et la méditation. En effet, la philosophie chrétienne et la théorie de l'art se rejoignent en affirmant que les deux façons de se rapprocher de Dieu sont l'étude et la piété¹¹²⁰.

Cette dualité (travail et méditation) n'est pas sans évoquer les deux voies médiévales de la vie active et de la vie contemplative¹¹²¹. D'un point de vue religieux, la vie contemplative a longtemps été

per lo peccato, l'Imaginativa v'è contra volontà vagabonda intricandosi con varii, et impertinenti pensieri... Giova anco in simili travagli far alcuni colloqui con dimandar à Dio aiuto, confessando humilmente, che da te non puoi aiutarti. » STOWELL, 2015, p. 201-205.

¹¹¹⁸ Voir 4.2 La main guidée par l'intellect. KLEIN, 2017, p. 191- 194.

¹¹¹⁹ La connaissance permet de mieux comprendre l'œuvre de Dieu et donc de se rapprocher de lui. Cette perspective est celle d'Augustin. STOWELL, 2015, p. 211-212.

¹¹²⁰ STOWELL, 2015, p. 213.

¹¹²¹ La personnalité et le travail de Michel-Ange illustrent très bien ces deux voies. Voir KLEIN, 2017, p. 233-245.

privilegiée. Cependant à partir du XV^e et surtout au XVI^e siècle, un changement de paradigme s'opère à mesure que se développe une religiosité catholique de plus en plus militante et une conception des arts du dessin comme produits de l'intellect¹¹²². L'association de la vertu morale à la science, à l'art et à la technique (donc à l'*ars factiva*) l'éloigne de la science spéculative pour l'inscrire également dans le concret. La théorie de l'art et la théorie de l'image montrent bien l'évolution de ce glissement. D'un côté, l'artiste démontre qu'il est à la fois un gentilhomme pieux, instruit et qui s'inscrit dans la vie mondaine de son temps¹¹²³ ; de l'autre l'Église cherche à répandre le Christianisme et à ancrer la vie religieuse dans le quotidien de tous les fidèles (ce qui passe notamment par l'intermédiaire des images, extrêmement efficaces).

On notera que dans un cas comme dans l'autre, la vie active dont il est question est essentiellement celle de l'esprit. Il s'agit d'un esprit orienté vers le monde, mais dans ses sphères morale et sociale essentiellement¹¹²⁴. La culture des académies s'inscrit dans cette tendance, puisque certains comportements sont attendus de la part d'un gentilhomme et d'un académicien¹¹²⁵. L'artiste prend aussi part activement à cette vie sociale et morale, non seulement dans les académies d'art et de lettres, mais également dans des organisations religieuses comme la *Congregazione pontificia dei Virtuosi al*

¹¹²² KLEIN, 2017, p. 230-231.

¹¹²³ Les qualités de l'âme sont aussi valorisées chez les humanistes et hors de la sphère religieuse suite à la diffusion du *Cortegiano* de Baldassare Castiglione (1528). KLEIN, 2017, p. 229; DESWARTE, 1987, p. 13-28.

¹¹²⁴ KLEIN, 2017, p. 232.

¹¹²⁵ Les qualités et les comportements attendus d'un courtisan selon Castiglione sont notamment : la noblesse, la grâce physique, la *sprezzatura*, la modestie, la pratique du combat, de la danse et de la musique, la maîtrise de l'art oratoire, des lettres et éventuellement du dessin. Il doit aussi veiller à l'intégrité de sa réputation, éviter la flagornerie, et plaisanter avec ironie, répartie et bon mot tout en évitant l'impiété et l'obscénité. Voir surtout les deux premiers livres de CASTIGLIONE, Baldassare, *Il libro del Cortegiano*, Florence, Philippo di Giunta, 1528. ALLAIRE, Valeria, « La figure du courtisan chez Baldassar Castiglione : l'homme de pensée entre vertus et intérêts personnels à l'époque de la Renaissance », dans Gérard Giuliano, Marta Peguera Poch et Stefano Simiz (éds.), *La Renaissance en Europe dans sa diversité*, vol. I, *Les pouvoirs et lieux de pouvoir*, actes de colloque, Université de Nancy II, 10 – 14 juin 2013, Nancy, Université de Lorraine, 2015, p. 330-333; DESWARTE, 1987, p. 13-28.

Pantheon (fondée en 1541 à Rome) et à laquelle appartenait notamment Federico Zuccari¹¹²⁶. Les membres se rassemblaient régulièrement et participaient à des actions sociales et religieuses, comme les dévotions des *Quarant'Ore* (vivement encouragées par Carlo Borromeo à Milan). Ces cérémonies, effectuées à l'occasion de la fête de saint Luc, consistaient en une série de prières ininterrompues pendant quarante heures devant l'Hostie consacrée. De nombreux artistes ont participé aux *Quarant'Ore* de Rome en 1594, dont Federico Zuccari, le *cavaliere* d'Arpino, Orazio Gentileschi, Giovanni Baglione, et le Caravage. La cérémonie religieuse était accompagnée d'une exposition d'œuvres des artistes membres des *Virtuosi*¹¹²⁷. Cette participation des artistes à la vie religieuse de Rome perdure après la fondation de l'*Accademia di San Luca* (fondée, rappelons-le, avec l'autorisation du pape et sous le protectorat de Federico Borromeo). En effet, Zuccari veillait à la formation intellectuelle des jeunes artistes tout en y incluant une dimension religieuse¹¹²⁸. Dans son discours d'ouverture du 14 novembre 1593, il invoque le nom de Dieu, la Sainte Trinité et les saints patrons Luca et Martina, puis il énumère les vertus que doivent posséder les artistes¹¹²⁹. Avant chaque session, des prières étaient réalisées devant un autel et en présence de plusieurs membres du clergé¹¹³⁰. Peintures et pratiques catholiques étaient donc étroitement liées à cette époque post-tridentine. Anne Muraoka établit d'ailleurs un lien entre

¹¹²⁶ Une étude de Halina Waga révèle que près de 105 artistes ont été inscrits à la fois à l'*Accademia di San Luca* et aux *Virtuosi al Pantheon*. WAGA, Halina, *Vita nota e ignotadei virtuosi al Pantheon: Contributi alla storia della Pontificia Accademia artistica dei Virtuosi al Pantheon, Rome, Arte della Stampa*, 1992, Appendix 1, cité dans MURAOKA, 2015, p. 132; WITCOMBE, 2009, p. 112; HEINICH, 1985, p. 930; SPAGNOLO, 2020, [en ligne].

¹¹²⁷ MURAOKA, 2015, p. 57-58, 132.

¹¹²⁸ Voir 1.5.2 Les académies d'art.

¹¹²⁹ DESWARTE-ROSA, 1991, p. 53. L'*Accademia di San Luca* était au départ installée dans l'église *Santi Luca e Martina al Foro Romano*, juste à côté du forum romain antique. SALVAGNI, Isabella, « The Università dei Pittori and the Accademia di San Luca : From the Installation in San Luca sull'Esquilino to the Reconstruction of Santa Martina al Foro Romano », dans Peter M. Lukehart (éd.), *The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca, c. 1590-1635*, Washington D.C., The National Gallery of Art, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 69-120.

¹¹³⁰ DESWARTE-ROSA, 1991, p. 53. C'est derrière cet autel que se trouvait le tableau de saint Luc peignant la Vierge, attribué à Raphaël. LIBINA, 2019, p. 235-263.

ces pratiques religieuses des artistes et leur intérêt croissant pour les portraits de saints exemplaires des valeurs de la Contre-Réforme comme François d'Assise (un paradigme d'humilité, de charité et de conformité à la vie du Christ)¹¹³¹.

Le rapprochement des artistes avec la figure du lettré et du *cortegiano*, ainsi que les pratiques dévotionnelles catholiques auxquelles ils s'adonnent révèlent leur participation active à la société de leur temps, mais aussi, d'un point de vue plus psychologique, leurs pratiques morales (*habitus*). Les pratiques dévotionnelle et méditative ainsi que la pratique régulière de la vertu constituent une mise en action des facultés de l'intellect pratique moral, de la même façon que la conception et la réalisation d'une œuvre d'art constituent une mise en action des facultés de l'intellect pratique artificiel¹¹³². En effet, les actions vertueuses, tout comme les actions créatives, sont des *habitus*. Elles trouvent toutes leur origine dans l'intellect et elles s'exécutent *in fine* en dehors de l'esprit, à travers des actions concrètes (peindre, sculpter, prier, faire acte de bonté, de charité, de générosité...). Ainsi, la pratique morale de l'artiste est valorisée en même temps que sa pratique intellectuelle. Dans la théorie de l'art, cela mène au développement d'une intellectualisation mais aussi à une forme de moralisation de l'art et de la création artistique. La notion d'*habitus* est particulièrement intéressante puisqu'elle permet de lier deux dimensions essentielles de la théorie artistique de cette fin du XVI^e siècle, à savoir l'accentuation de la valeur intellectuelle de l'art, et la réaffirmation des valeurs morales de la Contre-Réforme.

4.3.3 Transmission et contamination de l'image

Si la vertu de l'artiste importe autant aux théologiens et aux artistes eux-mêmes durant cette époque maniériste et de Contre-

¹¹³¹ MURAOKA, 2015, p. 133-136.

¹¹³² Il s'agit des actions du *disegno intelletivo pratico morale* et du *disegno intelletivo pratico artificiale* chez Zuccari, et du *habitus pratiche agibile* et du *habitus pratiche fattibile* chez Borghini (voir figure 5 et figure 12).

Réforme, c'est en raison de sa valeur sociale, mais aussi de son impact sur l'œuvre, et donc sur le spectateur qui l'appréhendera. Un artiste qui est un bon chrétien vertueux réalisera une œuvre vertueuse et correcte (ce qui lui apportera gloire et reconnaissance), et cette œuvre aura à son tour un impact bénéfique sur l'âme du fidèle qui la regarde, ce qui lui évitera de commettre des erreurs ou de développer des pensées idolâtres.

L'âme du fidèle étant une préoccupation centrale, on retrouve aussi dans la théorie de l'art un certain intérêt pour le processus de transmission de la vertu et des affects, de l'œuvre à l'esprit du spectateur. Une théorie optique très concrète permet notamment d'expliquer l'impact négatif ou positif que les images peuvent avoir sur l'esprit, par l'intermédiaire du regard. En effet, à la Renaissance, le phénomène de la vision est toujours envisagé comme se produisant soit par intromission, soit par extramission¹¹³³. Les qualités des objets vus sont transmises par des rayons lumineux qui soit entrent, soit sortent des yeux, ces derniers étant considérés comme des fenêtres vers l'intérieur du corps. Ces rayons de la vue sont produits par les esprits sanguins, issus physiologiquement du sang qui circule dans tout l'organisme et innerve notamment les yeux, le cerveau et les autres parties du corps. C'est ainsi que l'on acquiert la connaissance des choses via les sens. Les affects sont également transmis de cette manière, d'un individu à un autre, ou d'un objet à une personne. L'échange de regard est une possibilité particulière de transmission d'affects d'une personne à l'autre. Marsile Ficin décrit ce processus pour expliquer l'échange de sentiments amoureux dans le livre du *De Amore* qu'il consacre à l'amour vulgaire ou matériel¹¹³⁴. L'influence de Ficin sur certains théoriciens de l'art comme Lomazzo et Comanini est

¹¹³³ WESTSTEIJN, Thijs, « Seeing and the transfer of spirits in early modern art theory », dans John S. Hendrix et Charles H. Carman (éd.), *Renaissance Theories of Vision*, Londres, Routledge, 2010, p. 149-169.

¹¹³⁴ MARSILE FICIN, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, VII, 4, éd. et trad. de P. Laurens, Paris, Les belles lettres, 2002, p. 221. Sur les rapports entre amour, esprits et théorie de la vision chez Ficin, voir aussi : BOULÈGUE, Laurence, « L'*amor humanus* chez Marsile Ficin. Entre idéal platonicien et morale stoïcienne », *Dictynna* [en ligne], 4, 2007. [<http://journals.openedition.org/dictynna/144>] Consulté le 11 octobre 2022.

assez manifeste. Dans un assez long passage de son dialogue¹¹³⁵, Comanini résume le processus physique permettant ces transmissions sanguines en se référant au discours de Ficin :

« Dal sangue nascono gli spiriti; e però tali sono gli spiriti, qual è [il] sangue donde si creano: [...]. Da questi spiriti sono prodotti certi raggi, di qualità simili a quelle de' medesimi spiriti producenti; i quai raggi spuntano per gli occhi, quasi per due finestre di vetro: poichè queste lucide scintille, per esser leggiere, volano dalle inferiori membra alle più alte parti del corpo, e quivi ritrovando gli occhi, che son trasparenti e puri, hanno facile e libera uscita. [...] Dice di più, che con questi raggi esce un vapore spirituale, e con questo vapore esce sangue; come si conosce dagli occhi lippi e rosseggianti, i quali ammorbano della medesima infermità gli occhi di chi li rimira (la qual cosa non averrebbe, se col raggio non uscisse un vapore di sangue corrotto), e come ancora si può discernere dalla femina menstruata, che con gli sguardi oscura e macchia lo specchio. Ora, questo vapore sanguigno, dice egli, partendo dal cuore di chi nell'amor percote e passando al cuore dell'uom percosso come a suo proprio seggio et albergo, ferisce il cuore e, rintuzzandosi nella più dura parte di quello, ritorna in sangue. Il qual sangue, per essere in un certo modo pellegrino nell'impiegato, corrompe tutto il rimanente col suo veleno. [...] Punto da questi velenosi stimoli, l'uomo sente gli ardori della concupiscibile; e se non la frena, trabocca in laidissimi vizii e vive una vituperevole vita, perciocché questi desiderii della concupiscenza fanno vedere il falso per vero, il vizio per virtù, e la bruttezza fanno parer bellezza, e la bellezza assai più compiuta che naturalmente non è.¹¹³⁶ »

Comanini prend clairement le parti de l'extramission. Les affects sont ainsi transmis d'une personne à l'autre via les esprits animaux contenus dans le sang qui se transforme en vapeur et est extériorisé par les yeux¹¹³⁷. Ces vapeurs peuvent ensuite toucher et infecter les yeux de la personne qui les reçoit. Ce serait ainsi que se

¹¹³⁵ COMANINI, 1962, p. 300-304.

¹¹³⁶ COMANINI, 1962, p. 300-301.

¹¹³⁷ WESTSTEIJN, 2010, p. 149-169.

transmet le sentiment amoureux, mais aussi des maux et des affects négatifs¹¹³⁸. De plus, lorsqu'il mentionne que le regard d'une femme en menstruation peut ternir et salir un miroir, Comanini laisse entendre que la contamination par le regard peut aussi affecter les objets. Ainsi, le regard peut transmettre ou recevoir des vapeurs bénéfiques ou négatives, que ce soit entre personnes ou entre personnes et objets. La vue de certaines tentations éveillera l'appétit concupiscible chez le spectateur, l'amenant à être tenté par le péché. Inversement, la vue d'un sujet vertueux permettra de calmer les vices¹¹³⁹. Un objet tel qu'une image peut donc influencer directement le spectateur en éveillant en lui de vils appétits ou de vertueuses pensées. Celle-ci possède donc un grand pouvoir, qu'il est essentiel pour l'artiste de maîtriser.

De telles théories de la vision exprimées dans la littérature artistique nous offrent un éclairage plus concret sur les nombreuses préoccupations de l'époque pour la vertu de l'artiste. Si l'artiste est lui-même un chrétien exemplaire, il réalisera des peintures sujettes à provoquer des affects bénéfiques aux spectateurs. De plus, cette transmission n'est pas seulement symbolique, mais aussi physique : la vue d'une peinture lascive ou encore d'une nature morte avec une abondance de nourriture risque d'éveiller l'appétit sensitif du fidèle, plutôt que de stimuler son appétit raisonnable¹¹⁴⁰ et de lui faire développer des pensées et attitudes vertueuses.

¹¹³⁸ WESTSTEIJN, Thijs, « 'Painting's Enchanting Poison': Artistic Efficacy and the Transfer of Spirits », dans Christine Göttler et Wolfgang Neuber (éds.), *Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden, Boston, Brill, 2008, p. 166-177.

¹¹³⁹ « Non si contenta, dice essa, la santa Chiesa di tirarci alla penitenza et al conocimiento dell'osservazione de' precetti divini per lo solo sentimento dell'orecchio, ma lo stesso adopera per quello dell'occhio, bramosa di riformare per tutte le vie possibili i nostri costumi. Di qui avviene che a chi si lascia rapire dal desiderio delle ricchezze mostra l'immagine di Matteo Apostolo, il quale, abbandonata la frenesia dell'avarizia, seguì Cristo che lo chiamò, rinonziando e 'l banco et insieme l'affetto del banco. [...] A quel vecchio, che sotto liscia cotenna asconde un animo irsuto e che rimbambito vuol raccendere i carboni quasi spenti della parte concupiscibile, rappresenta l'immagine di Susanna che dal cielo chiama soccorso, e quella di Daniello che condanna la malvagità de' due sacerdoti. » COMANINI, 1962, p. 313-314.

¹¹⁴⁰ Sur les parties appétitives de l'âme, voir : PARK, 1988, p. 464-484.

La vertu de l'artiste revêt un intérêt particulier pour les théoriciens de l'image. Décrire ainsi l'influence de l'artiste sur son œuvre laisse penser que l'image n'est pas la source directe des affects et des réactions qu'elle suscite chez celui qui la regarde. Elle est plutôt l'intermédiaire qui transmet les états d'âme de celui qui les crée à celui qui les reçoit ; autrement dit, ces états sont bien ceux de l'artiste et du spectateur. Cette nuance est importante, notamment pour Paleotti dont le discours s'inscrit dans la controverse catholique sur les images. Dans la querelle sur les idoles, les catholiques placent l'emphase sur le statut de signe de l'image : elle n'est pas la source de l'idolâtrie ou l'objet de la dévotion, mais seulement un objet transitif pour ces passions émanant du spectateur¹¹⁴¹. En adoptant cette perspective, les mauvaises images (qui représentent mal, ou qui montrent de mauvaises choses) ne peuvent pas être la source de l'idolâtrie puisque celle-ci est un état propre au fidèle. En revanche, ces images peuvent éveiller ce sentiment chez le spectateur, tout comme les bonnes images chrétiennes suscitent la piété. Dans ce cas, c'est le référent (ou la façon dont il est dépeint par l'artiste) qu'il faut critiquer. Il n'est donc pas nécessaire d'incriminer toutes les images, il importe seulement de rester vigilant devant celles qui pourraient être néfastes, et face aux fidèles dont les âmes pourraient aisément être trompées¹¹⁴².

¹¹⁴¹ DEKONINCK, Ralph, « 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. 208.

¹¹⁴² « il ne faut pas pour l'abus ôter les choses dont on abuse, comme ce Législateur qui fit arracher les vignes pour exterminer l'ivrognerie » CAMUS, Jean-Pierre, *Instruction catholique. De l'usage légitime des images*, Paris, Gervais Clousier, 1642, p. 31, cité dans DEKONINCK, 2004, p. 210. « S'il faut ainsi exterminer les abus, il faut exterminer toutes choses ; car de toutes choses on peut abuser. On abuse des livres saints, il faudra donc mettre la Bible au feu et brûler les docteurs ; on abuse du vin, empruntons donc la loi de l'Alcoran qui défend du tout le vin, ou arrachons les vignes pour tromper les biberons. On abuse des femmes, en exterminera-t-on la race ? Plusieurs peuples adorent, comme jadis, le Soleil et les autres lumières du ciel, mettra-t-on des machines pour monter là-haut et aller arracher les étoiles et crever les yeux à la Lune ? » RICHEOME, Louis, *Trois discours pour la religion catholique, des miracles, des saints et des images*, Bordeaux, S. Millanges, 1598, p. 642-643.

4.4 L'âme du spectateur

L'artiste doit absolument insuffler les bonnes valeurs à son œuvre afin qu'elle remplisse ses fonctions et atteigne son but. Si ce dernier varie d'une commande à l'autre et selon le commanditaire, il n'en reste pas moins que toutes les images religieuses doivent enseigner, émouvoir et plaire afin de remplir leur rôle dévotionnel auprès du spectateur. Les images profanes ont des fins moins essentielles, mais elles se doivent également d'être correctes, et si possible, bénéfiques. Si la matière de l'image sacrée est issue du hasard de la nature (bois, marbre, lin...) et sa forme est artificielle et subjective (car créée dans l'esprit de l'artiste), en revanche sa cause finale est bien plus objectivable et rationnellement construite : il s'agit de provoquer des effets précis sur le fidèle afin qu'en son âme se développe la piété¹¹⁴³.

4.4.1 Idolâtrie mentale et image matérielle

Plusieurs auteurs catholiques¹¹⁴⁴ soulignent que l'idolâtrie est davantage issue du fidèle que de l'image qui est le support de ces

¹¹⁴³ « Del fine poi di essa pittura diciamo che, sì come, quando ella si considera come pura arte, il fine suo è solamente di assomigliare, come già s'è detto; così ora, essercitandosi come operazione di uomo cristiano, acquista insieme un'altra più nobile forma e perciò passa nell'ordine delle più nobili virtù. E questo privilegio nasce dalla grandezza della legge cristiana, col mezzo della quale tutte le azzioni che per altro seriano stimate mecaniche o vili, fatte con deliberazione e dirizzate con debita ragione al fine eterno, crescono subito di grado e si vestono de' meriti di virtù; né però distruggono o contradicono al prossimo fine, che era dell'arte sola, ma lo inalzano, lo aggrandiscono e gli danno perfezzione. Sì che, quanto al proposito nostro, la pittura, che prima aveva per fine solo di assomigliare, ora, come atto di virtù, piglia nuova sopraveste, et oltre l'assomigliare si inalza ad un fine maggiore, mirando la eterna gloria e procurando di richiamare gli uomini dal vizio et indurli al vero culto di Dio. » PALEOTTI, 1961, p. 211.

¹¹⁴⁴ Dont Bellarmin (*Disputationes de Controversiis Christianae Fidei adversus hujus temporis Haereticos*) et Richeome (*Trois discours pour la religion catholique*, 1598). DE LA SERVIÈRE, Joseph, *La théologie de Bellarmin*, Paris, Gabriel Beauchesne, 1909, p. 310-318; DEKONINCK, Ralph, « L'imagination idolâtre et l'idolâtrie fantasmée. La guerre des images entre L. Richeome et J. Banson », dans Colette Nativel (dir.),

pratiques dévotionnelles. En effet, toutes les images ne sont pas des idoles et il convient de différencier l'idolâtrie intérieure de l'idolâtrie extérieure. Cette importante distinction est notamment expliquée par le jésuite Robert Bellarmin¹¹⁴⁵. L'idolâtrie intérieure correspond à une mauvaise intention spirituelle du fidèle, tandis que l'idolâtrie extérieure correspond aux pratiques rituelles erronées ou mal dirigées (ex. s'agenouiller devant la statue d'un dieu païen). Elle est la manifestation de l'idolâtrie spirituelle. Celle-ci provient le plus souvent d'erreurs d'interprétation et de l'ignorance engendrées par le manque d'éducation des chrétiens. Ils se laissent porter par leurs imaginations, tenter par le diable, et en viennent à commettre des erreurs et des hérésies¹¹⁴⁶. Pour ces auteurs, il est donc important de veiller à ce que ces pensées idolâtres ne voient jamais le jour ou qu'elles soient corrigées. Bannir les images n'est pas une solution à envisager, puisque les bonnes images peuvent justement et efficacement empêcher ou limiter ces pensées idolâtres en renforçant l'éducation des chrétiens¹¹⁴⁷.

Henri IV. Art et pouvoir, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours, 2016, p. 69; COUSINIÉ, Frédéric, « L'idole intérieure au tournant du siècle : entre théologie, philosophie et théorie de l'art », dans Colette Nativel (dir.), *Henri IV. Art et pouvoir*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours, 2016, p. 77-90.

¹¹⁴⁵ « Sans aucun doute, le Décalogue ne défend pas toute image, mais seulement celle qu'on peut qualifier d'idole, c'est-à-dire l'image qui est regardée comme un Dieu, ou qui représente comme Dieu ce qui n'est pas Dieu. En effet, en disant : « *non habebis Deos alienos* » l'Écriture défend l'acte intérieur d'idolâtrie ; en disant « *non facies sculptile* », elle défend l'acte extérieur. » Voir BELLARMIN, *Praefatio in disputationes de controversiis Christianae Fidei adversus hujus temporis Haereticos*, dans Robert Bellarmin, *Ven. cardinalis Roberti Bellarmini opera omnia*, Justin Fèvre (coll.), Paris, Vivès, 1870-1891, p. 53-62. Ce ne sont pas les représentations qu'interdit l'Écriture, mais bien les actes idolâtres. J. de la Servière note que cette interprétation de l'idolâtrie est celle d'Augustin et des scolastiques. Voir DE LA SERVIÈRE, 1909, p. 312-314.

¹¹⁴⁶ DEKONINCK, 2004, p. 212.

¹¹⁴⁷ En France, des auteurs de la controverse comme Jean Gontery, Jean-Pierre Camus, Louis Richeome ou encore René Benoist ajoutent un argument imparable en faveur des images : non seulement elles sont utiles, mais elles sont la substance de la doctrine chrétienne. Si les images sont des sources d'idolâtrie à bannir, alors il faudrait aussi bannir le Christ et les hommes qui sont image et à l'image de Dieu. De même il faudrait annihiler la Création, puisqu'il est également possible d'y contempler des traces de Dieu. Voir DEKONINCK, 2004, p. 207.

La pratique dévotionnelle régulière à l'aide de bonnes images amènera le fidèle à développer ses vertus chrétiennes¹¹⁴⁸.

Les catholiques ne sont pas les seuls à se préoccuper de ce qui se déroule dans l'esprit des fidèles. Les réformés envisagent aussi l'iconoclasme comme étant un processus mental qui, tout comme l'idolâtrie spirituelle, trouve son origine dans la condamnation vétérotestamentaire de l'idole. Jérôme Cottin souligne bien l'inconfort de la position des trois grandes figures du protestantisme (Luther, Zwingli, Calvin) qui rejettent aussi bien les images religieuses que les pratiques iconoclastes. De manière paradoxale, la croyance dans le pouvoir de l'image alimente et rapproche l'iconoclasme et l'idolâtrie, le premier pouvant alors être considéré comme un prolongement de la seconde. Dans les deux cas, il s'agit d'une façon de penser l'image qui est propre au spectateur¹¹⁴⁹.

Luther est le plus proche de la position catholique sur cette question. Pour lui, la foi du païen en l'idole est similaire à celle du chrétien en Dieu, c'est l'objet de la vénération qui diffère¹¹⁵⁰. Une idole n'est rien d'autre que l'image d'un faux dieu. Ce n'est pas l'objet, mais sa vénération basée sur des croyances erronées qui constitue le comportement idolâtre¹¹⁵¹. Ainsi l'image religieuse, dont le référent est réel et correct peut être utile, notamment pour l'enseignement, la

¹¹⁴⁸ DEKONINCK, 2016, p. 68. Luther est aussi de cet avis : il n'a jamais totalement banni les images, il en possédait dans son cabinet de travail et il a collaboré avec des artistes comme Lucas Cranach. COTTIN, Jérôme, « L'iconoclasme des réformateurs comme modèle de nouvelles formes esthétiques », dans Alain Joblin et Jacques Sys (dir.), *Les Protestants et la création artistique et littéraire. Des Réformateurs aux Romantiques*, Arras, Artois Presses Université, 2008, p. 11-26; COTTIN, Jérôme, « De la Réforme à la réforme des images », *La Société d'Édition de Revues*, 1, 2017, p. 86-87.

¹¹⁴⁹ COTTIN, 2008, p. 11-26.

¹¹⁵⁰ « Comme je l'ai dit souvent, la confiance et la foi du cœur font et le Dieu et l'idole. [...] Les païens, à vrai dire, érigent en idole leur propre fiction et rêverie de Dieu, et se confient en un pur néant. Il en est de même de toute idolâtrie, car elle ne réside pas seulement en ce qu'on élève et adore une statue, mais bien, et avant tout, dans le cœur qui regarde ailleurs, cherche son secours et sa consolation auprès des créatures [...] et ne croit pas que les bienfaits qui lui échoient viennent de Dieu. » LUTHER, Martin, *Le Grand Catéchisme, Œuvres VII*, Genève, Labor et Fides, 1962, p. 33-35.

¹¹⁵¹ LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 418-419.

mémoire et la prédication. Si l'idole matérielle n'est pas plus dangereuse que l'idole mentale, il en va de même pour les images sacrées : l'image matérielle n'est pas plus dangereuse que l'image mentale¹¹⁵². En revanche, Luther ne démontre aucun attrait particulier pour l'esthétique et la liberté artistique, les images religieuses devant surtout revêtir un intérêt didactique et illustrer le texte de la Bible¹¹⁵³.

Pour Calvin, toute image faisant l'objet d'une pratique cultuelle est une idole, indépendamment de ce qu'elle représente (il ne différencie pas image, idole, signe ou symbole). Il est le seul parmi ces trois grandes figures protestantes à placer l'idolâtrie dans l'objet et non dans le sujet. Il rejette également toute représentation de Dieu, ainsi que la présence des images dans les lieux de culte¹¹⁵⁴. En revanche, il envisage aussi l'existence d'images mentales ou spirituelles, mais elles sont totalement dissociées des images matérielles. Ces dernières ne l'intéressent pas (puisque toutes celles qui suscitent un culte tombent dans la catégorie de l'idole¹¹⁵⁵), mais les images spirituelles ont bien leur place dans la pratique religieuse, et elles sont pensées sous la forme de métaphores esthétiques. En effet, Calvin admet que les réalités divines dont il est question dans la Bible sont si merveilleuses qu'il n'existe pas de mots pour les décrire, et comme il est interdit de les représenter en peinture ou en sculpture, les prophètes ont eu recours à un langage imagé (des métaphores) pour en parler¹¹⁵⁶. En Italie, les idées de Calvin sont reprises et diffusées par plusieurs auteurs dont Guido Zonca (exilé en Suisse), Pietro Martire Vermigli (exilé en Angleterre) et surtout Juan de Valdès et ses disciples¹¹⁵⁷.

¹¹⁵² COTTIN, 2017, p. 86-87; LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 99-100.

¹¹⁵³ COTTIN, 2017, p. 88.

¹¹⁵⁴ Ce que conteste Bellarmin. Ce dernier admet toutefois que ces images n'ont pas une légitimité certaine comme celles des saints par exemple. DE LA SERVIÈRE, 1909, p. 313.

¹¹⁵⁵ Ainsi pour lui, tout acte effectué devant une image (ex. contemplation, génuflexion, gestes...) est un acte idolâtre. SCAVIZZI, 1992, p. 11-12.

¹¹⁵⁶ COTTIN, 2017, p. 89-91.

¹¹⁵⁷ DE VALDÈS, Juan, *Le cento e dieci divine considerazioni di Giovanni Valdesso*, Basilea, 1550. L'humaniste Juan de Valdès a probablement suivi le cursus des arts libéraux d'Alcalá, et il aurait aussi pu suivre quelques cours de théologie (elle y était enseignée avec des accents scotistes). Influencé par Érasme, Luther et Calvin, il prône une réforme de l'Église en développant une théorie plurielle et hétérodoxe. Dans son

Enfin, Zwingli considère qu'une image est une idole à partir du moment où elle se trouve dans un lieu de culte et est vénérée. Il distingue trois sortes d'images et d'idoles : les *Götzen* (idoles matérielles faisant l'objet d'un culte), les *Abgötter* (idoles mentales, portant une fausse idée de Dieu) et les *Bilder* (images qui ne sont pas des idoles, car elles ne sont pas adorées, mais juste regardées)¹¹⁵⁸. La distinction entre les images matérielles et les images mentales est aussi présente¹¹⁵⁹, avec une division supplémentaire entre les images matérielles adorées et celles qui ne le sont pas. Ainsi, les images (matérielles ou mentales) ne doivent pas être interdites, mais elles ne peuvent pas être vénérées, seulement regardées.

À l'époque du Concile de Trente, les catholiques répondent à ces différentes remises en question et s'accordent à dire que l'idolâtrie doit être combattue et les idoles rejetées. Si les images profanes peuvent effectivement être simplement regardées et admirées, les images religieuses ont quant à elles bien d'autres fonctions importantes : le fameux trio rhétorique (*docere, movere, delectare*), mais aussi celle de rendre accessibles les réalités sacrées. Les images, les textes et les symboles peuvent tous servir ces mêmes objectifs rhétoriques, chacun à leur manière et avec leurs propres caractéristiques et effets bénéfiques. Les images présentent la particularité d'être plus accessibles aux croyants et de les émouvoir davantage. Nous évoquerons que ce ne sont pas les signes qui sont vénérés, mais leurs signifiés¹¹⁶⁰. Comme nous allons le voir, ce recours à la théorie du signe est central pour la défense catholique des images¹¹⁶¹.

cercle d'amis, on notera la présence de Giulia Gonzaga, nièce du cardinal, et de Vittoria Colonna, amie de Michel-Ange. BARBOLANI, Cristina, « Juan de Valdès », *Diccionario biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, 2018. [<https://dbe.rah.es/biografias/4664/juan-de-valdes>]; SCAVIZZI, 1992, p. 30.

¹¹⁵⁸ COTTIN, 2008, p. 11-26; WIRTH, 1986, p. 320-324; SCAVIZZI, 1992, p. 11.

¹¹⁵⁹ La première catégorie rejoint l'idole matérielle, et la seconde l'idole spirituelle décrites par Richeome.

¹¹⁶⁰ Voir : Chapitre 5. Le signe mimétique.

¹¹⁶¹ LECERCLE, *Le signe et la relique (...)*, 1987, p. 102.

4.4.2 Mouvements de l'âme

La réaffirmation de la théorie scolastique du double mouvement de l'âme vers l'image est un autre versant important de la défense des images. Cette théorie envisage le mouvement de l'âme du spectateur face à une image et est employée pour déterminer le type de dévotion due aux images religieuses. La relation de l'image au sacré est fondée sur des principes sémantiques. En effet, en tant que signe, l'image sacrée peut être considérée comme un objet transitoire entre l'esprit du spectateur et la personne sacrée. Ainsi, suivant la valeur que les théologiens donnent au signe et à la transmissibilité du sacré, l'image va mériter, ou non, une forme de vénération plus ou moins similaire à celle de son modèle¹¹⁶².

La théorie du double mouvement de l'âme est notamment développée par Thomas d'Aquin dans la troisième partie de la *Somme Théologique*, à la question 25 qui concerne l'adoration du Christ¹¹⁶³. Elle a permis de penser la vénération de l'image à travers les siècles et a suscité de nombreux remaniements et réactions. Elle sera réaffirmée, et à nouveau discutée, par les catholiques durant tout le XVI^e siècle¹¹⁶⁴.

Partant de la théorie scolastique du signe qui distingue le signifiant du signifié, la théorie de Thomas d'Aquin est une refonte de la *translatio ad prototypum*. Cette notion bien établie depuis saint Basile suggère que le regard du fidèle ne s'arrête pas à l'image matérielle (simulacre), mais vise ce qui y est représenté à travers elle (son prototype). Elle induit une certaine dématérialisation de l'image,

¹¹⁶² Sur les différentes théories de la vénération des images, voir WIRTH, 2022, p. 51-83.

¹¹⁶³ THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, III, q. 25. La théorie de l'image est en effet étroitement liée à la christologie puisque le parallèle entre les images et l'image de Dieu (le Christ) offre un socle théorique et théologique solide pour soutenir l'usage des images dans les pratiques dévotionnelles catholiques. DEKONINCK, Ralph, « Le double mouvement de l'âme vers l'image. Une théorie aristotélico-thomiste au cœur des débats du milieu du XVI^e siècle sur le juste rapport à l'image religieuse », *Revue de théologie et de philosophie*, 154, 3, 2022, p. 278-279; DE BOER, 2022, p. 9-15.

¹¹⁶⁴ WIRTH, 2022, p. 67-70; SCAVIZZI, 1992, p. 64-66; DE BOER, 2022, p. 15-19.

puisque celle-ci n'est plus considérée que comme un élément intermédiaire et transitif vers ce qu'elle représente¹¹⁶⁵.

À cet argument ancien en faveur de la vénération par l'image, Thomas intègre la théorie du double mouvement décrite par Aristote dans le *De memoria et reminiscentia* (450b-451a)¹¹⁶⁶. Dans ce petit traité psychologique appartenant aux *Parva Naturalia*, le Philosophe rappelle tout d'abord ce qu'il a affirmé dans le *De anima*, à savoir que l'homme ne peut pas penser sans images (450a). Ensuite, il approfondit cette affirmation en précisant que les images produites par l'imagination sont essentielles à la mémoire, puisque c'est grâce à elles que l'on peut se représenter en pensées des choses qui ne sont pas devant nous. Pour expliquer ce phénomène de l'image mentale, il décrit la peinture d'un animal. L'animal existe en tant qu'être réel, et en tant que copie de l'être réel dans l'image. Il s'agit du même animal, mais existant à la fois réellement et en tant que représentation. De même, une image est à la fois un objet (la peinture) et une image d'autre chose (la copie de l'animal). L'image peut donc être contemplée pour elle-même (objet-image) ou bien pour ce qu'elle représente¹¹⁶⁷. Aristote décrit ensuite le mouvement de l'âme humaine vers une image. Un premier mouvement s'opère vers l'image en tant qu'objet tandis que,

¹¹⁶⁵ DEKONINCK, Ralph, « Entre Vanité en image et vanité de l'image : du statut incertain de la représentation dans les Pays-Bas à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles », *Littératures classiques*, 56, 2005, p. 66-67; LECERCLE, François, « Image, corps et interprétation : A propos de deux anecdotes du *Trattato sulla Pittura e la Scultura* (1652) de G. D. Ottonelli et de P. da Cortona », dans Clotilde Thouret et Lise Wajeman (éds.), *Corps et Interprétation (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Leiden, Boston, Brill, 2012, p. 19-32.

¹¹⁶⁶ LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 30-35; WIRTH, 2022, p. 69-70; DEKONINCK, 2022, p. 280-281.

¹¹⁶⁷ « Il en est comme l'animal dessiné sur un tableau, et qui est à la fois animal et copie, et qui, tout en étant une seule et même chose, est pourtant l'un et l'autre, bien que leur être ne soit pas à tous deux identique, et qu'il soit possible de le contempler à la fois comme animal et comme copie : de même aussi l'image qui est en nous doit être considérée à la fois comme un objet de contemplation par soi et comme une copie d'une autre chose. En tant qu'elle est par soi, elle est un objet de contemplation ou une image ; en tant qu'elle est la représentation d'une autre chose, elle est une sorte de copie et un souvenir. » ARISTOTE, *Parva Naturalia, De memoria et reminiscentia*, 450b, 20-25, traduit du latin par Jules Tricot, Paris, Vrin, 1951, p. 61-62.

parallèlement, un second mouvement s'effectue envers l'image en tant que copie, et à travers elle, vers la chose réelle qui est représentée¹¹⁶⁸.

Dans la *Somme Théologique*, Thomas reprend cette distinction entre l'image en tant que chose (*in esse entis*, c'est-à-dire l'objet, le simulacre, le signifiant) et l'image en tant qu'image d'autre chose (*in esse imaginis*, c'est-à-dire la représentation, le référent, le signifié)¹¹⁶⁹. Ainsi, le mouvement de l'âme

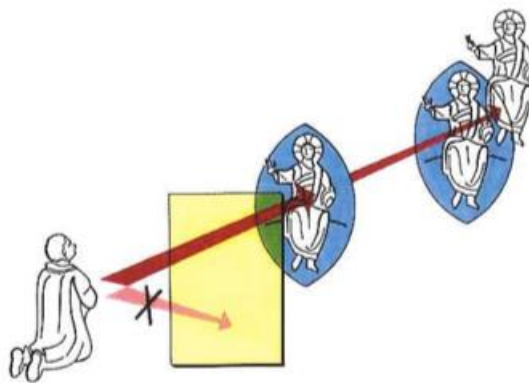


Figure 14. Schéma du double mouvement de l'âme du fidèle envers le Christ et son image selon saint Thomas.

vers l'image-objet est différent du mouvement vers l'image-représentation. Aristote inscrivait cette distinction ontologique dans une psychologie de la mémoire dans laquelle il cherchait à expliquer le fonctionnement de la pensée et de l'image mentale. Thomas décrit le mouvement de l'âme du chrétien envers l'image dans le cadre dévotionnel et de façon plus sémiotique¹¹⁷⁰. La vénération du fidèle envers l'image du Christ s'effectue en un mouvement, mais qui est double : l'un s'arrête à l'image en tant que représentation, tandis que l'autre transite à travers cette image vers le référent. En revanche, l'image en tant que chose (l'objet) ne mérite aucune adoration :

¹¹⁶⁸ « Par conséquent, lorsque le mouvement qui accompagne l'image est actualisé, si l'âme perçoit l'image en tant qu'elle est par soi, l'image se présente manifestement comme un simple objet de pensée ou image ; si, contraire, l'âme la perçoit en tant que représentation d'une autre chose, elle la contemple à la façon dont on contemple une copie dans le cas de la peinture, et, tout en n'ayant pas la vue actuelle de Coriscus lui-même, la contemple seulement comme une copie de Coriscus. », ARISTOTE, *De memoria et Reminiscentia*, 450b, 30, 1951, p. 62.

¹¹⁶⁹ DEKONINCK, 2022, p. 280.

¹¹⁷⁰ Ce qui lui importe, c'est surtout que le mouvement de l'âme suive le lien de ressemblance entre l'image et son modèle.

« Comme le dit le philosophe dans le *De memoria et reminiscentia*, le mouvement de l'âme vers l'image est double, d'une part vers l'image elle-même en tant que chose, d'autre part vers l'image comme image d'autre chose. Et il y a cette différence entre ces deux mouvements que le premier qui mène à l'image en tant que chose est autre que le mouvement vers la chose, tandis que le second, vers l'image en tant qu'image, est un et identique avec le mouvement vers la chose. Il faut donc dire qu'à l'image du Christ, en tant que chose quelconque – mettons du bois sculpté ou peint – aucune révérence n'est exhibée, car la révérence n'est due qu'à une nature rationnelle. Il reste donc qu'on ne peut lui exhiber de révérence qu'en tant qu'image. Il s'ensuit qu'ainsi, la même révérence doit être exhibée à l'image du Christ et au Christ lui-même. Comme le Christ est adoré de latrie, par conséquent son image doit être adorée de latrie.¹¹⁷¹ »

Le mouvement de l'âme s'arrête à la représentation (signifiant), tout en atteignant le prototype auquel elle renvoie (signifié), la matière de l'image étant un simple support de la représentation. En conséquence, Thomas tire la conclusion que l'image en tant que représentation mérite la même adoration que le signifié. Or cette position ne fait pas l'unanimité, ni à l'époque médiévale¹¹⁷², ni à l'époque moderne¹¹⁷³.

Dans son chapitre dédié à la vénération de l'image et du prototype, Paleotti simplifie les propos scolastiques en précisant que

¹¹⁷¹ THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, III, q. 25, a. 3; WIRTH, 2022, p. 69-70.

¹¹⁷² Henri de Gand le critique sur le volet christologique, mais non sur la sémantique. En effet, la théorie de Thomas comprend le Christ dans sa totalité, sans distinguer son existence corporelle de son existence spirituelle. D'autres (ex. Alexandre de Halès) préfèrent revenir à une théorie plus proche de Damascène, pour qui la représentation du Christ n'est possible qu'en raison de son existence corporelle, ce qui bannit les représentations des êtres spirituels. Bien d'autres critiques sont formulées envers la position thomiste, jusqu'à Luther qui déplace le problème en désignant non pas les images, mais les œuvres et les comportements des fidèles à leur égard comme le véritable sujet de la lutte. WIRTH, 2022, p. 71-75.

¹¹⁷³ Surtout chez les protestants, mais aussi chez le catholique Martín Pérez de Ayala, comme nous l'exposons plus loin.

trois choses peuvent être considérées dans une image : sa matière, sa forme et le composé de ces deux choses¹¹⁷⁴. Le regard du spectateur peut donc se poser sur l'une de ces trois choses séparément : il peut admirer la richesse du matériau (la matière de l'image), le dessin réalisé par l'artiste (la forme artistique) et le référent représenté au moyen de l'imitation (image en tant que représentation). Avec cette formulation, il reprend la distinction entre l'image-objet et l'image-représentation de Thomas, tout en incluant la dimension artistique dans sa description de l'image-objet, qui est composée d'une matière (*l'oro, l'argento, l'avorio e cose tali*) et d'une forme (*forma data dall'autore a tal materia con disegni, lineamenti et ombre etc*). Tout comme chez Thomas, seule l'image-représentation mérite la vénération (si le référent est une personne sacrée méritant un culte) :

« Nel terzo modo prendiamo noi esse imagini non come semplici figure, ma sotto questo atto di rappresentare; il che vuol dire che, riguardando noi con gli occhi corporali nella imagine, la mente si fissa nella cosa rappresentata e contenuta in essa per modo di rappresentazione, e di qui nasce che quell'onore che si conviene alla cosa rappresentata si potrà ancora misteriosamente tribuire alla imagine, secondo i gradi di latría, iperdulía e dulía, di sopra da noi dichiarati.¹¹⁷⁵ »

Paleotti explique ici que le fait de considérer l'image en tant qu'acte de représentation signifie que lorsque le regard se pose sur cette

¹¹⁷⁴ « Intorno a che, lasciando le questioni scolastiche da parte, diciamo che nelle imagini 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 arteificio, 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 pensiero nostro. » PALEOTTI, 1961, p. 254-255. Ce système ternaire est bien répandu. Il concilie deux relations binaires : celle du mot (mot-chose) et celle de l'image (image-prototype). LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 65.

¹¹⁷⁵ PALEOTTI, 1961, p. 255.

image, les yeux voient les matériaux et le dessin créé par l'artiste, tandis que l'esprit se fixe sur les choses qui sont représentées. Les yeux du corps voient l'image physique, mais l'esprit atteint la réalité qui se situe au-delà de cette matière et de cette forme, grâce à la représentation. De cela découle une vénération de l'image proportionnelle à la vénération de son prototype. Paleotti précise ensuite son propos en exposant la théorie du mouvement de l'âme en ses propres termes. Il distingue le Christ représenté dans l'image (*nell'essere rappresentativo*) et le Christ réel (*nell'essere reale*) :

« Né saranno questi due atti diversi, che mirino due termini distinti, ma è un istesso atto, portato in un medesimo oggetto, ancorché sotto modo diverso tra la imagine e l'imaginato; perciocché, per esempio, quando si adora Cristo senza imagine, l'adoriamo secondo il suo proprio modo di essere, e quando l'adoriamo nella imagine, l'adoriamo nell'essere rappresentativo et imaginato, sì come, quando si contempla un uomo o una pietra, veramente contempliamo la natura dell'uomo o della pietra, non che esso uomo o essa pietra siano realmente nel nostro intelletto secondo il loro essere reale, ma rappresentativa e figurativamente; in modo che sì come l'uomo e la pietra non sono perciò nel suo essere diversi da quello che sono nello intelletto compresi, né possiamo dire che siano due uomini o due pietre, ma un uomo solo et una pietra sola; così, quando si adora la imagine di Cristo, si adora veramente Cristo, e Cristo è nella imagine non secondo l'essere reale, ma secondo l'essere figurativo o rappresentativo.¹¹⁷⁶ »

En restant assez proche de Thomas et de la solution scolastique, il écrit qu'un seul acte, un unique mouvement, est dirigé à la fois vers la représentation (*imagine*) et vers le référent (*imaginato*). Il est unique, mais existe selon deux modes : réel et représenté. Lorsque l'on vénère le Christ sans image, on le vénère *nell'essere reale* (en tant que *res*), et lorsqu'on le vénère à travers son image, on le vénère *nell'essere rappresentativo* (en tant que *signum*). Or la chose réelle et la chose représentée désignent en fait un seul et même objet naturel. En

¹¹⁷⁶ PALEOTTI, 1961, p. 255-256.

observant une pierre, l'observateur aura son image en l'esprit sans pour autant que la pierre n'existe physiquement dans sa tête, elle y sera présente en tant que représentation mentale, mais il n'y a bien qu'une seule pierre, existant sur deux niveaux : le réel et l'image. Paleotti distingue bien la chose réelle possédant une existence physique, de l'image mentale de la chose (*species*) que l'on se représente en l'esprit. L'image mentale et la théorie de la connaissance renforcent la sémiotique scolastique pour prouver que la vénération d'une image est possible sans qu'il s'agisse d'idolâtrie¹¹⁷⁷. Le Christ réel ne se trouve ni dans l'image ni dans l'esprit, mais le Christ en tant que représentation s'y trouve bien. Ainsi, le double mouvement de l'âme vers l'image est utilisé pour prouver que l'on peut vénérer l'image du Christ, en tant qu'elle représente le Christ. Il est donc possible de vénérer le Christ en son être réel sans image, ou en son être représenté dans l'image. Lorsque l'on s'agenouille devant une image, on s'agenouille aussi devant son prototype. Cet acte extérieur est équivoque et trouve sa véritable efficacité dans une cause intérieure¹¹⁷⁸. Paleotti se protège ainsi de possibles détracteurs qui pourraient affirmer que la représentation, basée sur une relation d'imitation et de similitude, ne garantit pas l'égalité et donc la transférabilité de la vénération entre l'image et le Christ réel. Bellarmin entre autres, questionne cette affirmation des scolastiques. Pour lui, si l'image mérite une certaine vénération en tant que signe d'une chose sacrée, il n'en demeure pas moins qu'elle n'est pas égale à la chose sacrée. Elle n'entretient avec

¹¹⁷⁷ Elle est aussi au centre de la défense iconophile de l'image, tout comme la théorie du signe. LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 102, 391-392.

¹¹⁷⁸ « Nello adorare dunque le sacre imagini di Cristo, della Vergine e de' santi, adoriamo Cristo, la Vergine et i santi rappresentati nelle imagini; e quando ci inginocchiiamo davanti le loro imagini, è quanto ci inginocchiassimo davanti essi, misurando questo atto interamente dal prototipo; sì come et onoriamo i legati et ambasciadori in quanto rappresentano i loro prencipi, e che la persona dei signori a un certo modo si truova nella persona dei loro nunzii. Onde concludiamo che il culto che si deve all'imaginato, proporzionatamente debbiamo darlo ad esse imagini. [...] questi atti esteriori, come altrove abbiamo detto, sono equivoci, et il vero loro effetto nasce dalla causa interiore. » PALEOTTI, 1961, p. 257. Paleotti renvoie ici à THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, III, q. 25, a. 3, 4.

elle qu'une simple relation de similitude¹¹⁷⁹. C'est pourquoi ajouter l'intermédiaire de l'image mentale, qui est centrale à la constitution de la connaissance à partir des sens, permet à Paleotti de lier l'image et son référent par une relation plus étroite et fondamentale que la seule similitude. L'image matérielle rend possible l'accession à la chose représentée, non seulement parce qu'elle y renvoie en tant que signe ressemblant, mais surtout parce que c'est ainsi que l'homme connaît toute chose (grâce à l'assimilation des *species* via les sens, et la création de l'image mentale par imitation)¹¹⁸⁰.

Cette association de la théorie de l'image et des théories de la connaissance n'est cependant pas nouvelle. Bonaventure et Thomas plaçaient déjà l'image au centre d'une théorie de la connaissance basée sur la perception sensible, le fonctionnement de l'intellect et l'intervention des affects¹¹⁸¹. Paleotti est également tributaire des nombreux ouvrages de controverses publiés antérieurement par les catholiques en réponse à d'autres auteurs, protestants comme catholiques. La théorie du signe et celle du double mouvement de l'âme

¹¹⁷⁹ « le culte qui, à proprement parler, est dû à l'image considérée en elle-même, est un culte imparfait, n'ayant qu'un rapport d'analogie avec l'espèce de culte qui est dû à l'objet représenté... Aux images ne convient, à proprement parler, ni le culte de latrie, ni celui d'hyperdulie, ni celui de dulie, ni aucun autre de ceux qui se rendent à une nature intelligente, mais un culte inférieur, qui varie suivant la nature des objets représentés... En effet, le culte de l'image doit être au culte de l'objet ce qu'est l'image à l'objet. Mais l'image n'est l'objet qu'imparfaitement et analogiquement ; de même le culte de l'image ne sera qu'imparfaitement et analogiquement le culte de l'objet. » BELLARMIN, 1870-1891, p. 53-62, traduit en français dans DE LA SERVIÈRE, 1909, p. 317-318. Bellarmin laisse le bénéfice du doute aux scolastiques : ils ont sans doute voulu dire que l'image avait droit à un certain honneur en raison de sa valeur de signe, mais étant imparfaite, elle ne mérite pas le même honneur que le représenté. Pour Bellarmin, beaucoup des divergences de la controverses sur les images seraient dues aux subtilités scolastiques, qui sont particulièrement inadéquates à être communiquées aux fidèles.

¹¹⁸⁰ Aristote rappelle d'ailleurs que toute connaissance passe par l'image mentale et par les sens dans le *De memoria et reminiscentia* : « Il est impossible de penser sans image, [...] Mais nous connaissons nécessairement la grandeur et le mouvement au moyen de la même faculté qui nous fait connaître le temps. L'image est une détermination du sens commun ; il s'ensuit évidemment que la connaissance de ces déterminations relève de la faculté sensible première ; et la mémoire, même celle de l'intelligible, n'existe pas sans image. » ARISTOTE, *De memoria et reminiscentia*, 450a, 5-10, 1951, p. 59.

¹¹⁸¹ LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 36-37.

sont complexes, et proches d'autres sujets épineux considérant le rapport de la matérialité du rite au sacré (ex. les sacrements, la vénération des reliques, la transsubstantiation), ce qui conduit les théologiens à de nombreuses divergences dans leurs compréhensions des auteurs de référence, comme Augustin ou Thomas. C'est justement sur ces zones d'ombres et sur les différences d'interprétation (parfois subtiles) que les dissensions se cristallisent. Parmi les auteurs antérieurs à Paleotti s'étant déjà intéressé à ces sujets, on retrouve notamment Martín Pérez de Ayala, Matthieu Ory et Ambrogio Catarino Politi. Tous discutent du double mouvement de l'âme et de la vénération des images.

Chez Martin Pérez de Ayala, on retrouve le lien entre vénération et théorie de la connaissance¹¹⁸². Dans son *De divinis traditionibus* (publié pour la première fois à Augsbourg en 1548), il affirme que l'image fait partie du processus naturel de connaissance, comme cela était décrit par Aristote. La connaissance du réel trouve son origine dans l'image mentale (*phantasma*) confectionnée à partir de ce que l'on perçoit du monde extérieur. En revanche, en se basant sur l'origine sensible de la connaissance, Ayala considère que l'on ne peut vénérer que les images qui représentent des êtres ayant eu une existence corporelle attestée (dont le Christ et les saints), et non pas des êtres purement spirituels comme Dieu ou le Saint Esprit. Puisqu'ils n'ont jamais eu de composantes sensibles, Dieu et le Saint-Esprit sont inconnaissables pour nous humains dont la connaissance dépend des sens. Les images seules ne peuvent pas non plus nous aider à les connaître¹¹⁸³. Ayala ajoute que la corporalité du Christ ne garantit pas une comparaison valable avec l'image matérielle, ce qui aurait pu justifier leur adoration¹¹⁸⁴. De plus, il réfute l'idée selon laquelle on peut adorer l'image du sacré avec les mêmes honneurs que le sacré lui-

¹¹⁸² DEKONINCK, 2022, p. 284-286.

¹¹⁸³ SCAVIZZI, 1992, p. 65, p. 67. En adoptant cette position, il se place dans la lignée de Damascène et Alexandre de Halès. WIRTH, 2022, p. 71-72.

¹¹⁸⁴ SCAVIZZI, 1992, p. 66. En cela, il s'éloigne de la position catholique de l'époque médiévale représentée par la christologie de Thomas. La position christologique de Thomas est évoquée dans les notes 1163 et 1172.

même¹¹⁸⁵. Pour lui, cette théorie validée par les scolastiques est même incompatible avec la tradition de l'Église. Vénérer l'image, même en tant que signe, entrerait en contradiction avec l'interdit de Nicée II d'adorer les images de latrerie. La latrerie ne peut être dirigée que vers Dieu et non pas son image. Pour vénérer l'image, il faudrait admettre la possibilité qu'un aspect de Dieu se trouve dans l'image, or ceci est très dangereux, particulièrement si cela est enseigné aux plus simples. Pour Ayala, il faut enseigner aux fidèles à ne vénérer que le prototype, et à seulement respecter les images en tant qu'elles sont des signes de celui-ci¹¹⁸⁶. Les images possèdent toutefois un intérêt didactique et sont donc en cela fort utiles. Sur ce dernier point, il se rapproche assez bien de Luther.

Matthieu Ory répond à Ayala dans son *De cultu imaginum* (1552). Il y défend la position thomiste et considère que les véritables ennemis de l'Église sont ceux qui se limitent aux Écritures¹¹⁸⁷. Il

¹¹⁸⁵ « Presque tous les scolastiques s'accordent à dire que les images du Christ et des saints doivent être vénérées avec la même adoration que les choses qu'elles représentent. Ainsi ils affirment qu'une image du Christ et le signe sacré de la croix méritent l'adoration de latrerie, en tant qu'ils représentent le Christ. Ils disent, en s'appuyant sur Aristote, que le mouvement de l'âme vers l'image peut être double. D'une part, il peut être dirigé vers l'image en tant qu'elle est une chose considérée dans un sens absolu, comme un morceau de bois, du cuivre, une pierre. D'autre part, il peut s'agir d'un mouvement vers l'image comprise comme une représentation. Ils posent la différence suivante entre ces catégories de mouvement : le premier est dirigé vers l'image et s'y arrête ; mais le second est dirigé, à travers l'image, vers ce qui est représenté, et dans le même acte, l'image elle-même est connue. De cette distinction cognitive ils déclinent un autre problème : si l'on considère une image du Christ ou des saints en tant que choses absolues (*res absolutae*), alors nous ne devons exercer aucune dévotion à leur encontre, parce que la dévotion n'est due qu'aux créatures rationnelles. Mais si l'on considère une image du Christ ou des saints en tant que représentation, nous devons révérence et adoration aux choses qu'elles représentent. Autant que je peux le dire, ils n'offrent aucune fondation solide à cette doctrine qui puisse attacher le fidèle à ce qu'ils enseignent. Ils ne peuvent citer ni les écritures ni la tradition de l'Église, ni les consensus des saints, ni aucun édit d'un concile général, ni même une raison impérieuse. » PÉREZ DE AYALA, Martín, *Corollarium de imaginibus sanctorum*, Cologne, Iaspar Gennepaeus, 1549, dans Wietse de Boer, *Art in Dispute. Catholic Debates at the Time of Trent. With an Edition and Translation of Key Documents*, Leiden, Boston, Brill, 2022, p. 170.

¹¹⁸⁶ SCAVIZZI, 1992, p. 65.

¹¹⁸⁷ « De ce qui précède, la vérité du point de vue scolastique est claire, c'est-à-dire que le mouvement vers l'image et vers la chose signifiée est incontestablement le même. Le mouvement de l'âme vers l'image mentale (*phantasma*) et vers la chose

réaffirme la validité de la vénération basée sur le principe du double mouvement d'Aristote et de Thomas en raison de la distinction entre *res* et *signum*¹¹⁸⁸. Il juge également trop rapide le traitement que fait Ayala de la théorie de la connaissance. Ayala se basait surtout sur le statut matériel ou spirituel du prototype et affirmait que les êtres spirituels (Dieu, le Saint-Esprit) ne peuvent pas être adorés de latrie à travers une image matérielle. Pour Ory, l'image matérielle (*similitudo*) est indissociable de l'image mentale (*phantasma*)¹¹⁸⁹. Lorsque l'on observe une image matérielle, on observe nécessairement son équivalent mental dans notre esprit¹¹⁹⁰, l'unique différence reposant sur le fait que l'une est extérieure et l'autre intérieure. L'image dans sa réalité matérielle, comme mentale, est le *moyen* par lequel une chose est vue et comprise, non pas le but de l'acte de voir et de comprendre¹¹⁹¹. De plus, le processus de connaissance de l'objet va de pair avec celui de l'adoration. Ainsi, l'homme connaît et vénère l'objet et son image en un acte unique¹¹⁹². Selon Ory, Ayala se contredit avec la distinction qu'il opère entre la vénération du prototype et l'honneur rendu à l'image. S'il voulait rester cohérent, il faudrait considérer soit que l'image peut être vénérée comme le prototype, soit qu'elle ne peut pas être honorée du tout. Ory rappelle, en résumant les propos scolastiques, que la sacralité d'un signe ne provient pas de lui-même, mais de son référent et de son but¹¹⁹³. Paleotti veille d'ailleurs aussi à le préciser dans sa définition de l'image sacrée¹¹⁹⁴ :

qu'elle représente est le même, suivant Aristote [*De anima*, II, 8, 432a10] : « Penser requiert l'observation du *phantasma* » », ORY, 2022, p. 230-231; SCAVIZZI, 1992, p. 66; DE BOER, Wietse, « The Early Jesuits and the Catholic Debate about Sacred Images », dans Wietse de Boer, Karl A.E. Enenkel et Walter S. Melion, *Jesuit Image Theory*, Leiden, Boston, Brill, 2016, p. 58-59; LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 160; DEKONINCK, 2022, p. 286-292.

¹¹⁸⁸ Sur ces distinctions scolastiques entre choses et signes, voir chapitre 5. L'image mimétique.

¹¹⁸⁹ C'est le contraire de ce qu'affirme Calvin. COTTIN, 2017, p. 14. Voir note 1585.

¹¹⁹⁰ C'est ce qu'exprime aussi Paleotti avec l'exemple de la pierre cité précédemment.

¹¹⁹¹ DE BOER, 2016, p. 59, 61; LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 166.

¹¹⁹² SCAVIZZI, 1992, p. 67. Voir ORY, 2022, p. 236-239.

¹¹⁹³ LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 161-162.

¹¹⁹⁴ Voir 5.3.2 L'image en relation avec le divin.

« si chiamano sacre per la rappresentazione e fine a che sono ordinate o fabricate, imperoché l'imagini per sé stesse non sono cose, ma segni di cose, onde pigliano la sua condizione da quello che rappresentano, sì come tutti i segni si considerano secondo le cose che significano [...] Dalle quali parole resta sbattuta e convinta la protervia degli eretici, che ardivano di persuadere non potersi chiamare le imagini nostre sante per alcuna ragione, né per la materia, né per li colori, né per l'artificio, né per opera alcuna di mano d'uomini.¹¹⁹⁵ »

Enfin, pour Ory, la vénération de l'image matérielle possède cet avantage que la connaissance d'une chose présente émeut davantage que celle d'une chose absente ; les images matérielles sont ainsi plus efficaces¹¹⁹⁶. Il ne s'inquiète pas outre mesure de l'incompréhension des fidèles les moins éduqués. Il n'est en effet pas nécessaire qu'ils prennent connaissance des subtilités scolastiques des débats. Ils ne risquent pas grand-chose tant qu'on leur explique qu'ils doivent vénérer l'image pour ce qu'elle représente, et qu'ils gardent le bon objectif dévotionnel en tête¹¹⁹⁷. Or ceci est plus important pour Ory que de suivre scrupuleusement les Écritures comme le voulait Martín Pérez de Ayala.

Suite à des désaccords comme celui entre Ayala et Ory, Ambrogio Catarino Politi¹¹⁹⁸ cherche à uniformiser la doctrine des catholiques sur les images. Dans sa *Disputatio de cultu et adoratione imaginum*, il réaffirme l'importance des images matérielles dans une visée didactique, tout en rappelant que leur utilité dépasse largement ce

¹¹⁹⁵ PALEOTTI, 1961, p. 199-200.

¹¹⁹⁶ SCAVIZZI, 1992, p. 67; ORY, 2022, p. 254-265.

¹¹⁹⁷ SCAVIZZI, 1992, p. 68; DE BOER, 2016, p. 60.

¹¹⁹⁸ Théologien et philosophe dominicain de tendance scotiste, Catarino a enseigné le droit à Sienne. Auteur de controverses et participant au Concile de Trente, il s'est notamment opposé aux tendances thomistes les plus traditionnalistes de Domingo de Soto. SCHMUTZ, Jacob, « Politi, Ambrogio Catarino », Jacob Schmutz, *Scholasticon*, 2019, [https://scholasticon.msh-lse.fr/Database/Scholastiques_fr.php?ID=1031]. Consulté le 3/11/22; DE BOER, 2022, p. 66-79.

SCHMUTZ, Jacob, « Politi, Ambrogio Catarino », Jacob Schmutz, *Scholasticon*, [https://scholasticon.msh-lse.fr/Database/Scholastiques_fr.php?ID=1031], 2019. Consulté le 3/11/22.

seul cadre¹¹⁹⁹. Il reprend également l'affirmation selon laquelle l'image ne doit être vénérée qu'en tant que signe, et qu'il ne faut pas trop y admirer la technique de l'artiste, car le regard du fidèle ne doit pas rester bloqué sur cet aspect de l'image : « dans l'usage des images, le confort et le plaisir des yeux ne sont pas le but recherché par l'Église, qui ne veut pas que l'on reste focalisé sur l'image, mais plutôt que notre âme poursuive son chemin vers ce qui est représenté par l'image¹²⁰⁰ ». S'appuyant à son tour sur la tradition du double mouvement, il trouve légitime que l'on vénère les images. Néanmoins, le lien entre représentant et représenté ne justifie pas pour lui l'adoration de latrie vis-à-vis de l'image. L'image peut ainsi être vénérée, mais pas avec la même importance que le prototype¹²⁰¹. De ce fait, il adopte une position intermédiaire entre Ayala et Ory. Dans un même temps, Paleotti se rapproche de Catarino par son intérêt pour le public et une théorie de l'image qui s'éloigne des considérations abstraites d'Ayala ou Ory¹²⁰².

4.4.3 La spiritualisation de l'image

Malgré leurs divergences d'opinions, tous ces auteurs justifient l'utilisation de l'image matérielle (et parfois sa vénération) sur la base de sa relation avec le prototype et de son utilité pour les fidèles. Ils affirment également que malgré son utilité avérée, le simulacre n'égale en rien le prototype. De plus, en employant la théorie du signe, et surtout celle de la connaissance, ils valorisent l'image matérielle en la comparant à l'image mentale ou en en faisant la première étape nécessaire à la création de l'image mentale. Or ce procédé peut s'avérer dangereux, car si l'on affirme que l'image est avant tout un signe transitoire et que le prototype est ce qui compte, pourquoi s'encombrer

¹¹⁹⁹ DE BOER, 2016, p. 63.

¹²⁰⁰ « non vult nos sistere in imagine, sed ad id maxime quod imagine repraesentatur continuo evolare », POLITI, Ambrogio Catarino, *Disputatio de cultu et adoratione imaginum*, Rome, 1551, dans Wietse de Boer, *Art in Dispute. Catholic Debates at the Time of Trent. With an Edition and Translation of Key Documents*, Leiden, Boston, Brill, 2022, p. 314-315, traduction personnelle. DE BOER, 2016, p. 63-64; DEKONINCK, 2018, p. 325-332.

¹²⁰¹ DE LA SERVIÈRE, 1909, p. 316.

¹²⁰² LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 140.

de l'image ? Et si c'est l'image mentale qui est fondamentale à l'acquisition de la connaissance et à la vénération, alors pourquoi recourir à l'image matérielle ? Ces arguments sont en effet souvent avancés, notamment par les Protestants¹²⁰³, en réponse aux arguments déployés par les auteurs précédemment cités. Les besoins des fidèles, et notamment des plus simples, constituent l'argument central de la validité des images face à cette critique. L'image matérielle est certes facilement détournée, souvent mal employée ou mal réalisée, mais elle est extrêmement efficace. C'est autour de cette efficacité que les auteurs catholiques ont pu construire une théorie des images solide, basée sur leurs fonctions essentielles : *docere, movere, delectare*. Paleotti construit lui aussi son discours en ayant bien en tête les fonctions des images et les besoins des spectateurs. Contrairement aux autres textes évoqués plus haut, le *Discorso* n'est pas un ouvrage de controverse. Paleotti souhaite publier un traité plus abordable et plus utile à l'Église, qui pourrait être facilement applicable. Comme nous l'avons vu, il reprend les arguments de la tradition médiévale commentés par ses prédécesseurs, sur la nécessité de l'image matérielle. Mais sa prise en considération du spectateur transparaît plus clairement que chez eux :

« E perché l'uomo è composto di due sostanze, anima e corpo, l'una spirituale, l'altra materiale¹²⁰⁴, richiede parimente che a Lui si inchini l'una e l'altra parte, e che con l'anima interiormente, col corpo esteriormente, gli si presti obediencia e si riconosca per superiore.¹²⁰⁵ »

Il ne s'intéresse pas qu'à l'esprit du fidèle, mais aussi à son corps. La vénération de l'image matérielle s'accompagne souvent d'une série de comportements dévotionnels : gémissements, gestes, offrandes... Pour Paleotti, ces actes sont admis, car la vénération de Dieu doit se faire autant avec l'âme qu'avec le corps, puisque l'homme a été créé

¹²⁰³ LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 397-398.

¹²⁰⁴ Note de Paleotti : S. Tommaso, *Sum. theol.*, q. 84, a. 1. 2.

¹²⁰⁵ PALEOTTI, 1961, p. 246.

ainsi¹²⁰⁶. La vénération extérieure est aussi valable que la vénération intérieure, tout comme l'idolâtrie intérieure doit être autant condamnée que les actes idolâtres¹²⁰⁷. En considérant les besoins et les caractéristiques des fidèles, Paleotti parvient à soutenir la vénération spirituelle et les actes dévotionnels, tout en les distinguant des pensées et des pratiques idolâtres.

Poser l'origine des comportements idolâtres ou iconoclastes dans l'esprit du spectateur est courant à l'époque, tout comme l'est la distinction entre image externe et image interne. Les querelles entre les auteurs portent donc plutôt sur la distinction entre image et idole, et sur l'identification d'une œuvre à l'une ou l'autre catégorie, mais aussi sur le rôle joué par les images matérielles et spirituelles, ainsi que sur la nécessité de les employer ou non. Ce dédoublement de l'image (parfois justifié par la nature à la fois sensible et rationnelle du fidèle) est au cœur du débat et appuie la réaffirmation par les catholiques de la doctrine scolastique du double mouvement de l'âme vers l'image. En portant son attention sur le référent et ses différences avec le signe, Ayala développe une théorie de l'image basée sur la connaissance qui considère surtout les caractéristiques du représenté. Catarino et Paleotti pensent quant à eux que ce sont les caractéristiques du spectateur qu'il faut prioritairement prendre en compte¹²⁰⁸. Martín Pérez de Ayala développe une théorie de l'image qui est fort proche de celles développées par les réformés. Cela tient notamment au fait qu'il s'éloigne des thèses scolastiques du signe et du double mouvement qui sont défendues par Ory. En effet, les catholiques font souvent référence à ces notions pour réaffirmer les fonctions et usages des images et

¹²⁰⁶ Cette prise en compte de l'humain dans sa totalité permet d'englober toutes les pratiques religieuses comme la prière, la pratique méditative ou encore les actes rituels performés pendant les sacrements.

¹²⁰⁷ SCAVIZZI, 1992, p. 12-13.

¹²⁰⁸ « si risponde questa differenza, quanto alle sacre imagini, non nasce dalla disparità delle cose, ma dalla condizione dei sensi, che più efficacemente sono mossi dagli oggetti che sono sensibili. Imperoché, non potendo noi apprendere in questa vita le cose celesti, che non si veggono, se non mediante lo intelletto mosso dalla fede, questa, perché in noi si trova molto debole, muove ancora languidamente l'intelletto e però non produce quegli effetti così palesi, come si sogliono scoprire nell'apprensioni delle cose materiali presenti; » PALEOTTI, 1961, p. 257-258.

affirmer leur position iconophile¹²⁰⁹. En cela les conceptions de Ayala et de Ory présentent finalement des théories de l'image assez abstraites. En s'appuyant ainsi sur la théorie du signe, ils les défendent tout en les spiritualisant et en mettant de côté leur valeur artistique¹²¹⁰. Paleotti a recours à la même tradition scolastique pour appuyer l'utilité et l'efficacité des images, et cette spiritualisation de l'image le concerne aussi. Elle l'implique d'autant plus que les images matérielles (sacrées et profanes) sont le seul objet de son discours, comme il l'affirme dès les premiers chapitres¹²¹¹. Tout l'enjeu est alors de défendre l'utilité et les bienfaits d'un objet dont il reconnaît pleinement les effets néfastes et les dérives qu'il peut entraîner. Cela passe par les listes d'abus à éviter et par l'insistance sur les effets bénéfiques des images. Malgré tout, le traitement de la matière de l'image sacrée continue d'être un sujet délicat pour les théoriciens de l'image de la fin du XVI^e siècle¹²¹².

¹²⁰⁹ LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 164.

¹²¹⁰ Puisque celle-ci risque justement d'interférer avec le rôle transitoire de l'image sacrée conçue comme un signe.

¹²¹¹ « Laonde diciamo che per imagine noi pigliamo ogni figura materiale prodotta dall'arte chiamata il disegno e dedotta da un'altra forma per assomigliarla. ». Voir PALEOTTI, 1961, p. 132-138.

¹²¹² Tout comme les reliques des saints, traitées dans la même session du Concile de Trente. FABRE, Pierre-Antoine, *Décréter l'image ? La XXV^e session du Concile de Trente*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 1-15. La matière et les gestes performés durant les sacrements sont aussi concernés par des considérations similaires sur l'efficacité des actes dévotionnels. Voir Chapitre 3.4 L'ambivalence de la matière.

Troisième partie.

L' image et l'artiste comme signes

Dans la seconde partie de cette thèse, nous avons pu constater que le fait de décrire l'œuvre d'art au moyen de ses composantes hylémorphiques permet de rendre compte de ses spécificités à la fois matérielles et conceptuelles, et ainsi, de souligner son inscription au sein des arts libéraux, comme mécaniques. L'âme et le corps de l'artiste sont impliqués dans cette création de la même façon, c'est-à-dire que le travail manuel du peintre ou du sculpteur va de pair avec la conception intellectuelle de l'œuvre. Si la forme est bien davantage valorisée que la matière dans les théories de l'art et de l'image, cela est principalement dû à ce que l'on désigne comme la forme de l'œuvre, à savoir le concept et la chose représentée dans l'image (le référent), qui sont jugés comme bien plus importants que la matériau naturel associé à la matière¹²¹³. Toutefois, nous l'avons vu, la matière demeure essentielle à la définition même de l'œuvre d'art, ainsi qu'à celle du travail du peintre et du sculpteur (cela les distingue du poète et de l'orateur par exemple). Dans le même temps, cette matérialité qui peut s'avérer gênante (par exemple dans le cas des images sacrées servant dans un cadre dévotionnel), n'en demeure pas moins extrêmement efficace dans l'impact qu'elle peut provoquer sur le spectateur, et dans la transmission de certains sujets (notamment religieux). Les théoriciens (aussi bien de l'art que de l'image) montrent que c'est précisément cette nature hylémorphique, inscrite dans le matériel et

¹²¹³ La valorisation du dessin dans le débat dessin-coloris en peinture s'inscrit d'ailleurs dans cette même tendance qui valorise le concept davantage que le travail sur les matériaux, et qui associe le dessin à la forme, au concept et au modèle de la peinture.

dans le conceptuel, qui fait la particularité et la force des peintures et des sculptures : elles permettent de relier le monde sensible au monde intelligible, ou encore au monde divin.

Les images artistiques fonctionnent en cela comme des signes matériels, représentant et imitant des sujets autres qu'elles-mêmes, conçus et créés par des artistes, à destination de spectateurs. Nous avons déjà exposé que ce type de définition est très présent dans les théories de l'époque. Mais dans cette troisième partie, nous allons nous concentrer exclusivement sur la dimension transitive de l'image. Dans le chapitre 5, nous verrons comment cette relation de l'œuvre d'art à ce qu'elle représente est décrite à travers deux grandes notions héritées de Platon, d'Aristote et de la scolastique : les arts imitatifs et le signe. Ces deux dimensions sont toujours présentes dans les théories de la fin du XVI^e siècle, que ce soit au sein de discussions sur le but et l'efficacité des arts imitatifs, dans des débats opposant peinture et sculpture, dans des comparaisons avec le langage écrit, et enfin, au cœur d'arguments défendant l'usage et les bénéfices apportés par les images dans les pratiques dévotionnelles. Les œuvres d'art renvoient à la fois au concept de l'artiste, et à un référent (réel, fictif ou spirituel) existant en dehors de son esprit. Le fait d'insister régulièrement sur ce statut transitif de l'image artistique tend à renforcer le constat que nous avons déjà observé précédemment, à savoir qu'une certaine intellectualisation et une spiritualisation de l'œuvre d'art se révèlent dans les théories de cette époque.

Dans le sixième et dernier chapitre de cette thèse, nous poursuivons notre étude de ces notions de signe et d'imitation, mais en observant comment elles sont appliquées, non plus à l'œuvre d'art, mais à l'artiste et à l'homme en général. En effet, bien que ces sujets semblent s'éloigner des considérations habituelles des artistes et des amateurs d'art, plusieurs théoriciens (et en particulier Zuccari et Paleotti), abordent la relation de l'homme à Dieu à travers ces notions, et ils les insèrent habilement à leurs théories de l'art et de l'image. Tous deux s'appuient sur la sémiotique et sur la citation génésiaque du *faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram* (Genèse, 1; 26) pour approfondir les thèmes de l'artiste divin et du Dieu artisan. En

rappelant que l'homme a été créé pour ressembler à Dieu, et que Dieu est le créateur suprême, Paleotti justifie la création et l'utilisation des images par, et pour, les humains. Cette capacité à créer permet en effet à l'homme de se représenter le divin au moyen des images, elles lui servent à atteindre ces réalités célestes qu'il ne peut atteindre de façon directe. L'image est ainsi tout à fait spiritualisée, elle est un instrument aidant les fidèles à vénérer Dieu. De son côté, Zuccari affirme que le *disegno* (les facultés de l'artiste) est, en lui-même, un signe de Dieu sur terre. C'est pour cette raison, qu'il est naturel et indispensable à l'homme de créer. Il atteint par là le paroxysme de cette tendance à l'intellectualisation de la pratique artistique.

Chapitre 5. Le signe mimétique

Toute définition de la peinture et de la sculpture à la Renaissance mentionne leur appartenance à la catégorie des arts dits imitatifs, puisque leur caractéristique principale est d'imiter, de représenter quelque chose au moyen de la ressemblance¹²¹⁴. C'est d'ailleurs bien parce qu'elles représentent quelque chose que ces images sont utiles et appréciables. Ce statut représentationnel (la relation qui unit les images à leurs modèles-référents) permet de les considérer comme des signes, à l'instar des mots. Mais tout comme les mots, les images ne renvoient pas directement à la chose qu'elles imitent ou qu'elles signifient. En effet, le concept qui se trouve dans l'esprit du locuteur ou de l'artiste est un intermédiaire nécessaire à la compréhension et à l'expression de la chose réelle. Si l'on replace l'image dans un triangle sémiotique classique, l'image elle-même est un signe, qui est créé à partir du concept de l'artiste, qui lui-même est composé à partir du référent réel que l'artiste cherche à représenter.

¹²¹⁴ GEBAUER, Gunter et WULF, Christoph, *Mimésis: culture, art, société*, traduit de l'allemand par Nathalie Heyblom, Paris, Cerf, 2005, p. 123-143; KEMP Martin, « From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 8, 1977, p. 347-398.

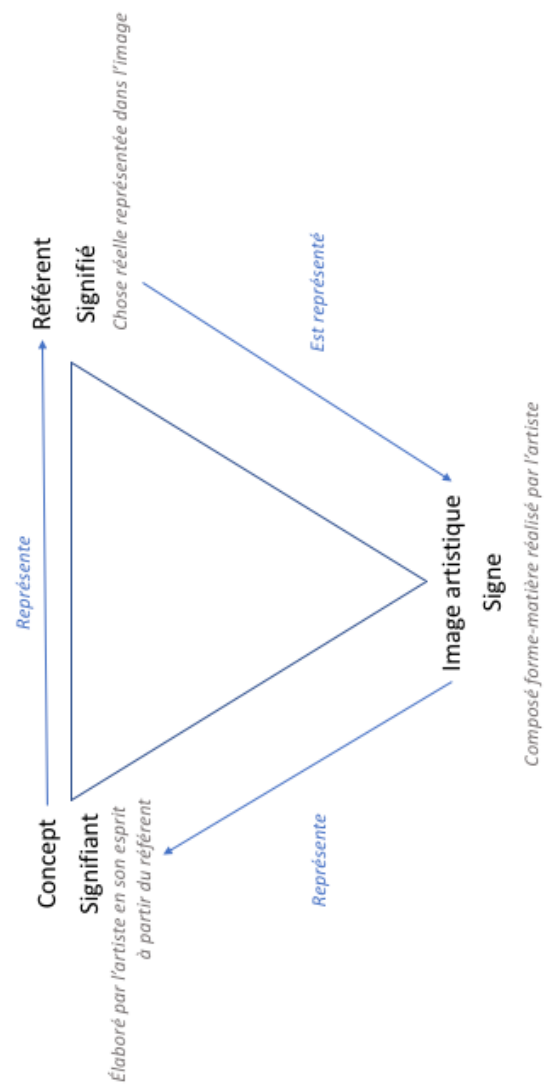


Figure 15. Triangle sémiotique de l'image.

Ce statut de représentation est fondamental pour la peinture et la sculpture, et est donc largement discuté dans les théories artistiques de la fin du XVI^e siècle. Le triangle sémiotique permet aussi d'illustrer une source de débats récurrents à cette époque. D'un côté, certains théoriciens mettent l'accent sur la représentation ou l'expression du concept de l'artiste dans l'image. Cela vaut surtout pour des auteurs maniéristes comme Lomazzo et Zuccari¹²¹⁵. D'un autre côté, des théoriciens prônent plutôt la transitivité la plus immédiate possible entre l'image et son référent, et ils ne laissent qu'une place minimale à l'expression personnelle de l'artiste dans la conception de l'œuvre. Une représentation très réaliste et exacte de son sujet garantit en effet que ce soit bien ce sujet (et non pas seulement le concept de l'artiste) qui soit transmis au spectateur. C'est la position qu'adoptent des artistes plutôt naturalistes (comme les Carracci) ainsi que la plupart des auteurs post-tridentins, comme Gilio et Paleotti. Cela ne signifie pas que ces auteurs nient l'intervention de l'artiste, mais celle-ci ne doit pas prévaloir sur la reconnaissance du sujet, elle doit être exprimée le plus discrètement possible dans l'œuvre¹²¹⁶. Comme le montre le schéma, toute œuvre d'art tombe nécessairement dans les deux catégories, puisqu'elle est à la fois une représentation d'une chose réelle (référent, signifié) et l'expression d'un concept (signifiant). En d'autres mots, les théories de cette époque cherchent à concilier la représentation et la transmission des réalités (matérielles et spirituelles) de ce monde par le médium de

¹²¹⁵ Bien que cela prenne une autre forme chez lui, puisque l'élaboration du concept prend une place considérable (si pas toute la place) de l'*Idea* et qu'il est donc peu question du référent réel.

¹²¹⁶ Nous exposons ces deux positions générales afin de clarifier les tendances que l'on retrouve dans les traités de l'époque, mais les avis des auteurs sont loin d'être aussi tranchés. Par exemple, le recours à la forme dialogale, adoptée par plusieurs de nos auteurs, permet bien de présenter différents avis et de nuancer les choses. Même si une position peut être considérée comme préférable au terme de la discussion, chaque intervenant aura eu la possibilité d'exposer ses arguments.

l'image (naturalisme) et l'expression du concept de l'artiste (conceptualisme)¹²¹⁷.

Ces deux positions sont étroitement liées aux différents objectifs alloués aux arts et à la prévalence que les auteurs donnent à l'un ou à l'autre. En insistant sur la conception mentale de l'œuvre d'art, les théoriciens maniéristes insistent sur l'expression de leur style, de leurs idées, de leurs inventions et sur l'importance d'exercer leur licence créative. Tandis que la principale raison pour laquelle d'autres théoriciens soulignent l'importance de la transitivité de l'image, c'est que celle-ci joue un rôle important et unique dans l'apprentissage et la vénération des sujets sacrés auprès des spectateurs.

La transitivité de l'image est directement liée à ses qualités imitatives. En effet, le principal intérêt de l'image, par rapport à d'autres signes comme l'écriture, est qu'elle montre son référent au moyen de la similitude. Cela la rend particulièrement accessible et universelle. La peinture ne *signifie* pas comme les mots, elle *montre*, elle *imite* ce qu'elle communique. Les théoriciens réfléchissent à la façon de créer le signe « mimétique » le plus efficace possible, et ils discutent de la place à octroyer à l'inventivité et à la personnalité de l'artiste dans la conception de l'œuvre.

Dans ce chapitre nous analysons différents passages des traités où affleurent ces interrogations sur le statut d'imitation et de signe de l'œuvre d'art. Nous commençons par présenter de façon générale les traditions philosophiques dans lesquels s'inscrivent ces thèmes de l'imitation et du signe. Ensuite, nous nous intéressons aux rôles alloués aux images en tant que similitudes des choses. Dans un premier temps, nous considérons le rôle didactique de l'image en explorant les liens qui sont constamment fait par les philosophes entre imitation et connaissance. Ensuite, le rapport de l'image-signe au concept est approfondi à travers différentes thématiques liées à l'expression des

¹²¹⁷ Cette opposition peut notamment être rapprochée des réflexions stylistiques de Friedlaender sur le classicisme, le maniérisme et l'anti-maniérisme. FRIEDLAENDER, 1991; FRIEDLAENDER, Walter F., « Mannerism and anti-mannerism in Italian painting », dans Liana De Girolami Cheney (éd.), *Readings in Italian Mannerism*, 2e éd., New-York, Peter Lang, 2004, p. 143-192; HALL, 1999.

inventions de l'artiste. Tout d'abord, nous exposons les risques que pose la liberté artistique pour les théoriciens de l'image, avant d'aborder la problématique de l'invention de figures nouvelles par l'artiste.

5.1 Arts imitatifs et signes

Pour penser la relation de l'œuvre d'art avec ce qu'elle représente (le concept et le référent), la théorie de l'art se fonde en bonne partie sur les notions d'art imitatif et de représentation, tandis que la théorie de l'image développe davantage la notion de signe. La première notion permet surtout de théoriser la relation de l'œuvre au modèle qu'elle représente, tandis que la seconde prend en compte tout le processus de communication de l'image (l'image, le référent, l'émetteur, le récepteur), ce qui permet d'inclure davantage le destinataire. Imitation et signe incarnent ainsi deux aspects complémentaires des discours sur l'image artistique de l'époque. Comme nous l'avons déjà évoqué, il est possible de schématiser ces relations autour de l'image sous la forme de triangles de communication (Figure 1) et sémiotique (Figure 15) qui se croisent (Figure 16). Le schéma sémiotique se concentre sur l'image elle-même et ses composantes signifiantes (partie supérieure), tandis que le schéma de communication se concentre sur les acteurs et la situation communicationnelle au centre de laquelle se trouve l'image (partie inférieure).

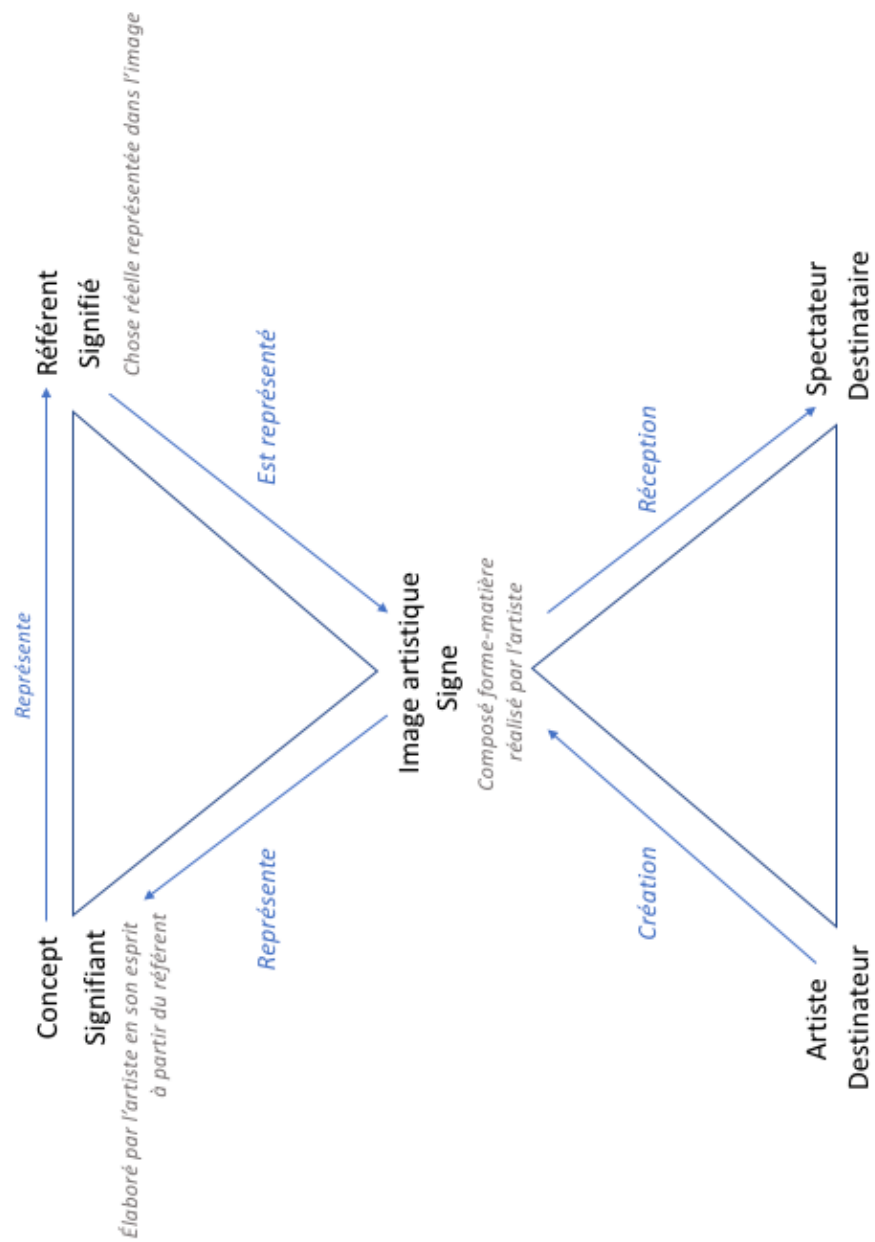


Figure 16. Schéma sémiotique et de communication de l'image.

5.1.1 Imitations platonicienne et aristotélicienne

Pour parler de l'imitation, les théoriciens mêlent les inspirations platonicienne et aristotélicienne telles qu'elles sont développées par les penseurs néo-platoniciens d'une part, et par les scolastiques d'autre part¹²¹⁸. Selon la perspective platonicienne, les arts imitatifs sont jugés assez négativement. C'est tout particulièrement le cas dans *La République*, où les imitateurs (peintres et poètes) sont considérés comme des créateurs de fantômes et exclus de la cité idéale¹²¹⁹, ou encore dans *Le Sophiste* où Platon affirme que les images ne sont que des simulacres trompeurs¹²²⁰. Dans cette vision du monde où les Idées transcendantales sont seulement accessibles aux hommes via leurs ombres que sont les réalités terrestres, réaliser des imitations de ces ombres équivaut en effet à réaliser une illusion, une copie d'une copie¹²²¹. Il s'agit donc d'un acte vain, voire néfaste car pourquoi

¹²¹⁸ Voir LICHTENSTEIN, 1995, et plus spécifiquement le chapitre de GROULIER, Jean-François « V. De l'imitation à l'expression », dans Jacqueline Lichtenstein, (éd.), *La peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 257-320; LENAIN Thierry, et LORIES, Danielle (dirs.), *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, 2^e éd., Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, p. 28-30; p. 113-114; p. 140-141.

¹²¹⁹ « Quel but se propose la peinture relativement à chaque objet ? Est-ce de représenter ce qui est tel qu'il est, ou ce qui paraît tel qu'il paraît ; est-ce l'imitation de l'apparence ou de la réalité ? [...] L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai, et, s'il peut tout exécuter, c'est, semble-t-il, qu'il ne touche qu'une petite partie de chaque chose, et cette partie n'est qu'un fantôme. Nous pouvons dire par exemple que le peintre nous peindra un cordonnier, un charpentier ou tout autre artisan sans connaître le métier d'aucun d'eux ; il n'en fera pas moins, s'il est bon peintre, illusion aux enfants et aux ignorants, en peignant un charpentier et le montrant de loin, parce qu'il lui aura donné l'apparence d'un charpentier véritable. » PLATON, *La République*, Livre X, 598a-c, traduit par Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1948, p. 269; LICHTENSTEIN, 1995, p. 260-261.

¹²²⁰ « L'étranger : [...] Ce qui simule ainsi la copie qu'il n'est point, ne sera-ce pas un simulacre ? [...] Or, n'est-ce pas là une part très large et de la peinture et de la mimétique en son ensemble ? [...] Mais, pour l'art qui fabrique un simulacre au lieu d'une copie, art du simulacre ne serait-il pas une appellation très correcte ? [...] Voilà donc les deux formes que j'annonçais dans l'art qui fabrique les images : l'art de la copie ; l'art du simulacre. [...] » PLATON, *Le Sophiste*, 233e-236, traduit par Auguste Diès, Paris, Belles Lettres, cité dans LICHTENSTEIN, 1995, p. 262-263.

¹²²¹ Les arts imitatifs produisent ainsi des réalités éloignées de trois degrés de la vérité, c'est le fameux exemple du lit. LICHTENSTEIN, 1995, p. 260; FOLLON, Jacques,

vouloir imiter ce qui existe déjà et qui de plus, est une simple existence matérielle, un reflet imparfait d'une Idée ? Bien souvent les théoriciens qui se réfèrent à Platon (comme Comanini lorsqu'il expose la distinction entre les imitations des choses réelles et celles des choses imaginaires¹²²²), le font dans une perspective plus néo-platonicienne, où l'on considère moins sévèrement les imitations qui deviennent des possibilités, certes imparfaites, d'appréhender les réalités supérieures¹²²³. Comanini renforce ensuite l'intérêt de ces imitations par des références à Aristote, et plus spécifiquement à la *mimesis* décrite au début de la *Poétique*¹²²⁴. Ce texte est la référence majeure à l'époque, puisqu'il prouve de façon concise que l'imitation est essentielle pour le développement de la connaissance et de la raison humaines : l'imitation est innée à l'homme car c'est grâce à elle qu'il apprend, et il prend plaisir à reconnaître les choses imitées¹²²⁵.

« Platon : l'Idée du beau », dans Lenain, Thierry, et Lories, Danielle (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, 2^e éd., Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, p. 24-26.

¹²²² Comme Jacopo Mazzoni, il emprunte les termes platoniciens d'imitations icastique et fantastique « E l'imitazione sappiamo essere di due sorti : una chiamata da lui nel Sofista ressomigliatrice ovvero icastica, e l'altra pur dal medesimo e nell'istesso dialogo detta fantastica. » COMANINI, 1962, p. 256; CHEVROLET, 2007, p. 583-584.

¹²²³ COMBRONDE, Caroline, « Marsile Ficin : art et néoplatonisme à la Renaissance », dans Lenain, Thierry et Lories, Danielle (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, 2^e éd., Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, p. 97-106; REVERCHON, Mathias, « Imagination et représentation chez Platon », *Philosophique*, 23, 2020, en ligne, [http://journals.openedition.org/philosophique/1408]. Consulté le 10 janvier 2025.

¹²²⁴ « Ora, chi non sa gli uomini dilettersi naturalmente dell'imitazioni e prenderne molto piacere? Lo conferma il principe dei Peripatetici in quel capitolo delle *Poetica*, dove tratta del l'origine della poesia e delle sue specie, e dice che l'imitare è stato dalla natura inestato negli uomini infin da fanciulli, che noi tutti siam differente dagli altri animali ancora in questo, che abbiamo attitudine all'imitazione, e che imitando facciamo acquisto delle prime discipline, e che ciascuno di noi gode delle imitazioni e se ne rallegra. » COMANINI, 1962, p. 270.

Même si les connaissances philosophiques de Comanini sont principalement aristotéliennes, il a recours à Platon de façon régulière, notamment pour traiter des questions éthiques. Ici, il réalise en fait un amalgame entre l'imitation platonicienne et l'imitation aristotélienne qui entre en contradiction avec les pensées des auteurs grecs, mais qui sert son propos. GRAZIANI, 1997, p. 26; COURRIOL, 2014, p. 21.

¹²²⁵ « Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci

L'apport de la perspective aristotélicienne permet donc de nuancer cette condamnation en élaborant une relation plus horizontale entre l'homme et l'objet de sa connaissance. En effet si l'imitation est si utile, c'est bien parce que toute connaissance humaine ne peut provenir que des sens, et que par conséquent, les arts de l'imitation permettent d'étendre la portée des objets à connaître. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre 4, l'étude de l'âme chez Aristote (perception et connaissance), s'effectue dans le cadre de considérations bien plus physiques que métaphysiques¹²²⁶. Ainsi, dans le processus d'appréhension du monde, il ne s'agit plus seulement de se contenter des ombres des vérités transcendantes, mais bien d'appréhender directement les choses réelles à l'aide du processus de connaissance tel qu'il est notamment décrit dans le *De Anima*. Ce processus, pensé en plusieurs étapes, débute par la perception de l'objet par les cinq sens externes, ou plutôt par l'appréhension de la forme de cet objet (la matière de l'objet demeurant bien sûr externe au sujet connaissant). Selon Aristote, les sens internes permettent ensuite la constitution d'une première forme de connaissance de cet objet, le *phantasma*, c'est-à-dire des représentations mentales¹²²⁷. Ce *phantasma* permettent ensuite aux capacités supérieures de l'intellect (raison) de traiter ces informations afin de constituer la connaissance de l'objet, ou de construire des concepts imaginaires ou abstraits¹²²⁸. Les sens externes, combinés aux sens internes (les capacités inférieures de l'âme, dont l'imagination¹²²⁹) jouent ainsi un rôle primordial dans la constitution même de la pensée, car sans ce *phantasma*, aucune forme de raisonnement concret ou abstrait, particulier ou universel, n'est possible¹²³⁰. Ce processus permet

qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations. » ARISTOTE, *Poétique*, IV, 1448b, 4-8, 1932, p. 33.

¹²²⁶ Voir notamment EVERSON, 1999, p. 168-194; SPRUIT, 1994, p. 36-49.

¹²²⁷ Cette fameuse notion complexe et aux nombreuses interprétations que les successeurs d'Aristote théoriseront sous les termes de *species*, *conceptus*, *concetto*, *idea*, *verbum mentis*... SPRUIT, 1995; AUVRAY-ASSAYAS, 2004, p. 1199-1005; PANACCIO, 2004, p. 248-250

¹²²⁸ SPRUIT, 1994, p. 42.

¹²²⁹ VINTENON, 2017, p. 240-248.

¹²³⁰ « Puisque, par ailleurs, il n'est absolument rien de séparable en dehors des grandeurs sensibles, comme le veut l'opinion, c'est dans les formes sensibles, que se trouvent les intelligibles, les réalités qu'on dit abstraites et toutes celles qui forment

le développement d'une vision bien plus positive des réalités matérielles et des concepts, ainsi que de leur expression au moyen de l'image, puisqu'ils participent tous à l'acquisition de la connaissance et à la création de raisonnements par l'intellect.

Les arts imitatifs peuvent donc être perçus comme des extériorisations de représentations mentales, et le rapport d'imitation qui lie l'image matérielle à son référent peut être mis en parallèle de celui qui relie la représentation mentale d'une chose (*phantasmata*) à cette chose réelle. Par extension, toute image artistique devient ainsi non plus une fraude, mais un potentiel médium de connaissance pour le spectateur qui l'observe¹²³¹. Dans le corpus aristotélicien même, les réflexions autour de l'imitation et des arts imitatifs se cantonnent principalement à sa psychologie et à sa *Poétique*. Aristote n'aborde donc pas directement la production des arts plastiques autrement que comme exemples ou éléments comparatifs avec la poésie¹²³². Dans la littérature artistique, on considère aussi la cause efficiente de l'image, c'est-à-dire l'artiste. Or, il est lui-même un sujet connaissant et imitant les réalités du monde, ainsi qu'un être doté d'un intellect lui permettant d'exprimer ces objets connus, et d'en inventer d'autres (abstraits, imaginaires).

les états ou les affections des grandeurs sensibles. Et c'est pour cela que, sans l'exercice des sens, on ne peut rien apprendre, ni comprendre, et que la spéculation implique nécessairement la vue simultanée de quelque représentation. Les contenus de la représentation sont, en effet, comme des données du sens, sauf qu'ils sont sans matière. » ARISTOTE, *De l'âme*, 432a, 2018, p. 277-278.

¹²³¹ Ajoutons également que l'image imitante est selon Aristote source de plaisir : « [...] tous les hommes prennent plaisir aux imitations. Un indice est ce qui se passe dans la réalité : des êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude ; par exemple les formes des animaux les plus vils et des cadavres. » ARISTOTE, *Poétique*, IV, 1448b, 8-11, 1932, p. 33. Et d'un point de vue éthique, il ne condamne pas non plus aussi sévèrement que Platon les plaisirs issus des sens les moins tangibles que sont la vue et de l'ouïe dans sa critique des plaisirs sensibles. HUTCHINSON, 1999, p. 219-220. La question de l'image comme vecteur d'apprentissage et de plaisir sera abordée plus loin (5.2.1 Apprendre : Désir et plaisir de la connaissance).

¹²³² Sa théorie de la perception sensorielle et de la connaissance intellectuelle se trouve en grande partie dans *De Anima*. LICHTENSTEIN, 1995, p. 263.

En résumé, qu'est-ce donc que l'artiste imite avec l'image ? Dans une perspective strictement platonicienne on l'a vu, elle imite les vaines apparences des choses, et l'artiste n'est rien de moins qu'un illusionniste. Dans une perspective néo-platonicienne et chrétienne cette fois, elle imite les choses matérielles, qui ne sont certes que les reflets imparfaits des réalités divines, mais qui ne sont pas sans intérêt, puisqu'elles demeurent plaisantes¹²³³ et permettent en outre un premier pas vers la connaissance des choses célestes¹²³⁴. Selon une perspective aristotélicienne, les images imitent les réalités du monde matériel qui sont les seules que l'on puisse connaître directement, et qui permettent ensuite de former d'autres types de savoir.

La noétique d'Aristote interprétée par les scolastiques médiévaux¹²³⁵ permet de penser l'image non plus seulement comme

¹²³³ Par exemple chez Gregorio Comanini : « Però conclude il Timeo che sopra queste imbrattate e mancanti forme della materia altre ve n'ha, pure e separate et intiere, che sono l'idee; e di queste dice Socrate nel Fedone, che le naturali sono imagini e simulacri. Ora venitevene, o Guazzo, meco di compagnia considerando la natura e gli effetti di queste ombre e di queste imagini; e veggiamo (poiché elleno furono create per cagione degli uomini) qual servitù faccian loro. Questo cielo, che sempre mobile, sempre rapido ci si rivolge d'intorno, et ora con una lampada sola illumina tutto il mondo, ora con mille e mille fiammeggia, non ci diletta egli e non c'empie di sommo piacere, quante volte attentamente il miriamo e contempliamo la sua vaghezza? Ma nondimeno il diletto è vinto dall'utile, giovandoci esso vie più col lume e col moto, di quello che ci diletta con le sue pompe. » COMANINI, 1962, p. 342. Sur les influences platoniciennes de Comanini voir HUTSON, 2016, p. 124-130.

¹²³⁴ C'est notamment le cas chez Plotin, qui considère que la connaissance de l'Un (ou de Dieu en termes chrétiens) est partiellement et graduellement accessible grâce aux réalités matérielles. Cette vision des choses conserve une organisation verticale du monde (le supérieur ou divin - le terrestre et humain) tout en incluant les choses matérielles, rendant ainsi leur appréhension et leur connaissance utiles. La beauté par exemple, sera bien présente dans le monde et accessible via l'œuvre d'art au niveau de la forme (appréhension de la forme par les sens, et non de la matière), mais l'idée de Beauté demeure un principe supérieur. RIZZERIO, Laura, « Plotin : la nouvelle esthétique », dans Lenain, Thierry et Lories, Danielle (dirs.), *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, 2^e éd., Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, p. 35-46.

¹²³⁵ Sur la psychologie et la physiologie de l'âme voir SUMMERS, 1987 et KLEMM, Tanja, *Bildphysiologie : Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance*, Berlin, De Gruyter, 2013, p. 55-94, 165-208. Sur la permanence de la pensée scolastique médiévale voir : DE MURALT, André, *L'enjeu de la philosophie médiévale. Études thomistes, scotistes, occamiennes et grégoriennes*, Leiden, Brill, 1993. Sur les

objet imitatif, mais comme objet imitatif créé par un humain grâce à ses facultés intellectuelles. Ainsi, les œuvres d'art sont des représentations des réalités matérielles du monde, certes, mais elles peuvent aussi être pour l'artiste des interprétations visuelles de réalités spirituelles inaccessibles (au moyen d'images, de symboles, d'analogies), et des représentations de ses propres concepts. Les images artistiques ne sont plus considérées comme des copies de choses naturelles et tangibles, mais comme pouvant être des représentations de nombreuses choses matérielles, intelligibles et spirituelles.

5.1.2 Mot-concept-chose

La distinction que nous effectuons entre imitation du réel et imitation du concept ne concerne pas que la théorie de l'art ou de l'image, puisqu'elle est aussi centrale dans les domaines littéraires et logiques. En effet, les poéticiens modernes se penchent beaucoup sur la question sémantique du rapport entre mot et concept¹²³⁶ : le langage parlé ou écrit désigne-t-il le concept de la chose ou bien la chose réelle ? Le mot écrit est-il un signe du mot oral, ou bien du concept ? De tels réflexions sémiotiques que l'on retrouve au XVI^e siècle dans les poétiques et les théories de l'art s'inscrivent en réalité dans la continuité directe d'un débat que Duns Scot considère comme une *magna altercatio* médiévale¹²³⁷ : les mots sont-ils des signes des choses, ou

débats autour de la *species* à l'époque médiévale, voir SPRUIT, 1994. Sur l'évolution de ces questions et la relecture d'Aristote à l'époque moderne voir SPRUIT, 1995.

¹²³⁶ Par exemple, chez Scaliger : « Animi notae voces sunt ; igitur iratus cum primum erupit in verba, inaequaliter pronuntiavit » SCALIGER, Jules César, *Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst*, 1561, traduit du latin par Luc Deitz, Manfred Fuhrmann, Gregor Vogt-Spira et Immanuel Musäus, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1994-2011, p. 454.

¹²³⁷ On trouve l'expression dans DUNS SCOT, Jean, *Sur la connaissance de Dieu et l'univocité de l'étant*, *Ordinatio* I, dist. 27, ad 1., *Opera Omnia* VI, traduit du latin par Olivier Boulnois, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 97. Voir BOULNOIS, Olivier, *Être et représentation : une généalogie de la métaphysique moderne à l'époque de Duns Scot (XIII^e – XIV^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 17.

bien plutôt des signes des affects de l'âme comme l'écrivait Aristote dans le *Peri Hermeneias*¹²³⁸ ?

Ce texte d'Aristote constitue l'un des fondements des théories médiévales du signe, et il engendre de nombreuses interprétations et traductions différentes au cours des siècles¹²³⁹, notamment celle de Boèce qui est très populaire à la Renaissance et étudiée dans les académies¹²⁴⁰. Aristote considère le mot et sa signification dans un jeu de relations et de renvois : le mot écrit (particulier) signifie le mot vocal, le mot vocal (particulier lui-aussi) signifie les états de l'âme (qui sont universaux, car partagés par tous les humains), et ceux-ci renvoient aux choses (elles aussi universelles) :

« On sait d'une part que ce qui relève du son vocal est symbole des affections de l'âme et que les écrits sont symboles de ce qui relève du son vocal ; de même que tout le monde n'utilise pas les mêmes lettres, tout le monde n'utilise pas non plus les mêmes vocables ; en revanche, ce dont les symboles sont en premier lieu des signes – les affections de l'âme – sont identiques pour tous, comme l'étaient déjà les choses auxquelles s'étaient assimilées les affections.¹²⁴¹».

Ce modèle aristotélicien suggère donc un schéma sémantique à trois termes, mots (écrits et vocaux), concept, et chose, qui fera date¹²⁴². Suivant les traductions latines, l'identification de ces trois termes pourra varier fortement. Boèce emploie le terme *intellectus* pour les pensées (affects de l'âme) et *voces* pour les paroles, constituant ainsi

¹²³⁸ DE SOTO, Domingo, *Summularum Aeditio secunda, nunc denuò in Summularum gratiam ab innumeris diligenter repurgata mendis*, Salamanque, Andreas à Portonariis 1554. Voir LEBLANC, 2015, p. 67-68, 177-180.

¹²³⁹ ROSIER-CATACH, Irène, « Signe, Symbole » dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert, 2004, p. 1161; RASTIER, François, « La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 111, en ligne, 2008. [<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1640>].

¹²⁴⁰ Voir chapitre 1.5.1 Les académies de lettres.

¹²⁴¹ ARISTOTE, *De l'interprétation*, 1, 16 a, 3-8, traduit par Pierre Pellegrin et Catherine Dalimier, Paris, Garnier-Flammarion, 2007, p. 261; ROSIER-CATACH, « Signe, symbole » (...), 2004, p. 1161.

¹²⁴² Jusqu'à Saussure et Peirce notamment. RASTIER, 2008, en ligne.

une triade *voces – intellectus – res*¹²⁴³. Chez Thomas d'Aquin apparaît le terme *conceptus*, qui désigne les affects de l'âme : *vox – conceptus – res*¹²⁴⁴. Comme le note François Rastier, le choix de ces deux termes (*intellectus* et *conceptus*) implique une réalité bien plus logique que psychologique derrière les « affects de l'âme » aristotéliens. Ce que l'homme exprime par les mots sont des concepts (c'est-à-dire des pensées rationnellement construites). Les scolastiques médiévaux érigent en adage cette pensée identifiée comme *conceptus* : « *vox significat mediantibus conceptibus* »¹²⁴⁵.

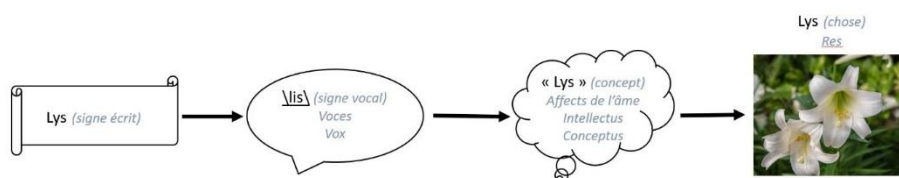


Figure 17. Triade sémiotique mots-concept-chose selon Aristote, Boèce et Thomas.

¹²⁴³ Boèce traduit « Sunt ergo ea quae sunt in voce earum quae sunt in anima passionum notae et ea quae scribuntur eorum quae sunt in voce. Et quemadmodum nec litterae omnibus eadem, sic nec voces ; quorum autem hae primorum notae, eadem omnibus passionibus animae sunt, et quorum hae similitudines, res etiam eadem. » BOËCE, *De Interpretatione*, I, 16a, dans Lorenzo Minio-Paluello et Gerard Verbeke (éds.), *Aristoteles latinus*, II, 1-2, 1965, p. 5. « Trois facteurs, dit-il [Aristote], interviennent dans tout entretien et toute discussion : des choses, des pensées (*intellectus*), des paroles (*voces*). Les choses sont ce que notre esprit perçoit et que notre intellect saisit. Les pensées, ce moyennant quoi nous connaissons les choses-mêmes. Les paroles, ce par quoi nous signifions ce que nous saisissons intellectuellement ; » BOËCE, *De Interpretatione*, I, 16a, traduit du latin par François Rastier, RASTIER, 2008, en ligne.

¹²⁴⁴ THOMAS D'AQUIN, *Traité de l'interprétation d'Aristote. Commentaire de Thomas d'Aquin (Complément de Thomas de Vio dit Cajetan)*, traduit du latin par Guy-François Delaporte, Paris, L'Harmattan, 2018 ; PANACCIO, 2004, p. 248-250.

¹²⁴⁵ On retrouve le sens de cet adage chez Thomas : « Il convient de dire que, selon le Philosophe, les paroles sont les signes des pensées et les pensées des similitudes (*similitudines*) des choses. D'où il suit que les paroles se réfèrent aux choses désignées moyennant les concepts. » THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, I, q. 2 a. 13, réponse, traduit du latin par Aimon-Marie Roguet, Paris, Cerf, 1984-1986 ; RASTIER, 2008, en ligne.

Les différences d'interprétations et la complexification de ces notions aristotéliennes se multiplient, notamment avec les modistes qui incluent la notion d'intention dans la relation du concept à la chose¹²⁴⁶, ou encore avec des nominalistes comme Occam pour qui le concept entretient une relation de signification naturelle avec la chose¹²⁴⁷. De ces variations autour du texte aristotélien découle un important questionnement sur le statut du concept au sein de la relation du signe à la chose. Le signe signifie-t-il le concept, la chose par l'intermédiaire du concept, ou bien la chose directement ? Les relations liant ces termes (mot-concept-chose) sont décrites soit en termes sémiotiques, soit en termes psychologiques. Le mot (écrit ou oral) est un signe du concept, et le concept (pensées, affects, *intellectus* ou *conceptus*) est ce qui permet la connaissance de la chose réelle¹²⁴⁸. Ces réflexions concernent la relation des concepts aux mots. Les images artistiques ont ceci de particulier qu'elles ressemblent aux choses représentées, et aux images mentales que l'artiste se forme en l'esprit. La relation sémiotique que nous venons d'évoquer peut toutefois être transposée aux images à ce stade. Ainsi, l'image remplace le mot, l'image mentale correspond à la pensée (*conceptus*, *intellectus*), et la chose (*res*) demeure la chose.

¹²⁴⁶ RASTIER, 2008, en ligne.

¹²⁴⁷ PANACCIO, Claude, *Les mots, les concepts et les choses. La sémantique de Guillaume d'Occam et le nominalisme d'aujourd'hui*, Paris, Vrin, 1991, p. 69.

¹²⁴⁸ Chez Boèce : « Les pensées, ce moyennant quoi nous connaissons les choses-mêmes. Les paroles, ce par quoi nous signifions ce que nous saisissons intellectuellement; » Boèce, *In librum Aristotelis de interpretatione libri duo*, op. cit. Boèce réserve la relation sémantique de signification aux mots écrits et aux mots oraux. Les concepts sont quant à eux les signifiés des mots, et des ressemblances (*similitudines*) des choses conçues et connues (et non pas des signes de ces choses). PANACCIO, 1991, p. 72.

Le langage signifie au moyen d'un code établi (la langue, l'écriture), alors que la représentation signifie par la similitude¹²⁴⁹. Cela place encore et toujours l'imitation au centre des réflexions concernant les images, qu'elles soient à envisager en tant que concepts mentaux ou objets matériels. C'est précisément cette similitude visuelle entre le signe-image et son référent qui va rendre l'œuvre d'art si intéressante pour les théoriciens de l'image et de l'art. C'est également autour de cette notion de similitude que la sémiotique médiévale, les arts imitatifs, mais aussi la théorie de la connaissance et la théologie vont se rejoindre.

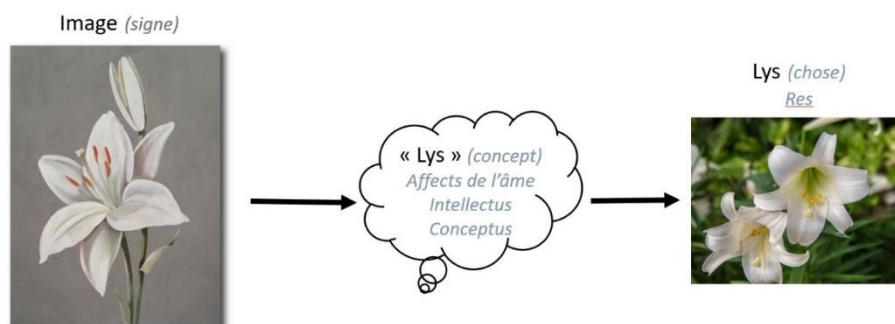


Figure 18. Triade sémiotique image-concept-chose.

¹²⁴⁹ Ceci est particulièrement clair chez Paleotti (I, 2, 1961, p. 132) : « Laonde diciamo che per imagine noi pigliamo ogni figura materiale prodotta dall'arte chiamata il disegno e dedotta da un'altra forma per assomigliarla ». L'image représente la similitude d'une autre forme, elle ne signifie donc pas ce référent uniquement en raison d'un acte d'institution ou d'une intention (c'est en revanche le cas avec d'autres signes, comme le langage). Francesco Caburacci opère la même distinction entre signification et représentation dans son ouvrage sur les emblèmes publié à Bologne en 1580, *Trattato dove si dimostra il vero, e nuovo modo di fare le imprese*. Voir STEINEMANN, Holger, *Eine Bildetheorie zwischen Repräsentation und Wirkung: Kardinal Gabriele Paleottis « Discorso intorno alle imagini sacre e profane » (1582)*, Hildesheim, Olms, 2006, p. 89-90; GÉRARDY, 2023, p. 285-297.

5.1.3 L'origine et la raison d'être des images

Bien que les théoriciens de l'art n'exposent pas directement de tels développements sémiotiques dans leurs traités, certaines de leurs réflexions peuvent s'en rapprocher. Ils abordent inmanquablement la faculté imitative qui est étroitement liée à l'origine des images. Gabriele Paleotti assure que la capacité à former des images (et donc des imitations) a été voulue et conçue ainsi par Dieu afin que l'homme puisse imiter sa Création¹²⁵⁰. Il s'agit d'une marque du privilège alloué à l'humain qui, en tant que fait à l'image de Dieu¹²⁵¹, peut créer comme lui. Plus loin, il ajoute que la création de l'image par l'imitation permet de combler la distance avec la chose représentée :

« l'origine dell'imagini essersi trovata a fine che potessimo rappresentare la similitudine delle cose e con essa supplire al difetto della lontananza¹²⁵² ».

Ceci constitue le but universel de toute image (imiter dans le but de combler la distance), et toutes les autres fonctions que l'on pourrait leur attribuer ne sont que subordonnées à celle-ci¹²⁵³. Chez Comanini, l'image est également définie par l'imitation :

« Ora questo idolo, che noi abbiamo fin o provato essere l'adeguato oggetto dell'arte imitante, ovvero che rappresenta

¹²⁵⁰ « l'Iddio signor nostro adornare l'uomo sopra tutte l'altre creature, una ve ne fu singolarmente privilegiata, che egli solo con l'arte et industria potesse imitare e rappresentare l'istesse opere che Dio con le sue mani avea fabricato » PALEOTTI, 1961, p. 139.

¹²⁵¹ « dicendo Moisè nel principio de' suoi libri [Genèse, 1, 26] per bocca di Iddio: *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*, et in altri luoghi assai medesimamente. » PALEOTTI, 1961, p. 180.

¹²⁵² PALEOTTI, 1961, p. 141.

¹²⁵³ « E se alcuno dicesse che, anzi, le imagini furono trovate per diletto, o per onorare i precipi e re, o per istinto di religione, o per molt'altri rispetti; rispondiamo che ciò non contradice alla opinione nostra, poi che queste sono più tosto cause secondarie et effetti particolari, che nascono da quella causa principale che fu la loro origine, sì come dai primi principii universali nelle scienze si formano poi varie conclusioni distinte » PALEOTTI, 1961, p. 142.

cosa reale e fuori dell'intelletto di quello artefice che lo forme, ovvero che rassomiglia cosa imaginaria e che ha l'essere solamente nella fantasia dell'uomo imitante.¹²⁵⁴ ».

Il précise bien que l'image est dite imitative parce qu'elle imite des choses réelles (icastique) ou des choses imaginaires (fantastique) qui sont créées dans l'intellect puis exprimées en dehors¹²⁵⁵. Il loue tout particulièrement les artistes qui, selon lui, parviennent à savamment équilibrer ces deux dimensions. En cela, un artiste comme Arcimboldo est jugé excellent par Comanini en ce qu'il réalise avec ses portraits de *Vertumnus* et de *Flora* un judicieux assemblage des deux : il représente fidèlement les légumes ou végétaux, ainsi que la personne portraiturée qui demeure parfaitement reconnaissable, tout en exprimant son idée propre qui est celle de ce croisement ingénieux¹²⁵⁶. Il en va de même chez Lomazzo, pour qui la peinture d'Arcimboldo, opère une réconciliation entre la représentation fidèle de la nature et la fantaisie de l'artiste, ce qui serait selon lui l'essence même de l'art¹²⁵⁷.

Ces extraits de Paleotti et Comanini expriment la même chose, à savoir que l'imitation est le but et l'origine de la peinture et de la sculpture. Cependant, à travers ces affirmations transparaissent des

¹²⁵⁴ COMANINI, 1962, p. 254.

¹²⁵⁵ « Guazzo : Questo ritratto adunque di Monsignor Panigarola è imagine di cosa reale, e la quale ha l'essere fuori dell'intelletto del pittore che l'ha imitata; poichè è vivuto e vive tuttavia (che viva per molti lustri) questo gran Vescovo, illustratore del nostro secolo e campione intrepido di Santa Chiesa, di cui questa pittura è viva sembianza. Tale sarebbe ancora la rappresentazione sopra una tavola ovvero di cosa naturale, ovvero d'istoria. Ma se il pittore dipingesse una chimera, o vogliam dire un capriccio non mai più da altro artefice imaginato et espresso, costui farebbe idolo di cosa imaginaria e che avrebbe il suo essere nella sola mente, e non fuori. » COMANINI, 1962, p. 255; CHEVROLET, 2007, p. 583-584.

¹²⁵⁶ « Martinengo : [...], la virtù fantastica – l'ufficio della quale è di ricevere le specie apportate dagli esteriori sensi al senso commune, e di ritenerle, et ancora di comporle insieme – essere gagliardissima nell'Arcimboldo, poichè egli, componendo insieme l'imagini delle sensibili cose da lui vedute, ne forma strani capricci et idoli non più da forza di fantasia inventati, quello che pare impossibile a congiungersi accozzando con molta destrezza e facendone risulter ciò che vuole. » COMANINI, 1962, p. 270.

¹²⁵⁷ Les grotesques sont aussi défendues par Lomazzo, puisqu'elles imitent le chaos et les assemblages parfois étranges de la nature. De plus, les figures des grotesques sont souvent représentées avec réalisme, et c'est la combinaison de l'ensemble qui crée l'étrangeté. LOMAZZO, 1584, p. 422-425. Voir STEINEMANN, 2006, p. 102.

positionnements différents : là où Paleotti souligne surtout le pouvoir de la représentation à combler la distance avec le référent (ce qui permet de rendre ce référent beaucoup plus accessible), Comanini insiste plutôt sur le fait que l'image est produite par un intellect avant d'être extériorisée, et que cela permet de représenter un grand nombre de choses (réelles ou non)¹²⁵⁸.

5.2. Apprendre grâce à l'imitation

5.2.1. Désir et plaisir de la connaissance

Après avoir expliqué l'origine divine de l'image, Paleotti expose les deux raisons principales pour lesquelles Dieu a doté l'homme de cette capacité : exprimer ses concepts, et combler son désir inné de connaissance¹²⁵⁹. Si la représentation est liée à l'apprentissage, c'est parce qu'elle occupe une place importante au sein du processus de connaissance aristotélicien¹²⁶⁰. Paleotti développe ce point :

« L'altra causa principale dicono essere stata per aiutare con questo mezzo il desiderio di sapere, naturalmente impresso a tutti gli uomini ; imperò che, avendo la cognizione nostra origine dai sensi, né potendo questi per apprendere le cose valersi se non degli oggetti presenti veniva a restare la facoltà

¹²⁵⁸ Un thème qui est considérablement approfondi par Zuccari quelques années plus tard.

¹²⁵⁹ « Fu questo dono tanto segnalato per varie ragioni a lui conceduto, ma, quanto appartiene al proposito nostro, per due, che principalmente si sogliono considerare. L'una fu, perché avesse l'uomo più largo campo di palesare i suoi concetti; [...] L'altra causa principale dicono essere stata per aiutare con questo mezzo il desiderio di sapere, naturalmente impresso a tutti gli uomini; » PALEOTTI, 1961, p. 139-140. Le plaisir n'est donc pas mentionné ici par Paleotti. Nous verrons plus loin qu'il associe lui aussi plaisir et connaissance, mais d'une façon quelque peu différente.

¹²⁶⁰ Rappelons que la constitution du concept se fait à partir des *species* de l'objet appréhendé par les sens, il est une imitation de la forme de la chose représentée. L'image mentalement construite en l'esprit est ainsi une similitude de la chose connue. Selon Aristote : « [les sensations qui portent sur les objets extérieurs] apportent de multiples traits distinctifs dont procède la pensée des intelligibles » ARISTOTE, *Parva Naturalia, Du sens*, 1, 437a2-3.

del conoscere molto ristretta e debole. E però piacque alla divina sapienza di fare l'uomo capace di questa disciplina, col mezzo della quale potesse rappresentare davanti agli occhi di ciascuno tutte le cose materiali, così naturali come artificiate, non dico le presenti, ma le lontane ancora e quelle che già sono passate o spente.¹²⁶¹ ».

Dans cette description, Paleotti demeure très proche de la formulation aristotélicienne, ainsi que de l'adage scolastique qui en découle : « rien n'est en l'intellect qui ne passe d'abord par les sens »¹²⁶². Pour que la connaissance d'un objet soit acquise par l'intellect, il faut que cet objet soit mis devant les yeux. Les images artistiques permettent de résoudre le problème de la distance en rendant accessible au regard les objets lointains. De plus, en tant qu'objets matériels, elles comblent ce besoin de connaissance inné, et dont l'origine ne peut être que sensorielle. Les images sont donc un médium parfait pour l'enseignement et l'apprentissage.

Federico Zuccari rapproche lui aussi la connaissance et l'image, mais en se focalisant sur le rôle de la représentation mentale dans le processus d'acquisition des savoirs. Zuccari précise que pour connaître, nous devons former dans nos esprits des concepts (*concetto, disegno*), des sortes de représentations mentales qui nous permettent de connaître ce qu'elles représentent, ainsi que de former de nouveaux concepts :

« si come noi sperimentiamo, che se bene habbiamo acquistato molte, e varie cose da diverse forme, e queste restano

¹²⁶¹ PALEOTTI, 1961, p. 140-141.

¹²⁶² « Et c'est pour cela que, sans l'exercice des sens, on ne peut rien apprendre, ni comprendre, et que la spéculation implique nécessairement la vue simultanée de quelque représentation. » ARISTOTE, *De l'âme*, 432a, 2018. *Nihil est in intellectu quod non sit prius in sensu*, est la formulation employée par THOMAS D'AQUIN (*Quaestiones disputatae De veritate*, q. 2, a. 3) et est très présente dans toute la tradition péripatéticienne. Voir CRANFIELD, Paul F., « On the Origin of the Phrase *Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu* », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, vol. 25, 1, Oxford University Press, 1970, p. 77-80; CASSIRER, Ernst, *Le problème de la connaissance dans la philosophie et la science des Temps Modernes, 1. De Nicolas de Cues à Bayle*, traduit de l'allemand par René Fréreux, Paris, Cerf, 2004, p. 87-89.

sempre nella nostra mente, nel nostro intelletti, tuttavia se vogliamo conoscere qualche cosa è necessario, che in noi formiamo un Idolo, un concetto, ò un Disegno per potere intender bene quella cosa particolare, e quanto vogliamo dare ad intendere qualche cosa ad altri, si serviamo di simili disegni, dicendogli imaginativi la tal cosa.¹²⁶³ »

Or ces concepts sont formés à partir des *species* des choses perçues par les sens, et ils sont composés de façon à évoquer l'objet perçu. Chez Zuccari, les concepts semblent entretenir une certaine relation de ressemblance avec l'objet qu'ils conceptualisent. En effet, il place une équivalence entre les termes *concetto*, *Idolo* et *Disegno*. Ainsi, les concepts envisagés comme des images mentales, sont à la fois des images ressemblantes des choses, et les modèles des dessins produits par l'artiste. Le champ sémantique de l'image est employé afin de décrire les mécanismes de la connaissance et de la création mentale, ce qui permet de convoquer un rapport de ressemblance entre le concept/image/dessein/dessin et ce qu'il représente.

Dans son traité, le terme *disegno* est régulièrement employé comme un synonyme de *idea*, *forma*, *concetto* et *idolo*. Le terme italien *disegno*, tout comme le *concetto*, peut désigner à la fois le processus de

¹²⁶³ ZUCCARI, 1607, I, 6, p. 12. Le choix du terme *idolo* et non *image* est intéressant. Zuccari parle dans ce chapitre du *disegno interno*, c'est-à-dire des images mentales, conceptuelles, idéelles (dans ce contexte). Le choix du terme *idolo* s'expliquerait ainsi par son rapprochement étymologique avec le terme grec *eidôlon*, l'image illusoire, qui montre ce qui n'est pas là (ex. le reflet dans le miroir, l'ombre, l'absent). On peut supposer qu'*idolo* (qui désigne une image vraie d'une chose fausse ou une image fausse) est un terme plus adéquat à décrire une image conceptuelle que *image* qui désigne davantage une représentation ressemblante d'une chose réelle. Il est aussi probable que ce terme ait été choisi essentiellement pour sa racine étymologique, qui est similaire à celle de l'idée (*eidos*, *idea*) et non pas dans l'intention de distinguer l'image vraie de la fausse, ou la mentale de la matérielle. En effet dans la littérature de l'époque, les idées sont souvent définies comme des images construites dans l'esprit. Sur le rapprochement idée-image, voir : ARIEW, 2011, p. 102-104. Sur les notions d'*eidôlon* et d'*eidos*, voir : SIMON, Gérard, « Eidolon » dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert, 2004, p. 335-340. Les notions de vraie et de fausse image seront abordées plus loin. Voir 5.3.4 Image et idole.

création et le résultat produit par ce processus¹²⁶⁴. De plus, suivant la réalité que Zuccari cherche à désigner, c'est à dire le dessin mental, destiné à être extériorisé (dessein), ou le dessin extériorisé et couché sur le papier (dessin), le *disegno* est dit interne (*disegno interno*) ou externe (*disegno esterno*). Le *disegno* de Zuccari désigne donc tout processus et toute forme de production initiée dans l'esprit, qu'il s'agisse des idées, des concepts, des images, et une fois extériorisés, des peintures, des textes littéraires ou encore des mécanismes. En cela, le terme unique de *disegno*, (subdivisé en *interno* et *esterno*), permet de recouvrir un large spectre de réalités, à commencer par les signes langagiers (les mots écrits ou oraux) ou figurés (les images matérielles) et leurs relations aux concepts.

Plutôt qu'un manuel prescriptif, l'*Idea* de Zuccari est un véritable traité sur les facultés de l'âme et de l'intellect à destination des artistes et des amateurs d'art. Il opère pour ce faire une synthèse des théories scolastiques de l'époque qu'il intègre à des concepts et à un vocabulaire artistiques. Selon cette démarche, image, imitation, ressemblance et dessin sont des termes autant applicables au domaine artistique qu'aux théories de l'âme, puisque la pratique artistique est avant tout une pratique de l'esprit¹²⁶⁵. Le *disegno* joue un rôle dans l'acquisition de la connaissance (la création de concepts et d'images mentales) et dans le processus créatif (extériorisation des concepts hors

¹²⁶⁴ « Concetto » et « Disegno », *Grande dizionario della lingua italiana. Prototipo edizione digitale*, Accademia della Crusca, 2018, [<https://www.gdli.it/>], p. 463-464, 653-655; GROULIER, Jean-François, « Concetto », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 250-253; LICHTENSTEIN, Jacqueline, « Disegno », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 322-325. Dans le même sens, la scolastique moderne distingue le concept formel (*conceptus formalis*) qui est le processus de connaissance, et le concept objectif (*conceptus obiectivus*) qui désigne l'objet produit ou l'objet en tant qu'il est représenté. Notamment : SUÁREZ, Francisco, *Opera Omnia, Disputationes Metaphysicae* 2, I, I, 1597. Voir : DEKONINCK, GUIDERDONI, LEBLANC et SMEESTERS (dir.), 2025, à paraître.

¹²⁶⁵ C'est-à-dire un *habitus*. Voir 4.2 La main guidée par l'intellect et 4.3 Intellect ingénieux et âme vertueuse.

de l'esprit)¹²⁶⁶. Il permet donc d'imiter les choses réelles et les concepts dans un double mouvement. Le premier mouvement imitatif est impliqué dans la création des concepts, puisque ces concepts sont composés à partir des *species* des choses réelles. Lorsqu'on le considère comme une image mentale, le concept porte ainsi en lui une certaine ressemblance à l'objet auquel il renvoie. Le second mouvement est celui de l'imitation des concepts¹²⁶⁷ lors de leur extériorisation sur le papier : l'artiste tente de reproduire avec la main ce qu'il visualise en son esprit. La connaissance et la création fonctionnent tous les deux sur base de l'imitation, et l'imitation joue donc un rôle central dans la production de leurs résultats (le concept et l'image).

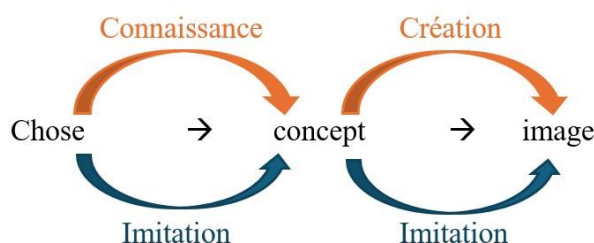


Figure 19. Schéma des rapports entre imitation, connaissance et création.

Zuccari n'est pas le seul à reconnaître les qualités de l'art du dessin en termes d'imitation et de connaissance. Paleotti note également que la faculté du *disegno* est particulièrement adéquate à remplir le désir de connaissance humain, puisqu'elle s'adresse

¹²⁶⁶ « Et la necessità di questo [les *species* des choses infusées par Dieu dans l'esprit des anges] fù ch'essendo gli Angioli puri spiriti senza materia, e senza corpo, come dicevo e perciò senza esterni, e interni non haverebbono potuto acquistare le forme rappresentanti tutte le cose create, come facciamo noi altri huomini ; ne haverebbono potuto intendere nè operare che senza queste ò simili forme, non può creatura alcuna intendere, si che essi, che sono sostanze compitissime e perfetissime quanto alla natura, sarebbono state imperfettissime nell'intendere e nell'operare. » ZUCCARI, 1607, I, 6, p. 11.

¹²⁶⁷ Ces concepts pouvant être totalement originaux et imaginaires, ou bien renvoyer directement aux choses réelles, ou bien renvoyer aux choses réelles mais intangibles (comme les réalités abstraites ou spirituelles) via des images plus complexes (comme les symboles).

directement aux sens du spectateur en présentant, par le médium de l'imitation, les formes de l'objet :

« Sì che questa facoltà, chiamata disegno, con la quale si formano le imagini di tutte le cose con mirabile espressione, fu riputata sopra tutte l'altre opportunita per sodisfare a questa commune necessità, accostandosi ella molto alla forma di tutte le cose e mettendocene dinanzi agli occhi in qualunque parte elle si trovino¹²⁶⁸. »

Paleotti pointe que les images artistiques (les œuvres d'art matérielles) sont utiles pour transmettre la connaissance aux spectateurs, tandis que Zuccari pointe que les images mentales sont nécessaires pour former les concepts, et donc pour acquérir de nouvelles connaissances. On retrouve une différence d'approche qui est récurrente entre ces deux auteurs: l'un décrit l'image du point du vue du spectateur (elle permet d'enseigner), et l'autre du point de vue de l'artiste (elle permet de connaître, et de créer). Notons que l'on perçoit ici un certain intérêt que Paleotti porte au processus artistique, ou du moins une reconnaissance certaine de ses qualités (« con mirabile espressione », « fu riputata sopra tutte »), ce qui n'est pas très répandu parmi les théoriciens de l'image qui laissent le plus souvent les considérations artistiques de côté¹²⁶⁹.

L'imitation, et l'art du dessin qui y excelle, sont donc particulièrement utiles à l'apprentissage, puisque l'on apprend en imitant le réel à partir des informations récoltées par nos sens. Comme nous l'avons déjà mentionné, ce constat est admis et justifié à la fois

¹²⁶⁸ PALEOTTI, 1961, p. 141.

¹²⁶⁹ C'est la question de la réception de l'image par le spectateur et son impact sur celui-ci qui focalise presque toute l'attention des théologiens de la Contre-Réforme. On sait en revanche que Paleotti et sa famille entretenaient des liens avec le milieu artistique bolonais, notamment en tant que commanditaires. Voir BIANCHI, 2008. Notons encore que Paleotti souligne surtout l'intérêt du *disegno* à reproduire le réel (spirituel, naturel ou artificiel), puisque c'est ce sont avant tout les effets didactique et dévotionnel de l'image qui le préoccupe. En revanche, il n'insiste pas sur l'imitation du concept intérieur de l'artiste, puisque celui-ci peut aussi être à l'origine de faussetés et d'idoles. Il faut donc rester prudent. STEINEMANN, 2006, p. 81-84.

par les théoriciens notamment à partir d'un adage scolastique (*nihil est in intellectu quod non sit prius in sensu*)¹²⁷⁰. Or selon la poétique aristotélicienne, la connaissance est liée au plaisir précisément par l'intermédiaire de l'imitation¹²⁷¹. Cette affirmation permet d'expliquer le plaisir que l'on ressent à découvrir une image et à en identifier le sujet, indépendamment de l'appréciation que l'on a du sujet réel en question¹²⁷². Les théoriciens ne négligent pas de développer ce lien entre imitation, apprentissage et plaisir, ce que fait précisément Comanini en discutant des buts de la peinture. Il reprend presque mot pour mot la *Poétique* d'Aristote :

« Segue ora che veggiamo, se il fine di quest'arti imitanti è il diletto o pur l'utile. E se proveremo che sia il diletto, proveremo senza alcun dubbio che questo è il fine della pittura, sì come d'art imitante. Ora, chi non sa gli uomini dilettersi naturalmente dell'imitazioni e prenderne molto piacere ? Lo conferma il principe dei Peripatetici in quel capitolo delle *Poetica*, dove tratta del l'origine della poesia e delle sue specie, e dice che l'imitare è stato dalla natura inestato negli uomini infin da fanciulli, che noi tutti siam differente dagli altri animali ancora in questo, che abbiamo attitudine all'imitazione, e che imitando facciamo acquisto delle prime discipline, e che ciascuno di noi gode delle imitazioni e se ne rallegra. E che questa sia la verità (soggiunge egli), prendasene argomento

¹²⁷⁰ ARISTOTE, *De l'âme*, 432a, 2018. Voir : note 1262.

¹²⁷¹ « La poésie semble bien devoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations.

Un indice est ce qui se passe dans la réalité : des êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude ; par exemple les formes des animaux les plus vils et des cadavres.

Une raison en est encore qu'apprendre est très agréable non seulement aux philosophes mais pareillement aussi aux autres hommes ; seulement ceux-ci n'y ont qu'une faible part. On se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et on déduit ce que représente chaque chose, par exemple que cette figure c'est un tel. Si on n'a pas vu auparavant l'objet représenté, ce n'est plus comme imitation que l'œuvre pourra plaire, mais à raison de l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre. » ARISTOTE, *Poétique*, 1448b, 1932, p. 33.

¹²⁷² C'est le fameux exemple du cadavre, cité dans les notes 1231 et 1271.

dalla pittura: poiché noi volentieri miriamo l'imagini ben dipinte di spaventosissime fiere, e di monstri orrendissimi, e di cadaveri, quando non senza molestia, anzi con molto dispiacimento del senso guarderemmo le vere fiere, i veri monstri e i veri cadaveri, come cose communemente da tutti noi abborrite.¹²⁷³ ».

L'imitation plaît aux hommes parce qu'elle leur est naturelle depuis l'enfance, puisqu'elle permet l'acquisition des premières connaissances. Une conciliation est ainsi opérée entre les protagonistes du dialogue, avec l'appui de la *Poétique*, mais aussi de la *Métaphysique* d'Averroès¹²⁷⁴. En auteur de son époque et avec sa culture de gentilhomme, Comanini prend l'exemple du jeu pour compléter son argumentaire. Le jeu d'échec, par exemple, serait à l'origine une imitation du réel (la guerre) et a pour but évident de divertir. Le jeu est une imitation, et est donc à la fois plaisant (divertissant) et instructif (ex. l'origine des échecs serait la mémoire de batailles antiques et elles permettent de développer des stratégies militaires fictives)¹²⁷⁵. Le jeu peut aussi avoir une signification symbolique, comme les pièces d'échec ou les douze pièces du bagammon (zodiaque)¹²⁷⁶. Le jeu est

¹²⁷³ COMANINI, 1962, p. 270.

¹²⁷⁴ « Quanto più si comprende una cosa e si cape, tanto se ne sente maggiore il diletto, essendo vero che, sì come l'ombra seguita il corpo, così la dilettaazione segue la notizia e l'intelligenza, come dice Averroè nel XII della Metafisica. » COMANINI, 1962, p. 286. Cet extrait est prononcé par Guazzo qui cherche à déterminer qui de la poésie ou de la peinture est l'art imitatif le plus plaisant. Pour ce faire, il cherche à déterminer lequel est le plus instructif, car l'homme aimant naturellement apprendre, l'art le plus instructif sera nécessairement aussi le plus plaisant. Le débat se porte ensuite plutôt sur le but le plus important de la peinture : l'instruction passe-t-elle avant le plaisir ?

¹²⁷⁵ « [...] io dico essere cosa manifestissima che l'inventore di questo giuoco, chi che egli fosse, volle fare una imagine et una imitazione di guerra, sì come il Vida confessa nella Scaccheida che esso è, quando dice: *Ludimus effigiem belli simulataque veris Proelia, buxo acies fictas et ludicra regna.* » Guazzo s'accorde avec Vida sur cette question de l'origine et du but des échecs, et non pas avec Giacopo Manzoni (second livre de la *Difesa di Dante*) ou Tasso (*Dialogo del Giuoco*), dont il évoque les points de vue juste avant cet extrait. COMANINI, 1962, p. 281.

¹²⁷⁶ « D'un'altra cosa fu ancora giudicioso imitatore il medesimo Palamede, quando ritrovò quell'altro giuoco, che tavoliere overo sbaraglino communemente vien domandato, il quale è pieno di molta filosofia, sì come Suida afferma. Perciò che i dodici raggi, che sono da ciascuna parte del tavoliere, significano i dodici segni del Zodiaco; » COMANINI, 1962, p. 282.

divertissant, imitation du réel et porteur de sens, tout comme la poésie et la peinture.

On retrouve également cette connexion entre plaisir et connaissance développée dans d'autres contextes. Chez Paleotti, ce sujet est abordé dans le chapitre qu'il consacre au plaisir provoqué par les images chrétiennes :

« Laonde dicemo che ogni piacere, che si piglia d'una cosa, presuppone sempre che preceda la notizia di essa; perché di quello che non si conosce non si sente piacere né dispiacere.¹²⁷⁷ ».

Il ne cherche pas à prouver que les images provoquent du plaisir, car cela lui semble évident¹²⁷⁸, il cherche donc plutôt à montrer les différents types de plaisir que peuvent provoquer des images correctement exécutées. Il y distingue trois types de connaissances (animale, rationnelle et surnaturelle ou spirituelle) :

« Questa cognizione negli uomini è di tre sorti¹²⁷⁹: l'una animale, che si ha per via dei sensi, gustando, odorando, toccando etc.; l'altra è razionale, che, se bene ha principio anch'ella dal senso, passa però per via della ragione e discorso a grado più alto e giudica le cose universali astratte da ogni materia; la terza è soprannaturale, nascendo da un lume divino infusoci mediante la fede, per mezzo della quale crediamo e conosciamo cose che eccedono non solo la capacità de' sensi, ma ancora ogni discorso umano et intelligenza razionale: la quale ancora si chiama cognizione spirituale, donata agli animi mondi et innocenti dalla singolare grazia di Dio.¹²⁸⁰ ».

¹²⁷⁷ PALEOTTI, 1961, p. 216.

¹²⁷⁸ « non è alcuno tanto stupido e così privo di senso, che non senta dalle belle pitture grandissimo piacere. » PALEOTTI, 1961, p. 216.

¹²⁷⁹ Note de Paleotti : S. Tommaso, *Sum. Theo.*, I-II, q. 31, a. 4.

¹²⁸⁰ PALEOTTI, 1961, p. 216-217.

À celles-ci sont associés un grand nombre d'affects, ainsi que trois types de plaisirs¹²⁸¹ :

« A ciascuna dunque di queste cognizioni sono congiunti ancora e conseguenti certi affetti, largamente parlando, come sono amare, odier, attristarsi, dilettersi e simili cose¹²⁸². E però dalla prima cognizione, che si ha per mezzo de' sensi quando l'oggetto è conveniente e proporzionato a quelli, ne nasce una dilettaçione che si chiama animale ovvero sensuale, non pigliandosi però in questo luogo in mala parte; dall'altra ne nasce una dilettaçione chiamata razionale; e dalla terza l'altra dilettaçione chiamata spirituale. Di modo che una cosa istessa, sì come può essere da noi conosciuta in tutte queste tre maniere diverse, così ci può apportare tre sorti diverse di dilettaçione, corrispondenti a ciascuna delle cognizioni.¹²⁸³ ».

Les deux premières connaissances possibles et le plaisir qu'elles provoquent, sont issues de la *Somme Théologique*. À la question 31 de la *prima secundae* (« Le plaisir en lui-même »)¹²⁸⁴, Thomas rappelle

¹²⁸¹ Afin d'illustrer ces trois formes de connaissances et de plaisir, il prend l'exemple du ciel étoilé. Voir entre autres : JONES, Pamela M., « Art Theory as Ideology : Gabriele Paleotti's Hierarchical Notion of Painting's Universality and Reception », dans Claire Farago (éd.), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America. 1450-1650*, New-Haven, Londres, Yale University Press, 1995, p. 127-139 et STOWELL, 2015, p. 259.

¹²⁸² Note de Paleotti : A. de Sbarroja, *Purificador de la conciencia*, (1546).

¹²⁸³ PALEOTTI, 1961, p. 217.

¹²⁸⁴ « Nous l'avons dit à l'Article précédent: certain plaisir, ou délectation, est consécutif à l'appréhension de la raison. Or celle-ci n'ébranle pas seulement l'appétit sensible, par application à un objet particulier, mais aussi l'appétit intellectuel, que l'on appelle volonté. Ainsi y a-t-il dans l'appétit intellectuel, ou volonté, une délectation qu'on appelle joie, mais non une délectation physique. Il y a toutefois cette différence entre le plaisir des deux appétits que le plaisir de l'appétit sensible s'accompagne d'une modification corporelle, tandis que celui de l'appétit intellectuel n'est qu'un simple mouvement de volonté. C'est en ce sens que S. Augustin écrit: "La cupidité et l'allégresse ne sont rien d'autre que la volonté lorsqu'elle consent à ce que nous voulons." [...] C'est ainsi qu'il y a chez nous du plaisir non seulement dans l'appétit sensible, commun avec les bêtes, mais aussi dans l'appétit intellectuel, commun avec les anges. » THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I-II, q. 31, a. 4, 1984, p. 216. Note du traducteur : « En affirmant que l'homme peut connaître des joies à la manière des anges, S. Thomas entend faire sa place à la capacité humaine d'un amour « spirituel », c'est-à-dire auquel ne contribue pas l'organisme corporel. »

que le fonctionnement de la raison provoque un certain plaisir, et que celui-ci n'est donc pas nécessairement corporel. En effet, la raison peut ébranler non seulement l'appétit sensible (*appetitus sensitivus*), mais aussi l'appétit intellectuel (*appetitus intellectivus*), qui est la volonté (*voluntas*). Dans le second cas, le plaisir (*delectatio*) sera aussi nommé joie (*gaudium*)¹²⁸⁵. Ainsi, toutes les formes de plaisirs ne sont pas nécessairement partagées avec les animaux et provoquées par un élan corporel, tout dépend de l'appétit qui est mis en mouvement. Le plaisir intellectuel mû par la volonté vient soutenir la proposition aristotélicienne selon laquelle l'apprentissage provoque du plaisir. Lorsqu'il cite tous les affects que peuvent provoquer les trois types de connaissance, Paleotti renvoie cette fois au *Purificador de la conciencia*, un texte spirituel du dominicain espagnol Agustín de Esbarroya¹²⁸⁶. La littérature spirituelle vernaculaire vient ainsi compléter la source scolastique en apportant une référence plus contemporaine et plus spécifiquement consacrée à la question des affects et de la dévotion.

Paleotti poursuit en approfondissant ce lien entre connaissances et plaisirs rationnels. Ses propos sont assez proches de ceux de Comanini lorsqu'il écrit :

¹²⁸⁵ *Delectatio* semble davantage employé comme plaisir et amusement, et *gaudium* plutôt comme satisfaction, contentement et joie. Le premier terme paraît plus associé aux plaisirs corporels, et le second aux affects. « Delectatio » et « Gaudium », *Le grand Gaffiot. Dictionnaire Latin-français*, Paris, Hachette, 2000, en ligne, [<https://gaffiot.fr/#delectatio>], [<https://gaffiot.fr/#gaudium>]. Consulté le 11 janvier 2025.

¹²⁸⁶ Il a étudié à Cordoue puis à Séville avant de devenir professeur de philosophie et de théologie et recteur de Saint-Thomas à Séville. Thomiste, il est entre autre l'auteur de traités de logique, de dialectique et d'un commentaire à la *Somme Théologique*. Il a également publié des ouvrages de littérature spirituelle, dont le *Purificador de la conciencia*, rédigé en langue vernaculaire en 1550 et traduit en italien par Giulio Constantini en 1580 à Venise. Il y défend notamment en quelques endroits l'établissement d'une base théologique solide, que ne peut remplacer un humanisme sans substance. HUERGA TERUELO, Álvaro, « Agustín de Esbarroya », dans *Real Academia de la Historia*, 2018, en ligne, [<https://dbe.rah.es/biografias/26926/agustin-de-esbarroya>]. Consulté le 12/02/22; SCHMUTZ, Jacob, « Esbarroya, Agustín », Jacob Schmutz, *Scholasticon*, 2019, en ligne, [https://scholasticon.msh-lse.fr/Database/Scholastiques_fr.php?ID=490]. Consulté le 12/02/22; TEODORO, Angelo, *Addizioni e correzioni di Angelo Teodoro Villa milanese alla Biblioteca degli Volgarizzatori del segretario Filippo Argelati bolognese*, t. 5, Milan, 1767, p. 424.

« Del diletto razionale diciamo che, oltre il particolare gusto che può ciascuno pigliare dalla qualità delle cose figurate, una ve ne è, che universalmente serve a tutte quelle che col disegno si rappresentano, che è l'imitazione: essendo detto de' savii¹²⁸⁷ che, sì come l'uomo fra tutti gli altri animali nasce attissimo ad imitare, così egli per naturale istinto sente grandissimo diletto e gusto della imitazione; il che forse nasce perché la virtù propria dell'uomo, per la quale apprende le cose et apprendendole si trasforma in esse in certo modo, non è altro che una virtù imitatrice di quelle con perfetto giudizio. La qual cosa, essendo naturale, seguita che ancora sia di piacere.¹²⁸⁸ ».

À partir de la référence commune à la *Poétique*, Comanini et Paleotti développent autour du même sujet de l'imitation, et ils ont des objectifs qui se rejoignent : déterminer quel est le but de la peinture, et montrer en quoi les images religieuses sont à la fois utiles et agréables. Mais les images religieuses sont surtout les plus à même de provoquer une troisième forme de plaisir et de connaissance : la spirituelle. Celle-ci est la plus grande et la plus parfaite des trois parce qu'elle est provoquée par l'objet de connaissance et de plaisir le plus désirable, et qu'elle est affranchie de toute altération et effort :

« Resta la terza dilettazione, che nasce dalla cognizione spirituale, la quale non è dubbio che, sì come ha oggetto più desiderabile et è causata da virtù più prestante e durevole e che più è rimossa dall'alterazione e travaglio, tanto maggiore e più perfetta dilettazione apporta¹²⁸⁹ ; il che significò David dicendo:

¹²⁸⁷ Note de Paleotti : Aristote, *Poétique*, IV. L'expression *il savio* peut renvoyer directement à Aristote, chez Castelvetro par exemple. Voir « Savio », *Grande dizionario della lingua italiana. Prototipo edizione digitale*, Accademia della Crusca, 2018, vol. 17, p. 611, [<https://www.gdli.it/sala-lettura/vol-xvii/17>]. Consulté le 21/02/2022.

L'utilisation du pluriel à cet endroit (*de' savii*) peut laisser supposer que Paleotti ne renvoie pas seulement à la *Poétique*, mais aussi à la tradition péripatéticienne commentant ce passage sur l'imitation et le plaisir.

¹²⁸⁸ PALEOTTI, 1961, p. 218-219.

¹²⁸⁹ Note de Paleotti : Crisostomo Javelli, *De Christiana philosophia*, I, cap. 5, in *Opus omnium. Tomus secundus*, 1580, p. 384.

*Eloquia Domini dulciora super mel et favum*¹²⁹⁰ montrando che le dilettazioni spirituali trapassano di gran lunga tutte le altre che derivano dalle cose materiali; e però, sì come la dilettazone dell'intelletto eccede quella del puro senso, così quelle dello spirito sono superiori a tutte le altre¹²⁹¹.¹²⁹² ».

Afin de prouver que le plaisir spirituel est le plus bénéfique et le plus noble de tous les plaisirs, Paleotti se base directement sur la Bible, sur la philosophie chrétienne du scolastique Crisostomo Javelli¹²⁹³, et enfin sur Thomas. Pour le docteur angélique, le plaisir spirituel est nécessairement le plus noble, puisqu'il est tourné vers la fin ultime de l'homme qui peut être considérée comme étant Dieu ou la jouissance de Dieu. La fin ultime de l'homme réside dans le divin, dont la connaissance provoque une délectation (*delectatio*) spirituelle¹²⁹⁴. Javelli démontre quant à lui que le plaisir spirituel est supérieur au corporel dans une philosophie chrétienne plus exégétique¹²⁹⁵. Pour ce faire, il expose trois arguments qui sont soutenus par de nombreuses comparaisons entre délectations corporelles et spirituelles. Tout d'abord, le plaisir spirituel est supérieur parce que son objet est le bien divin et Dieu lui-même (ceci est similaire à ce que l'on trouve chez Thomas). Ensuite parce qu'il est issu de la faculté intellectuelle, qui est

¹²⁹⁰ Note de Paleotti : *Psaume*, 18, 11.

¹²⁹¹ Note de Paleotti : S. Tommaso, *Sum. Theol.*, I-II, q. 34, a. 3.

¹²⁹² PALEOTTI, 1961, p. 220.

¹²⁹³ Philosophe et théologien italien. Il a enseigné au *Studio* de Bologne (1507-1519) et a rédigé de nombreux commentaires à Aristote en en défendant la lecture thomiste. KRISTELLER, 1967, p. 54; SCHMUTZ, Jacob, « Javelli, Crisostomo », Jacob Schmutz *Scholasticon*, 2019, en ligne, [https://scholasticon.msh-lse.fr/Database/Scholastiques_fr.php?ID=20]. Consulté le 12/02/22.

¹²⁹⁴ « Mais nous, nous parlons de ce qui est le meilleur dans les choses humaines [voir ARISTOTE, *Ethique*, VI, 13 (1096 b 34)]. Or, en toute chose, ce qui est optimal est sa fin ultime. Mais la fin, nous venons de le dire [voir q.1, a.8 ; q.2 a.7], s'entend d'une double manière: ou bien c'est la chose elle-même, ou bien c'est l'usage de cette chose; ainsi la fin de l'avare est ou bien l'argent ou bien la possession de l'argent. Et en ce sens on peut appeler fin ultime de l'homme ou Dieu lui-même, qui est le souverain bien purement et simplement, ou la jouissance de Dieu, qui implique une certaine délectation dans cette dernière. De cette façon, on peut dire qu'un certain plaisir de l'homme est optimal parmi les biens humains. » THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I-II, q. 34, a. 3, 1986, p. 236.

¹²⁹⁵ Ce passage, très précisément référencé par Paleotti, est construit à partir du Psaume 72: 1 et du Psaume 18: 11-12.

incorrupibile et bien plus durable, noble, pure et permanente dans ses opérations que la faculté sensitive. Et enfin parce que le moyen par lequel le plaisir spirituel est ressenti n'est pas corporel, et donc il ne passe pas par l'effort, le mouvement ou l'altération. Il consiste en un état de calme et est plus contemplatif et susceptible d'amour¹²⁹⁶. Le texte de Paleotti est fort proche de celui de Javelli, mais le cardinal précisait plus haut que la connaissance spirituelle est infusée en l'homme par Dieu au moyen de la foi¹²⁹⁷. On peut comprendre que cette connaissance et le plaisir qui en découle sont bien initiés dans la faculté intellectuelle une fois infusés dans l'âme humaine, mais que leur origine ultime est bien Dieu, et non pas le monde sensible comme pour les connaissances sensibles et intellectuelles. Javelli ne dit rien du rôle de la foi et n'expose pas un innéisme aussi clair que celui de Paleotti. Il

¹²⁹⁶ « Quomodo verò dulciora sint super mel et fauum adverte [référence évoquant le Psaume 18, 11-12], quòd per mel et fauum intendit omnes sensuum ac corporis oblectationes : et intendit, quod observans divina mandata, maiores ac perfectiores delectationes percipit, quam sensualis homo in omni suo sensu corporeo, et obiecto delectabili. Cuius quidem ratio triplex est : Prima sumitur ex obiecto delectabili, quod est bonum divinum et Deus ipse gloriosus : Psal. *Quàm bonus Israël Deus his, quid recto sunt corde*. Obiectum autem oblectationis corporeae est bonum sensibile quod ad divinum comparatur, ut umbra ad solis radium lapis vilis ad iaspidem. Secunda sumitur ex virtute animae delectantis. Virtus nanque cui inest oblectatio spiritualis, est intellectiva quae longe nobilior et purior et permanentior in operatione sua est, quàm sensitiva. Quoniam illa incorruptibilis, haec autem non : illa absoluta ab omni organo corporeo, haec autem non. Tertia sumitur ex modo delectationum : corporales nanque delectationes coiunctae sunt motui et alterationi et labori ita quòd semper aliquid tristitiae habent ad mixtum : ideo nunquam sunt simplices ac purae delectationes : spirituales autem magis sunt in quiete, quam in motu : consistunt enim in speculando et amando divinum bonum et quae ad ipsum ordinantur : ideo nobiliores sunt. Quòd si animis plebeiis ac vulgaribus dulciores et amabiliores appareant delectationes corporales, id non est per se, id est, ex natura ipsarum delectationum, sed per accidens, id est, ex depravata dispositione eorum. Viunt enim secundum sensum ut bruta, parum aut nihil ratione utentes. Quoniam igitur observans divinam ac Christianam legem, delectatur rebus coelestibus, ideo dum mandata domini observat, apparent ei dulciora, id est, delectabilia quàm mel et fauum, id est, quàm omnia delectabilia mundi. » JAVELLI, Crysostomo, *De Christiana philosophia*, 1580, p. 384.

¹²⁹⁷ « [...] la terza è sopranaturale, nascendo da un lume divino infusoci mediante la fede, per mezzo della quale crediamo e conosciamo cose che eccedono non solo la capacità de' sensi, ma ancora ogni discorso umano et intelligenza razionale: la quale ancora si chiama cognizione spirituale, donata agli animi mondi et innocenti dalla singolare grazia di Dio. » PALEOTTI, 1961, p. 217.

mentionne seulement à propos du plaisir spirituel qu'il n'est pas ressenti dans le corps et est contemplatif.

Ces arguments appuyés sur la Bible et la tradition scolastique permettent à Paleotti de prouver que le plaisir en lui-même n'est pas condamnable. Un chrétien peut tout à fait jouir des trois formes de plaisirs¹²⁹⁸, même si le spirituel demeure le plus noble. La spécificité de notre auteur réside dans le fait qu'il expose ce constat théologique afin de défendre les images matérielles, ce dont il n'est jamais question dans ces passages de Thomas, Esbarroya et Javelli. Si l'on suit son raisonnement : la connaissance sensible provient des sens et provoque un plaisir sensible ressenti dans le corps ; la connaissance intellectuelle est construite sur base de la connaissance sensible¹²⁹⁹, mais elle est initiée par la faculté intellectuelle et provoque un plaisir intellectuel ; la connaissance spirituelle provient de Dieu et est initiée par la faculté intellectuelle grâce à la foi, elle provoque un plaisir spirituel contemplatif.

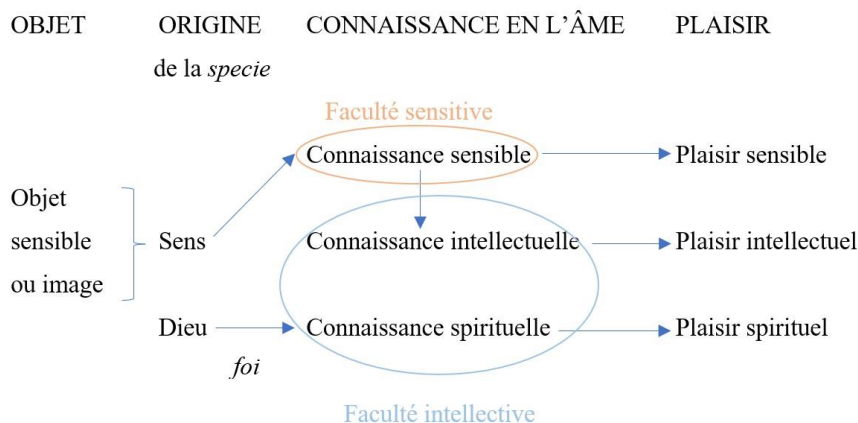


Figure 20. Schéma des rapports connaissances – plaisirs selon Paleotti.

¹²⁹⁸ « E perché la legge cristiana non vieta alcuna sorte di queste dilettaioni, purché siano adoperate col debito modo, perciò che non distrugge le cose della natura, ma le dà perfezzione, servendosi di esse come di gradi e mezzi per giungere al fine alto della beatitudine eterna; però dalle imagini sacre, di che parliamo, può parimente un cristiano godere di ciascuna di queste tre sorti di dilettaioni, del senso, della ragione e dello spirito. » PALEOTTI, 1961, p. 218.

¹²⁹⁹ C'est le processus de connaissance des choses universelles, issue de la connaissance des particuliers. Voir DE MARANDÉ, 1659, p. 414-422.

Quelle place laisser aux images matérielles dans ce schéma ? Elles sont appréhendées par les sens et peuvent provoquer les trois connaissances et les trois plaisirs chez le spectateur. Mais ces connaissances et plaisirs tirés de la contemplation des images ne sont pas provoqués que par leur matérialité¹³⁰⁰, puisque, comme Paleotti le répète régulièrement, l'imitation est l'origine et le rôle premier de l'image. Ainsi, la connaissance et le plaisir intellectuels sont provoqués par l'imitation elle-même (référence à la *Poétique*), tandis que la connaissance et le plaisir spirituels sont provoqués par l'imitation des référents les plus dignes d'admiration, ou comme l'écrivait Thomas, la fin ultime de l'homme : Dieu et la jouissance du divin. Ainsi, la connaissance et le plaisir provoqués par les images religieuses sont tout à fait nobles et dignes d'intérêts.

Ce ne sont donc pas les images matérielles en elles-mêmes qui sont problématiques, mais bien les images aux sujets néfastes, maladroitement réalisées ou employées à mauvais escient¹³⁰¹.

¹³⁰⁰ La matérialité de l'image (du matériau à la technique de l'artiste) provoque le plaisir sensible exclusivement. De plus, les images sont appréhendées par le plus noble des cinq sens externes, la vue : « Quanto al senso, è cosa manifestissima a tutti che, essendo il senso del vedere più nobile degli altri, riceve dalle pitture per la varietà de' colori, per l'ombra, per le figure, per gli ornamenti e per le cose diverse che si rappresentano, come monti, fiumi, giardini, città, paesi et altre cose, meraviglioso piacere e ricreazione. » PALEOTTI, 1961, p. 218.

¹³⁰¹ Les images lascives sont les plus abondamment citées en exemples de tels abus dans la littérature artistique de la Contre-Réforme : « Però, fratelli Academici miei carissimi, siavi grato questo avvertimento [...], di non far mai opera vostra in alcun luogo disonesta o lasciva (parlo figure ignude del tutto), né cosa altra che possa muovere uomo o donna, di che età si voglia, a cattivi pensieri, essendo che purtroppo questa nostra corrotta natura sia pronta per sé stessa al movimento, senza ch'altri l'inviti. » AMMANNATI, 1962, p. 120. « [Troilo :] E par che l'arte perda la riputazione, se non mostra la pompa e la boria del mondo, dove si dovrebbe mostrare, [...], il contrario, ché non per altro quei gloriosi santi elessero gli eremi e le solitudini, che per fuggire le borie, le lascivie de la carne, insegnare a la carne ubidire a lo spirito, el senso a la ragione, [...] » GILIO, 1961, p. 33. « Rispose M. Ruggiero: Gli antichi non avevano la religione pura, casta e santa come noi. E che vero sia, considerate che la religione di Giove era fondata ne' stupri, negli adulterii, negli incesti; [...]. I Romani (come scrive Plinio) tolsero a' Greci l'uso di fare le statue e le pitture nude; come si legge d'Apelle, che fece quella bella figura di Venere nuda che usciva del mare, [...]. Fidia anch'esso fece quella bella statua di Venere, la quale non fu sicura da certi lussuriosissimi giovini, de la cui libidine restò macchiata. » GILIO, 1961, p. 78-79. HECHT, 1997, p. 266-289.

5.2.2 Pallier l'absence et la distance

Comme nous l'avons vu, Paleotti écrit que l'un des principaux intérêts des images est qu'elles permettent de remédier au problème de la distance. Celle-ci constitue en effet un problème, puisque la connaissance passe nécessairement par les sens, il faut que l'objet à connaître soit directement accessible à l'homme, et ce, que cet objet soit naturel ou artificiel (ex. pour pouvoir connaître l'arbre, il faut que je puisse le voir, le sentir). Ainsi, les imitations que proposent les images sont d'un grand secours dans l'apprentissage des choses distantes, que ce soit géographiquement ou temporellement (ex. la peinture de l'arbre me permet de le connaître sans l'avoir devant les yeux). Paleotti met particulièrement en avant cette fonction de l'image qui devient centrale à son argumentation. En effet, si les images peuvent imiter toutes les réalités naturelles et artificielles, elles perdent en revanche une part importante de leur intérêt si elles représentent des choses aisément accessibles, car pourquoi se contenter d'une imitation, d'une pâle copie, si l'on a accès à l'original ? Paleotti ne critique pas directement ces images « copies », il les juge simplement inutiles et vaines.

On pourrait penser ici à la condamnation platonicienne de la copie et de l'illusion, mais ce que Paleotti veut plutôt faire comprendre, c'est que l'intérêt principal des images réside dans l'accès qu'elles offrent aux réalités spirituelles qui sont, par définition, inaccessibles aux sens humains. C'est en partie pour cela que Dieu a fourni aux hommes cette capacité à former des images : afin qu'ils puissent transmettre et connaître les réalités sacrées. La citation et les exemples que le cardinal expose à cet égard dans la suite du chapitre sont limpides :

« se si potessero vedere tutte a nostra commodità e sempre guardarle a voglia nostra, non saria stato punto necessario il rappresentarle. Il che da Lattanzio fu in parte significato con queste parole¹³⁰² : *Nam omnino fingendarum*

¹³⁰² Note de Paleotti : Lactantius, *Div. Instit.* II, 2.

similitudinum ratio idcirco ab hominibus inventa est, ut posset eorum memoria retineri, qui vel morte subtracti, vel absentia fuerant separati etc.: e dipoi *Et tamen hominis imago necessaria tum videtur, cum procul abest, supervacua futura cum praesto est*. Dicasi di grazia, chi è tanto curioso che, se potesse con gli occhi propri veder a sua posta la faccia vera di Cristo benedetto, della beata Vergine o degli apostoli, o le meravigliose loro azioni, volentieri faticasse in leggerle scritte o in mirarle dipinte ? Ma perché quello non si può e la natura non lo concede, però ci vagliamo di questo rimedio delle imagini per supplire a tale necessità¹³⁰³ ».

On touche ici au cœur de son argument. Les réalités lointaines dont il est intéressant de conserver la mémoire en images sont les choses spirituelles et les absents, notamment les morts. Paleotti cite le second livre des *Institutions Divines* de Lactance (IV^e siècle), dans lequel il évoque l'origine des simulacres créés par les païens¹³⁰⁴. La raison première de la création des images chez les anciens était de conserver la mémoire des morts et des absents. Dans ce cas les simulacres des divinités païennes renverraient à des divinités soit décédées, soit absentes. Si on considère que les simulacres renvoient à des divinités

¹³⁰³ PALEOTTI, 1961, p. 141-142.

¹³⁰⁴ « À quoi bon des temples, à quoi bon des autels, à quoi bon même des statues, qui perpétuent le souvenir des morts ou des absents ? Car, si les hommes ont inventé le moyen de fabriquer des portraits ressemblants, c'était pour pouvoir conserver le souvenir soit de ceux qui leur avaient été arrachés par la mort, soit de ceux dont l'absence les avait séparés. [...] Et pourtant, alors que le portrait d'un homme paraît nécessaire quand celui-ci est tout proche, un portrait de Dieu, au contraire, dont la puissance et l'esprit sont répandues partout et ne peuvent jamais être absents, est toujours parfaitement superflu. Mais ils craignent que tout le culte qu'il leur rendent ne soit vain et sans valeur, s'ils n'ont eux-mêmes sous les yeux aucun objet qu'ils puissent adorer : voilà pourquoi ils dressent des statues. Et comme celles-ci représentent des morts, elles sont semblables à des morts : elles sont, en effet, complètement privées de sens. Or un simulacre du Dieu qui vit éternellement doit être vivant et avoir des sens. Car si le mot simulacre vient de similitude, comment ces simulacres peuvent-ils être considérés comme semblables à Dieu, eux qui ne possèdent ni sensibilité ni mouvement ? C'est pourquoi le simulacre de Dieu n'est pas l'objet qui est fabriqué par la main de l'homme avec de la pierre, du bronze, ou une autre matière, mais l'homme lui-même, puisqu'il a des sens, qu'il se meut et accomplit de nombreuses et importantes actions. » LACTANCE, *Institutions divines*, II, 2-3 et 8-10, traduit du latin par Pierre Monat, Paris, Cerf, 1987 p. 34-36.

bien présentes, alors pourquoi réaliser des effigies pour servir de support à la prière puisque les divinités païennes seraient alors capables de percevoir n'importe quelle adoration, sans médium ? Pour Lactance, la seule image valable et véritable du vrai Dieu, est celle de l'homme, car le simulacre d'un Dieu vivant et éternel doit être vivant et sensible¹³⁰⁵. Les images servent à conserver la mémoire des absents et des morts. Mais adorer des images renvoyant à des réalités absentes n'a pas de sens (elles ne renvoient à rien), ni celles renvoyant à des choses présentes (cela fait double emploi et n'est pas utile). Les chrétiens ont donc raison de représenter le Christ, puisqu'il est une preuve de l'existence physique de Dieu sur terre qui ne leur a été accessible qu'un court instant. Les statues des dieux romains ne renverraient à rien qui existe ou ait jamais existé.

Tout de suite après cette référence à Lactance, Paleotti précise son propos en donnant des exemples chrétiens de personnes divines dont la représentation est bien utile et valable. Il s'agit du Christ, de la Vierge, et des apôtres, c'est-à-dire de toutes les personnes sacrées qui ont existé physiquement selon les Saintes Écritures¹³⁰⁶. Il y a deux axes importants à approfondir à partir de ce passage du *Discorso*. Le premier est la référence au trope classique du pouvoir d'éternité de l'image. Le second est la référence explicite, dans le contexte chrétien, à l'existence corporelle des personnes sacrées et à leurs représentations figurées. Dans ce cas, l'image donne accès non pas à des réalités absentes, mais à des existences autrefois sensibles qui n'existent plus désormais que dans le monde spirituel. Dans le premier cas, la distance vécue comme problématique par les hommes est celle de l'âme du défunt qui est absente de son corps, puis du corps qui dépérit. Dans le second cas, la distance difficile à vivre est celle qui sépare les hommes des réalités divines autrefois incarnées dans le monde sensible.

¹³⁰⁵ Sur la relation et les parallèles qui peuvent être faits entre l'homme et Dieu, voir chapitre 6. *Disegno ad imaginem*.

¹³⁰⁶ Dieu n'ayant pas d'apparence physique, il ne peut être représenté que symboliquement ou métaphoriquement, par exemple, sous l'apparence d'un vieil homme qui renvoie à l'idée de sagesse et de connaissance. GILIO, 1961, p. 34-35.

Le pouvoir d'éternité de l'image est un topos essentiel de la culture humaniste (et Antique) qui permet d'expliquer leur origine ancienne et leur emploi si pérenne. On retrouve bien sûr cette fonction dans le mythe fondateur de la fille de Butadès, désirant conserver la présence de son amant en traçant les contours de son ombre sur le mur¹³⁰⁷. Cette histoire est sans cesse mentionnée par les théoriciens de l'art et leur permet d'expliquer l'origine de la sculpture et de prouver l'ancienneté des arts du dessin¹³⁰⁸. L'ombre est une trace plus directe de l'amant que son contour dessiné, mais elle dépend entièrement de sa présence pour exister. La jeune fille ne peut ainsi pas plus conserver l'ombre de son amant, que l'homme lui-même. Tandis que le contour de l'ombre, sa figure similaire, peut être conservée éternellement sur le mur.

Mais bien plus qu'un simple trope issu de la théorie artistique, cette fonction centrale de l'image de combler l'absence est une véritable pratique ancestrale. On peut penser à la figure de l'empereur frappée sur les monnaies romaines et byzantines qui étaient destinées à assurer l'omniprésence de l'autorité, ou encore aux images des morts, comme les mannequins qui devaient occuper symboliquement la place du roi

¹³⁰⁷ Bien que l'anecdote relatée par Pline soit plutôt celle de la naissance de la sculpture, réalisée à partir de ce contour dessiné : « En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries » PLINIE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, livre XXXV, 43, 12, traduit du latin par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 101. Voir STOICHITA, Victor I., *A Short History of the Shadow*, 1997.

¹³⁰⁸ Butadès (ou Dibutade) est le premier sculpteur mentionné dans le troisième livre du *Riposo* que Borghini consacre aux vies d'artistes : « [...] l'arte del far di terra te pura da molti la madre della scultura, fu secondo alcuni primieramente ritrovata in corinto da Dibutade Sicionio facitor di vasi, conciosiache essendo una sua figliuola innamorata d'un giovane, il quale dovea per suoi affari allontanarsi da lei, ella al lume della lucerna dintornando con linee l'ombra del suo viso, facesse di quello nel muro apparire il disegno, la qual opera il padre di lei considerando, e piacendole molto, vi mise dentro della terra, e ne formò una testa [...] » BORGHINI, 1584, p. 255.

entre la mort du père et l'intronisation du fils¹³⁰⁹. L'image pallie ainsi l'absence du défunt¹³¹⁰.

En dehors de ces contextes funéraires particuliers, les images ne sont pas spécialement destinées à remplacer ce qu'elles représentent, mais plutôt à assurer une certaine présence. Parmi tous les genres de l'image, c'est évidemment le portrait qui remplit le mieux cette fonction d'immortalisation¹³¹¹, ou du moins, c'est le portrait qui présente le plus d'intérêt de ce point de vue. La spécificité du portrait par rapport à d'autres types d'images pouvant combler l'absence d'un individu est bien sûr le rapport de similitude qu'il entretient avec son modèle. Le portraituré peut ainsi demeurer présent en image pour l'éternité¹³¹². Plus encore, à travers son apparence ce sont aussi d'autres caractéristiques de sa personne qui perdurent, comme son statut, sa richesse, sa fonction, son métier ou ses relations¹³¹³. Cette fonction, les

¹³⁰⁹ BELTING, Hans, *La vraie image. Croire aux images ?*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2007, p. 75; BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004, p. 27-31, 183-240.

¹³¹⁰ Ces images créées dans le contexte bien particulier du décès, servaient parfois de véritables substituts à la personne défunte, et pouvaient ainsi, tout comme les corps eux-mêmes, être manipulées par les vivants qui entraient en interactions avec elles. OLARIU, Dominic, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII^e siècle*, Berne, Peter Lang, 2014 p. 357-404; GINZBURG, Carlo, « Représentation. Le mot, l'idée, la chose », dans *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 1^{ère} éd., 46, 1991, p. 1219-1234.

¹³¹¹ L'emploi de ce terme dans le langage courant est en lui-même évocateur : lorsque l'on réalise des photographies d'un événement, on *immortalise* ces instants éphémères, on cherche à les garder présent, immortels.

¹³¹² Comme l'affirme Alberti, l'image a la pouvoir « de rendre présents ceux qui sont absents, mais aussi, après plusieurs siècles, presque vivants ceux qui sont morts » ALBERTI, Giovan Battista, *De Pictura*, II, 25, traduit du latin par Danielle Sonnier, Paris, Éditions Allia, 2019, p. 37. Dans le débat théorique opposant la peinture à la sculpture, la sculpture l'emporte systématiquement sur la question matérielle, puisqu'elle est réalisée en des matériaux plus pérennes. La représentation sculptée perdure dans le temps bien davantage que la figure peinte. La statue offre à son modèle une meilleure longévité que la peinture.

¹³¹³ Voir LECERCLE, François, *La chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, p. 51; ARASSE, Daniel et TÖNNEMANS, Andreas, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997, p. 472. Sur les portraits accompagnés de médailles voir EMISON, Patricia A., *Creating the « divine » artist. From Dante to Michelangelo*, Leiden, Brill, 2004, p. 285.

artistes de la Renaissance la connaissent fort bien et ils n'hésitent dès lors pas à se (faire) représenter de la façon qu'ils jugent la plus adéquate dans des (auto)portraits évocateurs¹³¹⁴. L'image comble l'absence et permet de faire perdurer l'individu ainsi que ses caractéristiques, son statut ou toute autre chose le concernant et que l'on voudrait graver dans les mémoires. L'image peut ainsi être un médium de connaissance remémoratif (ex. le visage de l'artiste), tout comme un moyen d'expression d'une idée (ex. cet homme était un artiste accompli). On comprend donc bien l'intérêt que l'on peut avoir à réaliser des images, et notamment des images ressemblantes, et plus encore des portraits puisque ceux-ci révèlent le mieux ce pouvoir de mémoire.

Paleotti ne néglige pas le portrait puisqu'il consacre une grande partie de sa réflexion sur les images profanes à ce genre précis dans le second livre du *Discorso*¹³¹⁵. Cependant, dans sa description des origines des images *en général* (c'est-à-dire tous genres confondus), les exemples qu'il choisit ne sont pas ceux de portraits ordinaires. La distance que l'image permet de réduire est celle qui sépare les hommes de « la faccia vera di Cristo benedetto, della beata Vergine o degli apostoli ». Le terme d'absence n'est jamais employé par Paleotti pour

¹³¹⁴ Giovan Paolo Lomazzo se représente ainsi en tant qu'*abate* de l'Accademia del Val di Bregno, portant les attributs de Bacchus, pinceaux et toile à la main. Il est vêtu d'une peau de bête, et porte un couvre-chef recouvert de feuilles de vigne et d'un insigne se référant à Bacchus (Figure 3). TRAMELLI, 2011, p. 124. Zuccari est représenté par Fede Galizia en père fondateur de l'*Accademia di San Luca*, âgé, sage, et couronné de succès comme en attestent les médailles qu'il porte autour du cou. Elles représentent ses patrons les plus prestigieux : Felipe II, Carlo Borromeo et l'emblème de la République de Venise. Le portrait a sans doute été réalisé pendant son séjour en Lombardie. Federico a une soixantaine d'année, et le portrait le montre comme ayant eu une vie intense, chargé d'honneurs et de reconnaissance. CLERI, Bonita, « L'attenzione all'immagine : il caso di Federico Zuccari », dans Davide Tonti et Sara Bartolucci, *Una dinastia di artisti vadesi. Sacro e Profano alla maniera degli Zuccari. Taddeo, Federico e Giovampietro Zuccari*, 26 juin – 7 novembre 2010, Pôle muséal de Santa Maria dei Servi, Sant-Angelo in Vado, 2010, p. 83-91. Chacun choisit ainsi l'image qu'il souhaite laisser à la postérité, celle d'un artiste maniériste anticonformiste, ou celle d'un homme du monde ayant réussi.

¹³¹⁵ Ce qui s'explique par le fait que Paleotti aborde principalement la peinture profane sous l'angle de la morale et de la lutte contre les abus. La peinture, profane comme sacrée, doit être bénéfique au spectateur, or il y a plus de mises en garde à effectuer vis-à-vis des portraits (sur la vertu de la personne représentée, et sur la représentation en elle-même), que sur une nature morte ou un paysage. LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 438-439.

désigner ces personnes¹³¹⁶, le Christ, la Vierge et les apôtres n'étant pas absents du monde, mais seulement loin¹³¹⁷ des hommes. Ainsi, il affirme subtilement que la fonction de ces images religieuses n'est pas de renvoyer à des choses inexistantes, ni de *remplacer* le référent comme le faisaient les mannequins de rois médiévaux (car il s'agirait alors d'un acte clairement idolâtre), mais bien de mettre *devant les yeux* ce qui n'est pas facilement accessible aux sens. Notons qu'il répète à plusieurs reprises et dans un court passage, cet acte de monstration qui s'effectue exclusivement par le regard : « *rappresentare davanti agli occhi* », « *mettendocene dinanzi agli occhi* », « *se potesse con gli occhi propri veder* »¹³¹⁸. La vue est le plus noble des sens, et celui qui permet le mieux à son époque de percevoir le Christ, la Vierge et les apôtres par le médium de l'image¹³¹⁹. La limitation de l'homme au monde

¹³¹⁶ Dans l'édition italienne de 1582, le terme « *assenza* » n'est jamais utilisé. « *Absentia* » est par contre employé dans la traduction latine (1594) aux côtés de « *longinquitatis* » (peut-être en raison des références à Lactance et à Damascène qui emploient ces termes). « *Ut detrimentum et quasi iacturam fructus ex rerum absentia nobis intercepti resarciant ; nam si res omnes ut expetuntur statim occurrerent et quoad sensuum cognitionem ita praesto essent [...]* », PALEOTTI, *De imaginibus sacris et profanis. Libri quinque quibus multiplices earum abusus iuxta sacro sancti Concilii Tridentini decreta deteguntur*, Ingolstadt, 1594, p. 19.

¹³¹⁷ Le terme italien « *lontananza* » utilisé à plusieurs reprises par Paleotti, désigne la distance géographique comme temporelle. C'est également un terme souvent employé dans la littérature italienne pour souligner l'éloignement d'une personne aimée (ex. Dante, *Rime varie del tempo dell'esilio*, CIV, XLVII, 82, Pétrarque, *Canzoniere*, CXXIX, Boccace, *Decameron*, 2-8, 219,...). Voir « *Lontananza* », *Grande dizionario della lingua italiana. Prototipo edizione digitale*, vol. 9, p. 210, Accademia della Crusca, 2018, en ligne, [<https://www.gdli.it/>].

¹³¹⁸ PALEOTTI, 1961, p. 140-141.

¹³¹⁹ La vue et l'ouïe sont souvent considérés comme les plus nobles des sens externes, parce qu'ils ne nécessitent pas ou peu de contact physique direct avec l'objet de connaissance. Selon les théories de la vision à la Renaissance, la vue nécessitait tout de même une forme de contact physique entre l'œil et les rayons émis par/reçus de l'objet (voir notamment : SUMMERS, 1987, p. 32-41, 151-181; WESTSTEIJN, 2010, p. 149-170. Toutefois, le processus visuel nécessite une certaine distance avec l'objet qui ne peut être ni trop proche, ni trop éloigné pour être correctement appréhendé par l'œil (sur la relation de l'image, de l'œil et de la distance, voir BUYDENS, Mireille, *L'image dans le miroir*, Bruxelles, La lettre volée, 1998, p. 12). Dans le contexte catholique, le sens de la vue garantit ainsi une approche sensorielle des figures divines nécessaire aux fidèles, tout en les obligeant à conserver une certaine distance respectueuse. Cette distance relative permet aussi d'éloigner les accusations d'idolâtrie plus facilement proférées à l'encontre des pratiques nécessitant des contacts physiques avec les images (comme les embrasser). En effet, les auteurs de

sensible explique l'utilité des images, qu'il s'agisse des peintures et des sculptures ou du Christ lui-même. Le Christ est en effet lui aussi une image, celle de Dieu. Il est l'incarnation corporelle ayant permis pour un temps le contact direct des hommes avec le divin. Cette existence corporelle du Christ, attestée par l'Évangile, explique donc l'importance de la création des images par les hommes. Dieu a créé une image matérielle de lui-même (le Fils) afin de se rendre accessible aux hommes, et parallèlement, les hommes peuvent donc créer des images afin de communiquer leurs propres idées, d'enseigner les réalités spirituelles, et de mieux connaître Dieu.

La « *faccia vera di Cristo* » mentionnée par Paleotti ne renvoie pas qu'à l'existence corporelle du Christ, mais aussi aux premières images acheiropoïètes, puisque « la vraie face » ou « la sainte face » sont des noms communément donnés au Voile de Véronique¹³²⁰. Il s'agit, tout comme le portrait d'Abgar d'Edesse¹³²¹, d'une empreinte du visage du Christ sur un tissu (cette « impression » est volontaire de la part du Christ avec le tissu d'Abgar, et involontaire dans le cas du voile de Véronique)¹³²². Ces traces attestent donc de contacts directs entre le visage sacré et les supports de l'image, ce qui garantit un fort rapport de similitude et d'exactitude. Ces tissus constituent des preuves non seulement de l'existence corporelle du Christ mais aussi, dans le cas du linge d'Edesse, de son autorisation à ce que soient réalisées des

controverse protestants assimilaient assez souvent les actes de dévotion catholiques devant les images aux pratiques païennes. Voir LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 112-113, 270-272.

¹³²⁰ L'étymologie du prénom Véronique renvoie d'ailleurs à cette anecdote : *vera eikon* (vraie icône). FREEDBERG, David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1991, p. 207.

¹³²¹ Abgar, roi d'Edesse, est malade et souhaite rencontrer Jésus. Il envoie en attendant un artiste pour réaliser son portrait. Mais ébloui par l'aura divine, celui-ci ne peut pas le peindre. Le Christ prend alors un linge qu'il mène à son visage, et son image s'y imprime miraculeusement. LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 478; FREEDBERG, 1991, p. 207-209.

¹³²² LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 477-480.

représentations de son corps¹³²³. Les images doivent être acceptées, puisque Dieu et le Fils en réalisent eux-mêmes.

Le portrait de la Vierge réalisé par Saint-Luc est aussi souvent rangé dans la même catégorie que les images acheiropoïètes. Pourtant, cette fois, il s'agit bien d'une image réalisée de main d'homme. À la Renaissance, les représentations du patron des peintres sont extrêmement répandues et prennent souvent place au sein des académies, comme c'est le cas à Florence (la fresque de l'*Accademia del disegno* a été réalisée par Vasari) et à Rome (Figure 21)¹³²⁴. La figure de Saint Luc est une référence aussi utile pour les artistes que les images acheiropoïètes



Figure 21. Raphaël Sanzio (attr.), *Saint Luc peignant la Vierge*, XVI^e siècle. Huile sur toile, 160x216 cm. Accademia Nazionale di San Luca, Rome. Inv. 283.

pour les théologiens qui tentent de justifier et de valoriser la représentation des personnes sacrées. C'est d'ailleurs le rôle premier de cette histoire qui est en vérité anachronique, non canonique, et qui a été établie durant la crise iconoclaste byzantine pour justifier les icônes¹³²⁵. Elle a ensuite été reprise par de nombreux auteurs, et ce jusqu'à

¹³²³ Selon Gottschalk Hollen, *Praeceptorium divinae legis*, 1481, f. 13v. Voir LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 481.

¹³²⁴ Ce portrait de la Vierge par saint Luc destiné à la chapelle de l'*Accademia di San Luca* a été installée par Zuccari dès l'inauguration et a souvent été attribuée à Raphaël. LIBINA, 2019, p. 238.

¹³²⁵ LIBINA, 2019, p. 240; CORMACK, Robin, *Writing in Gold : Byzantine Society and Its Icons*, Londres, 1985, p. 126.

Paleotti : « Si legge che s. Luca dipinse dal naturale la imagine della gloriosa Vergine mentre che ella vivea, che cosi scrive Niceforo.¹³²⁶ ». Pour les artistes post-tridentins, c'est aussi l'occasion de mettre en avant le rôle de l'artiste dans la création des œuvres religieuses. Les portraits de la Vierge ne sont pas réalisés directement par Dieu ou par contact avec le corps du Christ, mais bien par l'intermédiaire d'un homme, avec ses mains et son intellect¹³²⁷. Cet homme est une création de Dieu, qu'il a précisément créé à son image, et donc en lui donnant la possibilité de créer. En mentionnant ces exemples particuliers du Christ, de la Vierge et des saints, Paleotti prouve que les images religieuses sont un moyen autorisé, attesté, et utile de conserver la similitude des visages des personnes sacrées et de leurs actions à travers le temps. L'utilité et le rôle des artistes sont eux aussi démontrés. Ces portraits rapprochent les réalités spirituelles des fidèles en comblant la distance laissée par la disparition physique des figures sacrées et saintes.

Notons finalement que si la distance palliée par l'image est essentiellement pensée comme géographique (ex. l'amant parti à la guerre), temporelle (ex. le mort, le Christ, la Vierge) ou spirituelle (le Christ, Dieu), on peut aussi considérer qu'elle est celle de l'intelligible, puisque le concept construit dans l'esprit d'un homme n'est pas accessible à autrui tant qu'il ne le communique pas. En effet, en affirmant que l'image permet de pallier la distance en représentant les similitudes des choses, Paleotti ne précise pas la nature de ces choses. On l'aura compris, il pense essentiellement aux réalités matérielles et spirituelles. Cependant, l'image tout comme le langage, permet d'apprendre, mais également d'exprimer des concepts¹³²⁸. Les concepts contenus en l'esprit peuvent être considéré comme un langage mental,

¹³²⁶ PALEOTTI, 1961, p. 350; LIBINA, 2019, p. 241.

¹³²⁷ Marsha Libina pointe très justement ce constat en mentionnant la présence de la personnification de la *Peinture* dans la version que Vasari a réalisé pour l'*Accademia del disegno* de Florence et qui se trouve sur l'autel à la *Santissima Annunziata*. LIBINA, 2019, p. 243-244.

¹³²⁸ C'est la seconde raison pour laquelle Dieu a donné cette faculté aux hommes. Voir : 5.4 Inventer le signe.

mais aussi une image mentale. Dans les deux cas, son expression permet de pallier la distance entre l'esprit du locuteur, ou de l'artiste, et celui du récepteur. Surmonter cette difficulté d'accès à la pensée d'autrui constitue le rôle principal du langage des hommes, ainsi qu'un sujet de discussion scolastique très important¹³²⁹.

5.3. Atteindre Dieu grâce au signe

5.3.1 L'image signe

Ces comparaisons de l'image avec le langage (ou de la peinture avec la poésie), constituent une thématique théorique omniprésente dans la littérature artistique italienne de l'époque. Elle permet aux théologiens d'argumenter sur l'utilité des images, et aux artistes de montrer l'équivalence des arts visuels avec la poésie. L'image est un des moyens d'exprimer les concepts, et peut donc être considérée comme un signe parmi d'autres. Mais c'est sa spécificité, la similitude, qui la distingue des autres signes et la rend très efficace. Revenons à la justification divine de l'utilisation des images, formulée par Paleotti :

« L'una fu, perché avesse l'uomo più largo campo di palesare i suoi concetti; imperò che, avendo egli solo tre maniere et istrumenti da far questo – la voce, i cenni et i sogni – [...] ; i segni, che è il terzo istrumento, sono di due sorti, o naturali, come è il fumo che esce dal fuoco e l'orma del piede, e questi ancora poco si stendono, ovvero sono artificiati, accettati dal consenso degli uomini, che si chiamano *signa data*¹³³⁰, e questi

¹³²⁹ MEIER-OESER, Stephan, « Mental Language and Mental Representation in Late Scholastic Logic », dans Russell L. Friedman et Sten Ebbesen (éds.), *John Buridan and Beyond. Topics in the Language Sciences, 1300-1700*, Copenhagen, The Royal Danish Academy of Sciences and Letters, 2004, p. 237-265; ASHWORTH, Jennifer E., « The Structure of Mental Language: Some Problems Discussed by Early Sixteenth Century Logicians », *Vivarium* 20, 1982, p. 59-83. Ce sujet est notamment étudié par les scolastiques à travers des comparaisons avec le langage des anges. Voir : chapitre 6.1 *Deus artifex et artista divino*.

¹³³⁰ Note de Paleotti : Saint Augustin, *De doctrina Christiana*, II, 2.

sono o caratteri di lettere, note, linee, ziffere o cose simili, le quali non da tutti sono intese, né si sanno da chi non le impara, e l'imparare è di pochi.

Dunque, per sodisfare più universalmente a questo desiderio e necessità commune di significare a ciascuno i concetti altrui, fu ritrovata l'arte del formare le imagini, che, vedute, subito si riconoscono indifferentemente e servono per favella commune a tutte le nazioni.¹³³¹ ».

La seconde raison pour laquelle Dieu a doté l'homme de la capacité à former des images, c'est afin qu'il puisse exprimer ses concepts. Dans une approche cette fois plus sémiotique, Paleotti rappelle la classification augustinienne des signes et situe les images parmi les signes artificiels (ou donnés). La définition augustinienne du signe est relativement restreinte comparativement à ce que l'on retrouve chez ses commentateurs. Augustin entend définir uniquement les signes qui le préoccupent dans le *De doctrina christiana*, ainsi « Le signe est une chose, qui outre l'image qu'elle offre aux sens, fait naître de soi quelque chose d'autre (*aliud aliquid*) à la pensée » (*De doctrina Christiana*, II, 1, 1). Sa définition est aussi limitée aux signes sensibles et il ne prend pas en compte le concept ou le langage mental dans sa définition. Le signe naturel est involontairement signifiant. En revanche, le signe donné (artificiel) est ce qui est créé volontairement comme médium de communication¹³³². Il s'agit des signes qui sont créés dans le but de communiquer des pensées, des sentiments et des

¹³³¹ PALEOTTI, 1961, p. 140-141.

¹³³² Les scolastiques médiévaux iront beaucoup plus loin dans la classification des signes en croisant régulièrement les commentaires à Augustin et au *Peri Hermeneias*. Albert le Grand ajoute la notion d'inférence, Robert Kilwardby distingue le *nota* (côté du locuteur) du *signum* (côté du récepteur). ROSIER-CATACH « Signe, Symbole », (...), 2004, p. 1163-1164, 1167; ROSIER-CATACH, *La parole efficace*. (...), 2004, p. 41-73. À l'époque moderne, de nouvelles catégories du signe apparaissent aussi, comme celles initiées par le débat sur le signe formel (on considère les concepts comme des signes) et le signe instrumental (les signes sont sensibles, comme chez Augustin) que l'on retrouve chez le jésuite de Coimbra Sebastião do Couto et le dominicain Jean de Saint Thomas (Poinsot). LEBLANC, 2021; LEBLANC, 2015, p. 58-100, 109-111, 116-132; LEBLANC, « Théories scolastiques du signe », (...), 2020; DE MURALT, 1993, p. 96-98. Voir aussi : DEKONINCK, GUIDERDONI, LEBLANC et SMEESTERS, (dir.), 2025, à paraître.

mouvements de l'âme à autrui¹³³³. Ils se distinguent donc des signes naturels, comme la fumée ou l'empreinte de pas.

Les images sont des signes donnés particulièrement efficaces parce qu'elles facilitent la reconnaissance rapide du référent représenté (elles le mettent devant les yeux), ce qui n'est pas le cas avec l'écriture ou le langage oral, qui doivent être appris et ne sont pas communs à toutes les nations. Les images sont des signes donnés, en ce qu'elles sont conçues par des humains dans le but de communiquer une information à d'autres, mais elles ont l'intéressante particularité d'entretenir une relation naturelle de similitude avec leur référent¹³³⁴.

Il faut bien comprendre ici la distinction qui est opérée entre l'identification du *signe* (ex. l'image est un signe *donné*) et celle de la *relation* du signe au référent (ex. l'image est un signe de relation *naturelle*). Si Augustin mentionnait déjà la relation du signe au référent par l'emploi de la locution *aliud aliquid* (le signe renvoie à autre chose que lui-même), ce sont surtout les scolastiques médiévaux qui ont théorisé ces relations du signe¹³³⁵. Citons notamment Dun Scot qui, comme Bacon avant lui, s'appuie sur la définition augustinienne et l'inférence héritée du *Peri Hermeneias* d'Aristote pour définir les

¹³³³ « Les signes intentionnels [*data*] sont ceux que tous les êtres vivants s'adressent mutuellement pour manifester autant qu'ils le peuvent les mouvements de leur esprit, tout ce qu'ils sentent et tout ce qu'ils pensent. La seule raison qu'on a de signifier, c'est-à-dire de faire des signes, est de mettre au jour et de faire passer dans l'esprit d'autrui ce que porte dans son esprit celui qui fait signe. C'est donc de cette sorte de signes que, dans la mesure où ils concernent les hommes, j'ai résolu de considérer et d'examiner ; car les signes donnés par Dieu, qui sont contenus dans les saintes Écritures, nous ont été transmis par les hommes qui les ont consignés par écrit. » AUGUSTIN, *La doctrine chrétienne*, II, 2, traduit du latin par Madeleine Moreau, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1997, p. 139.

¹³³⁴ STEINEMANN, 2006, p. 76-80.

¹³³⁵ Richard Fishacre (qui sera suivi par Bonaventure puis Roger Bacon) parle de double relation du signe (le signe est en relation avec *ce* qu'il signifie, et *pour* qui il signifie). Et Roger Bacon dans son *De signis* (1268) est particulièrement complet (il garde les appellations de « naturel » et « donné », mais différencie bien le signe et la relation du signe avec le référent). ROSIER-CATACH, *La parole efficace*. (...), 2004, p. 41-73; ROSIER-CATACH, Irène, « Conférence de Mme Irène Rosier-Catach. Roger Bacon et le « De Signis » », dans *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire*, t. 106, 1997, p. 409-417; BROWER, Jeffrey, « Medieval Theories of Relations », dans Edward N. Zalta et Uri Nodelman (éds.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 29 mai 2001, revu le 11 mai 2024, en ligne, [Medieval Theories of Relations (Stanford Encyclopedia of Philosophy)].

relations réelles et les relations de raison (*ad placitum*). La relation réelle implique une signification par nature, entre le signe et son référent (ex. la fumée et le feu), tandis que la relation de raison implique l'établissement d'une convention entre le locuteur et le récepteur afin que le signe signifie (ex. le langage, un geste de salut, un panneau routier...). La relation réelle existe en dehors de toute intervention, tandis que la relation de raison n'existe que dans l'intellect de celui qui l'établit. De cette façon, la définition du signe englobe toute la relation sémiotique, à savoir : l'objet qui fait sens (signe naturel ou donné), la relation qu'il entretient avec son référent (naturelle ou de raison), et le référent lui-même. Le signe relève ainsi totalement de la catégorie de la relation¹³³⁶.

		Signe	
		Naturel	Donné (artificiel)
Relation	Réelle (naturelle)	Ex. la fumée et le feu	Ex. l'image
	De raison (instituée)		Ex. la langue française

Figure 22. Tableau des types de signe et de relation.

C'est cette relation de type naturel, cette imitation inhérente à l'image, qui fait sa force. Même s'ils sont des signes donnés comme les images, les mots nécessitent la connaissance préalable d'un code institué, d'une convention (la langue et/ou l'écriture) afin d'être compris, ce qui en limite l'accès. Paleotti souligne cette universalité et

¹³³⁶ BOULNOIS, *Être et représentation* (...), 2008, p. 26-34; PERLER, Dominik, « Duns Scotus on Signification », *Medieval Philosophy and Theology*, vol. 3, 1993, p. 97-99. Pour une description scolastique de la relation de raison, voir : SUÁREZ, Francisco, *Les êtres de raison. Dispute métaphysique LIV*, VI, 1, traduit du latin par Jean-Paul Coujou, Paris, Vrin, 2001, p. 173. Sur les êtres de raison pensés comme concepts et intermédiaires entre le mot et la chose, voir : DEMONET, Marie-Luce, « Les êtres de raison ou les modes d'être de la littérature. », dans Eckhart Kessler et Ian MacLean (éds.), *Res et Verba in der Renaissance*, Actes du colloque « Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung », 1999, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag 2002, p. 177-195; BROWER, 2001, 2024. Sur les relations du signe et la notion d'êtres naturels et de raisons, voir plus loin 5.4.2. Inventer : les êtres de raisons monstrueux.

cette efficacité des images en employant des exemples à la fois chrétiens et profanes (l'arche d'alliance, deux citations de Pline et une référence astronomique), ce qui reflète la démarche exhaustive du *Discorso* :

« Laonde nel tabernacolo e nel tempio della Legge antica, fatti per ordine d'Iddio, non leggiamo che vi fossero scritte parole alcune, ma sì bene figurate le palme, i pomi granati, i gigli, i cherubini et altre cose che poteano servire universalmente a tutti per intelligenza di quello che significavano; perciò che, quando non siano gli uomini nati nel medesimo paese, né intendano il medesimo linguaggio, sono in certo modo tra di loro come mutoli, dicendo Plinio¹³³⁷: *Tanta est loquendi varietas, ut externus alieno non sit hominis vice*. E niuno istromento è più atto ad isprimere acconciamente gli occulti concetti, che questo delle immagini e pitture¹³³⁸, e perciò dicono¹³³⁹ che, essendo Quinto Pedio Romano, che fu dato per coerede ad Augusto, per natura muto, fu consigliato da Messala Oratore, parente suo, ad imparare l'arte della pittura, con la quale potesse emendare il difetto della natura et in qualche parte isprimere i concetti suoi. Di modo che fino nel firmamento del cielo hanno voluto alcuni che si scorghino forme di vari animali e varie figure d'altre cose, perché siano più alla natura nostra conoscibili.¹³⁴⁰ ».

¹³³⁷ Note de Paleotti : Pline, *Histoire Naturelle*, VII, 1.

¹³³⁸ Notons au passage qu'à cet endroit Paleotti emploie le terme « pittura » et l'expression « arte della pittura » aux côtés de « *image* » qui est le terme le plus utilisé dans le chapitre, et dans l'ensemble du traité. Effectuant une référence à un auteur antique, il utilise naturellement le mot employé par Pline et par la tradition humaniste et artistique qui en découle. Le livre XXXV de l'*Histoire Naturelle*, entièrement dédié à la peinture, est une source importante pour les humanistes et théoriciens de l'art de la Renaissance comme Vasari et Léonard de Vinci. Le terme « *image* » est moins employé par les théoriciens de l'art, qui préfèrent plutôt parler de « *disegno* », « *pittura* » et dans une moindre mesure « *scultura* ». Cette différence pourrait s'expliquer par le fait que les théoriciens de l'art préféreraient employer le terme rappelant le seul domaine artistique, plutôt qu'un terme aux acceptions plus larges (ex. Zuccari emploie le terme *disegno* au lieu d'*idea* ou *concetto* précisément pour cette raison). Paleotti utilise prioritairement ce terme d'image puisqu'il recouvre mieux tous les domaines qui l'intéressent : l'artistique et le théologique. Sur la tradition artistique voir PLINE L'ANCIEN, 1985.

¹³³⁹ Note de Paleotti : Pline, *Histoire Naturelle*, XXXV, 4.

¹³⁴⁰ PALEOTTI, 1961, p. 140.

Les citations de Pline donnent deux exemples concrets de l'utilité des images pour faciliter les échanges. Le premier est la communication entre étrangers parlant des langues différentes, et le second est la communication du muet. L'image transcende ainsi les frontières linguistiques et physiques, permettant l'expression du concept par tous et pour tous. Cela évoque le célèbre vers horacien, devenu lieu commun, de l'« *ut pictura poesis* », et l'idée que « la peinture est une poésie muette, et la poésie une peinture parlante »¹³⁴¹. La référence à Pline est en revanche plus originale de la part de Paleotti. Cette assimilation de la peinture au langage est courante dans la littérature de controverse¹³⁴², mais les théologiens se réfèrent peu à des autorités classiques comme Pline, et préfèrent développer ce thème à partir de la notion chrétienne de « Bible des illettrés » ou de « Livre des pauvres » établie depuis la fameuse réponse de Grégoire le Grand à Serenus¹³⁴³.

¹³⁴¹ Ce vers d'Horace (*Art poétique*, v. 361-365) sorti de son contexte, a souvent été associé à cette réponse de Plutarque à Simonide (Plutarque, *Œuvres morales. La gloire des Athéniens*, 346 f), jusqu'à leur fusion en une même référence au paragone image-écriture. SCHRÖDER, Volker, « *Le langage de la peinture est le langage des muets : remarques sur un motif de l'esthétique classique* », dans *Hommage à Élisabeth-Sophie Chéron. Texte et peinture à l'âge classique*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 1992, p. 95-110; GÉNETIOT, Alain, « *Ut pictura poesis : poésie et peinture au XVIIe siècle. Présentation* », *Dix-septième siècle*, 245, 4, 2009, p. 581-583. Voir aussi dans le même numéro : GRAZIANI, Françoise, « *L'art de comparer* », *Dix-septième siècle*, 245, 4, 2009, p. 585-591; NATIVEL, Colette, « *Ut pictura poesis : Junius et Roger de Piles* », *Dix-septième siècle*, 245, 4, 2009, p. 593-608 et BURY, Emmanuel « *Conclusion : ut pictura poesis, un paragone révélateur de l'imaginaire* », *Dix-septième siècle*, 245, 4, 2009, p. 699-701.

¹³⁴² François Lecerclé expose bien dans sa thèse les différentes catégories « d'idiots » pour lesquels les images sont nécessaires. LECERCLE, *Le signe et la relique (...)*, 1987, p. 350-353.

¹³⁴³ « Ce que l'écriture transmet à ceux qui savent lire, la peinture le communique aux illettrés qui la regardent, car en elle les ignorants voient comment ils doivent agir (*quid sequi debeant*), en elle lisent ceux qui ne savent pas leurs lettres. D'où vient que la peinture tient lieu de lecture et en particulier aux profanes (*gentibus*) ». Grégoire le grand, *Lettre à Serenus*, Ep., XI,13, P.L. 77,1128, cité dans LECERCLE, *Le signe et la relique (...)*, 1987, p. 346; FREEDBERG, 1991, p. 163. En réalité, cette anecdote est aussi reprise par les Protestants. Si l'on s'arrête au début de la lettre, la réponse de Grégoire est favorable aux Catholiques. En revanche, Grégoire condamne fermement l'idolâtrie dans un autre passage qui est aussi réemployé par les Protestants. Ceci explique en partie la longue postérité du texte : BRAUN, *Des images*, XIX, p. 126-127;

L'exemple religieux que donne Paleotti pour prouver la plus grande efficacité de l'image à communiquer un concept par rapport aux mots est l'Arche d'alliance « fatti per ordine d'Iddio », et les éléments visuels qui y figurent (palmes, grenades, lys et chérubins). L'argument est basé sur l'ordre donné par Dieu que des figures soient placées sur l'Arche, et non pas des écritures. Ces figures réalisées par des hommes leur permettent de communiquer plus largement à leurs semblables des réalités complexes (*occulti concetti*). Cependant, ces éléments visuels facilement reconnaissables en eux-mêmes (ex. image d'une palme = palme), portent aussi une signification symbolique (ex. palme = gloire), qui elle nécessite une connaissance préalable. Les figures que Dieu ordonne ou crée sont plus facilement accessibles que les mots qui dépendent d'une langue et d'un alphabet, mais elles sont toujours porteuses d'un sens caché. L'apparition de figures symboliques au milieu de l'argumentation de Paleotti paraît fragiliser son propos. Ce type d'images n'est pas si facilement compréhensible, puisque leur sens ne dépend pas uniquement du rapport de similitude qu'elles entretiennent avec leur référent¹³⁴⁴. Les images symboliques sont des signes entretenant une relation de raison avec leur référent, comme le langage. Dès lors, pourquoi inclure ces images symboliques dans les exemples prouvant l'efficacité des images ?

La raison est en vérité assez simple : c'est que le référent auquel renvoient ces symboles n'est tout simplement pas représentable au moyen de la seule similitude. Bon nombre de concepts sont intelligibles (ex. vertus) ou spirituels (ex. messages de Dieu) et ne possèdent pas d'existence matérielle dont la semblance pourrait être reproduite dans l'image. Le recours aux symboles ou aux signes conventionnels est nécessaire si on veut les représenter. Après les références à Plinie, Paleotti termine son paragraphe sur la mention des formes d'animaux

PÉREZ DE AYALA, *Traditions*, f.114 ; MOLANUS, *Histoire*, f.16°); *Centuries de Magdebourg*, vol. 6, c. 375 ; etc. voir : LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 346.

¹³⁴⁴ Les images destinées au plus grand nombre devaient être particulièrement simples et claires à comprendre. Les images obscures et destinées à un public restreint de lettrés étaient à éviter. Les jésuites étaient très attentif à cela avec leurs gravures destinées au catéchisme. Voir DEKONINCK, *Ad imaginem* (...), 2005, p. 281-286.

et autres figures que l'on peut voir dans les cieux (les constellations). On comprend donc avec cette référence astronomique que si les hommes ont d'abord exprimé leurs concepts par des images plutôt que par l'écriture, c'est parce que Dieu l'a demandé, mais aussi parce qu'il communique lui-même par le médium des images. Les images sont plus efficaces pour exprimer les idées, dont celles de Dieu qui sont cachées et dont le sens doit être recherché à travers les figures du monde (comme celles du ciel), le *liber mundi*¹³⁴⁵. Ainsi, le bénéfice des images à communiquer largement les concepts demeure vrai, mais certaines images sont plus ardues à comprendre que d'autres, en raison de la complexité et de la difficulté d'accès de leur référent. Les images de relations naturelle ou de raison sont toutes utiles pour représenter le divin, mais à chaque sujet convient sa représentation (réaliste ou symbolique).

5.3.2 L'image en relation avec le divin

De très nombreuses réalités, rangées sous l'appellation d'« images » peuvent donc mener à la contemplation de Dieu. Parmi celles-ci, certaines sont sacrées, d'autres profanes, elles sont créées de façon volontaire ou involontaire. Dans le *Discorso*, Paleotti décrit et classe les images artistiques. On retrouve l'image sacrée, qu'il définit comme une image extraite de l'usage commun et réservée au culte, ce qui l'oppose à l'image profane¹³⁴⁶. Il existe différentes images de ce type, et toutes ne se valent pas. Paleotti décrit huit catégories d'images sacrées¹³⁴⁷ : les images commandées par Dieu (ex. serpent d'airain), les images ayant touché le corps du seigneur ou de saints et reçu leur impression (ex. le voile de Véronique), les images faites par des personnes saintes (ex. le portrait de la Vierge par saint Luc), les images

¹³⁴⁵ DEKONINCK, *Ad imaginem* (...), 2005, p. 35-48.

¹³⁴⁶ « Racordiamo prima, che questo nome di sacro si piglia a differenza di profano, come di sopra abbiamo dichiarato, dimostrando che una cosa si dice sacra, che è levata dal commune uso del popolo et applicata al culto di religione. E però ora abbiamo a vedere in quanti modi si soglia causare questo e conseguentemente in che maniera una imagine si possa domandare sacra. » PALEOTTI, 1961, p. 197.

¹³⁴⁷ PALEOTTI, 1961, p. 197-201.

créées miraculeusement (acheiropoïètes), les images par lesquelles Dieu opère des miracles (ex. la maison de Lorette), les images que l'on appelle sacrées par tradition et usage (ex. les objets liturgiques), les images bénies, et enfin les images qui représentent quelque chose de religieux et qui ont été créées à cette fin :

« Ottavo, si piglia ancora più largamente per ogni pittura che rappresenti alcuna cosa di religione e sia fatta a questo effetto: però che e per lo soggetto che contiene, che è cosa sacra, e per la fede di chi l'ha formata, e per lo fine a che è stata destinata, subito acquista una certa santificazione e separazione dalle altre cose meramente profane, [...], imperoché l'imagini per sé stesse non sono cose, ma segni di cose, onde pigliano la sua condizione da quello che rappresentano, sì come tutti i segni si considerano secondo le cose che significano [...] Dalle quali parole resta sbattuta e convinta la protervia degli eretici, che ardivano di persuadere non potersi chiamare le imagini nostre sante per alcuna ragione, né per la materia, né per li colori, né per l'artificio, né per opera alcuna di mano d'uomini. Ora dalle dette considerazioni resta chiaro che una cosa molto bene si può chiamare santa per la forma sola e misterio che rappresenta¹³⁴⁸ ».

La sacralité de ce dernier type d'image dépend du référent, puisqu'en tant que signe, l'image tire sa condition de ce qu'elle représente (*per lo soggetto che contiene, che è cosa sacra*)¹³⁴⁹. La similitude, l'imitation et la représentation sont encore une fois centrales à l'argumentation de Paleotti : elles garantissent la fonction première de toutes images et leur donnent leurs noms par équivoque (c'est le fameux exemple de l'homme peint)¹³⁵⁰. L'image sacrée est donc dite

¹³⁴⁸ PALEOTTI, 1961, p. 199-200.

¹³⁴⁹ Les exemples cités ensuite pour appuyer son propos sont issus du septième synode de Nicée (citations de saint Epifanio, Surius III, p. 161 et du pape Adrien Surius III, p. 69), puis du pape Nicolas (Epist. I). Il fait également une comparaison avec le texte de l'Évangile, qui doit aussi sa sacralité à son référent (*Deuxième lettre de saint Paul à Timothée*, 3, 15).

¹³⁵⁰ « Diciamo 'per assomigliarla', imperoché questo è lo scopo et il fine della imagine, di rappresentare la similitudine d'un'altra spezie; il che è tanto proprio della imagine, che spesso piglia il nome dal suo esemplare, dicendo il medesimo S.

sacrée parce qu'elle représente quelque chose de sacré, et non pas parce que son matériau, sa beauté technique ou les mains de l'artiste la consacrent comme telle. Pour répondre à ses éventuels détracteurs sur ce point, Paleotti renvoie non plus à des auteurs anciens, mais à des auteurs de controverses modernes : Nicholas Sanders¹³⁵¹, Molanus¹³⁵² et Lancelotto Politi (Ambrogio Catarino)¹³⁵³.

À la similitude du divin que propose l'image, Paleotti ajoute d'autres éléments qui viennent renforcer sa sacralité : le but alloué à l'image (*sia fatta a questo effetto ; per lo fine a che è stata destinata ; sì come avviene alle chiese, oratorii e capelle fabricate per lo culto di Dio*) et la foi de celui qui l'a créée (*per la fede di chi l'ha formata*). Sur

Agostino [*De div. quaest. ad Simplic.*, II, q. 3]: *Adeo sunt similes imagines rebus, quarum sunt imagines, ut plerunque earum etiam nomina sortiantur; sic hominem pictum, hominem appellamus, et intuentes tabulam aut parietem dicimus: ille Cicero est, ille Salustius.* » PALEOTTI, 1961, p. 134. L'homme peint est un exemple couramment employé par les logiciens (dont Aristote et Boèce) pour illustrer la notion d'équivoque. WIRTH, 1986, p. 328-330.

¹³⁵¹ « Quemadmodum enim literae, in quibus voluntas Dei conscribitur, quantumvis Barbarae prius fuerunt, ex ipso usu quo ad rerum sacrarum significationem accommodantur, sacra fiunt : sic omnino evenit in picturis et statuis. Quoties enim certum est, res verem sacras esse quae pinguntur aut sculptuntur: mox id quod pingitur et sculpsitur ex prophano fit sacrum, non secundum materiam aut artem, sed secundum usum et significationem. Signa enim quatenus signa sunt, earum rerum conditionem imitantur, quibus significandis constituta sunt. » Nicholas SANDERS, *De typica et honoraria imaginum adoratione*, II, 1, Louvain, Joannes Foulerus, 1569, p. 102.

¹³⁵² MOLANUS, Jean, *Traité des saintes images*, 1570, chap. 40, traduit du latin par François Boespflug, Paris, Cerf, 1996.

¹³⁵³ « Si quelqu'un demande, les images doivent-elles être adorées ? Nous pouvons répondre sans crainte : elles le doivent. Avec le culte de latrie ? Certainement pas. Comment alors ? Avec l'honneur et la vénération qui leur sont dus en raison de ce à quoi elles renvoient, et en raison de la sanctification qu'elles reçoivent en étant destinées à des usages sacrés : ainsi nous adorerons et invoquerons la Majesté devant elles, lui rendrons grâce, le glorifierons [...] Tout comme les temples, les sanctuaires et les autels sont consacrés, bénis et rendus dignes d'être appelés demeure ou maison de prière, similairement, les images destinées à cet office sacré, [...], méritent et obtiennent sanctification : quiconque les profane est considéré comme un profanateur d'une chose sacrée, et non pas laïque, et cela induit un crime de lèse-majesté. Le Seigneur lui-même est considéré comme étant présent d'une certaine manière, lorsqu'il étend sa présence et son pouvoir aux images. [...] En raison de cette présence, les images (tout comme d'autres choses sacrées qui existent en dehors de l'esprit) sont dignes d'une adoration spéciale, et non pas de latrie, parce qu'elles sont spécifiquement sanctifiées pour ces fonctions spirituelles. » CATARINO POLITI, *Disputatio de cultu et adoratione imaginum*, §41, 2022, p. 346-349 ; traduction personnelle.

le premier point, Paleotti rejoint Catarino pour qui l'image représentant le sacré et destinée à l'être, est sacrée ; et ce indépendamment de ce que d'éventuels idolâtres pourraient en faire. Pour lui, l'idolâtrie est ainsi un abus vis-à-vis de ces images, mais ces dernières n'en sont pas systématiquement responsables¹³⁵⁴. L'identité de l'image en tant que signe d'un référent sacré est ce qui justifie avant tout sa vénération, indépendamment de toute considération dévotionnelle ou mystique. L'acte du dévot n'est pas pris en compte par Catarino, alors qu'il l'est par Paleotti¹³⁵⁵. Ce dernier ajoute un autre aspect qui s'oppose à la position de Catarino : la foi de qui l'a formée. Par cette brève évocation, il prend en compte l'artiste et l'impact de ses vertus chrétiennes sur l'œuvre, ce que l'on ne retrouve chez aucun autre théologien, ni chez les scolastiques. Pour Catarino, l'image qui se trouve encore dans l'atelier de l'artiste demeure profane, et elle ne revêt sa sacralité qu'une fois consacrée dans l'église. En ajoutant cette brève référence à la foi de l'artiste, Paleotti donne de l'importance à son intention lors du processus créatif¹³⁵⁶. Son objectif n'est certainement pas de donner à l'artiste une part de responsabilité directe dans la sacralisation de l'image. Il pense probablement plutôt aux images satiriques et aux parodies des Réformés qui représentent parfois des sujets sacrés pour les Catholiques, mais dans le but de les ridiculiser (ex. des gravures tournant en ridicule le culte des images, le Pape...). Il ne suffit ainsi pas que l'image représente un sujet divin pour qu'elle le soit. Il s'agit du critère le plus important, mais les autres doivent s'y ajouter également.

Il nous semble pertinent de préciser encore un point important pour Paleotti, et tous les auteurs catholiques : l'image sacrée est dite sacrée en raison de sa *relation* avec le sacré, mais elle n'est pas la chose sacrée elle-même. Il ne faut absolument pas confondre l'être avec sa représentation. Autrement dit, l'image du Christ n'est pas le Christ. Elle est sacrée et digne d'être adorée parce qu'elle le représente, ce qui ne signifie pas qu'elle est son équivalent. Le cardinal bolonais précise

¹³⁵⁴ DE BOER, 2022, p. 76-77.

¹³⁵⁵ Voir 5.3.3 La translation de l'image au divin

¹³⁵⁶ Ceci fait écho à la conclusion de la lettre d'Ammannati aux Académiciens : « i buoni cristiani sempre facevano le buone e belle figure » AMMANNATI, 1962, p. 123.

d'ailleurs assez tôt dans le *Discorso* la distinction entre la similitude et l'égalité en s'appuyant sur Augustin et Thomas :

« Le quali cose vengono confirmate da quel che scrive S. Agostino, seguito da S. Tomaso, dove dimostra che altro è imagine, altro è similitudine, altro è equalità; e, per usare le parole sue, dice egli: *Aliud est imago, aliud aequalitas, aliud similitudo. Ubi imago, ibi continuo similitudo, non continuo aequalitas; ubi aequalitas, continuo similitudo, non continuo imago; ubi similitudo, non continuo imago, non continuo aequalitas*¹³⁵⁷; volendo inferire ch'alla imagine, tra l'altre cose, principalmente si ricerca che sia espressa da un'altra specie e che con similitudine rappresenti quella.¹³⁵⁸ »

On peut dire de deux choses qu'elles se ressemblent, sans qu'il y ait image ou égalité entre elles (ex. un œuf de perdrix et un œuf de poule). On retrouve la ressemblance dans l'image (ex. un portrait ou un reflet dans un miroir et un homme), et dans l'égalité (ex. deux œufs de poule). En revanche, l'image ne va pas de pair avec l'égalité, et l'égalité n'est pas toujours l'image¹³⁵⁹. Bien que la ressemblance soit un point

¹³⁵⁷ Note de Paleotti : AUGUSTIN, *De diversis quaest. LXXXIII*, 74.

¹³⁵⁸ PALEOTTI, 1961, p. 134-135. Cette remarque suit l'explication de la ressemblance de l'image « Diciamo 'per assomigliarla' » au sein de sa définition générale de l'image.

¹³⁵⁹ « Il faut distinguer l'image, l'égalité et la ressemblance. Dès qu'il y a image, il y a nécessairement ressemblance, mais non égalité; dès qu'il y a égalité, il y a nécessairement ressemblance, mais non image; dès qu'il y a ressemblance, il n'y a pas nécessairement image ni égalité. Dès qu'il y a image il y a nécessairement ressemblance, mais non nécessairement égalité; ainsi en est-il de l'image de l'homme dans un miroir, parce qu'elle provient de l'homme même; il y a donc nécessairement ressemblance, mais non égalité, parce que l'image manque de bien des choses qui appartiennent au type dont elle est l'expression. Dès qu'il y a égalité, il y a nécessairement ressemblance, mais non nécessairement image: ainsi dans deux œufs égaux, il y a ressemblance parce qu'il y a égalité; car l'un a tout ce qu'a l'autre; cependant il n'y a pas image, parce que l'un n'est pas le reflet de l'autre. Dès qu'il y a similitude, il n'y a pas nécessairement image, ni égalité; en effet tout œuf, en tant qu'œuf, est semblable à un autre œuf; cependant quoique un œuf de perdrix, en tant qu'œuf soit semblable à un œuf de poule, il n'en est pas l'image, parce qu'il n'en est pas la reproduction, et il n'en est point l'égal parce qu'il est plus petit, et qu'il appartient à une autre espèce d'animal. » AUGUSTIN, *Mélanges doctrinaux, Quatre-vingt-trois questions*, q. 74, traduit du latin par Gustave Bardy (et al), Paris, Desclée de Brouwer et cie, 1952, p. 326-329.

commun entre l'égalité et l'image, il ne faut pas en déduire que ces deux derniers termes sont des synonymes. Ainsi l'image est une similitude (intentionnelle) d'une chose, sans être son égale. Ceci a bien sûr une valeur particulièrement importante : de cette façon, aucune image ne peut être prise pour l'égale de son référent. Dans ce passage, Paleotti parle des images en général, sans se préoccuper de distinguer le profane du sacré. Mais l'on comprend bien son insistance à rappeler le lien de *similitude* entre les images et ce qu'elles représentent, puisque cette remarque appliquée à l'image sacrée permet d'éviter sa confusion avec le prototype. En cela, il se place dans la lignée des recommandations du Concile de Trente¹³⁶⁰, mais il s'en éloigne sur d'autres aspects, notamment sur la translation de la vénération de l'image au prototype.

5.3.3 La translation de l'image au divin

L'image sacrée se distingue de l'image profane pour les raisons énoncées, et ce statut en fait une image digne de vénération pour les catholiques. Le rapport de similitude et le statut de signe de l'image sont au cœur de ce processus. Mais comment s'effectue cette vénération pour Paleotti ? En suivant un héritage thomiste (ce que le Concile de Trente évite pourtant), Paleotti expose ce processus dans une perspective assez psychologique¹³⁶¹ :

¹³⁶⁰ Elles se limitent à un rappel du statut de représentation de l'image, et à Nicée II, sans offrir plus de précisions sur le processus de la vénération : « Il faut avoir et conserver, surtout dans les temples, les images du Christ, de la Vierge Mère de Dieu et des autres saints et leur conférer l'honneur et la vénération qui leur sont dus, non pas qu'on les croirait contenir quelque divinité ou vertu qui justifierait leur culte ou qu'il y aurait quelque chose à leur demander ou qu'une confiance devrait leur être accordée, comme le faisaient jadis les gentils qui plaçaient leur espoir dans les idoles, mais parce que l'honneur qui leur est exhibé se reporte sur les modèles qu'ils représentent, de sorte que, par les images que nous baisons et devant lesquelles nous nous découvrons et agenouillons, nous adorons le Christ et vénérons les saints dont elles portent la ressemblance. Voilà ce qu'ont sanctionné les décrets des conciles contre les adversaires des images, en particulier le second synode de Nicée. » *Sacrosanti et oecumenici concilii Tridentini... canones et decreta*, session 25, dans WIRTH, 2022, p. 81-82.

¹³⁶¹ DE BOER, 2022, 125-126. Sur la "psychologisation" des images, voir aussi les remarques de François Lecerclé à propos des relectures modernes de saint Thomas et de Bonaventure : LECERCLÉ, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 35-38.

« nelle imagini si possono considerare tre cose: l'una è la materia della quale elle son fatte [...] la seconda è la forma data dall'autore a tal materia con disegni [...] 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.

[...] Nel terzo modo prendiamo noi esse imagini non come semplici figure, ma sotto questo atto di rappresentare; il che vuol dire che, riguardando noi con gli occhi corporali nella imagine, la mente si fissa nella cosa rappresentata e contenuta in essa per modo di rappresentazione, e di qui nasce che quell'onore che si conviene alla cosa rappresentata si potrà ancora misteriosamente tribuire alla imagine, secondo i gradi di latrìa, iperdulia e dulia, di sopra da noi dichiarati. Né saranno questi due atti diversi, che mirino due termini distinti, ma è un istesso atto, portato in un medesimo oggetto, ancorché sotto modo diverso tra la imagine e l'imaginato; ¹³⁶² »

Celui-ci s'effectue en un acte unique qui est dirigé non pas vers la matière (le matériau) ou la forme (le dessin), mais vers l'image en tant qu'acte de représentation. Paleotti va un peu plus loin que ses sources sur ce point. Steven Stowell a souligné que si Aristote et Thomas distinguent bien l'image en tant qu'objet et l'image en tant que représentation d'une autre chose, ils n'effectuent pas de distinction entre la perception de la matière et de la forme de l'image. Pour Paleotti, le regard peut se poser non seulement sur la matière ou sur la chose représentée dans l'image, mais aussi sur sa forme. En cela il accorde une place à l'aspect esthétique et technique de l'œuvre d'art, et sous-entend que l'image peut prendre une grande variété de formes (réalistes, symboliques, de plusieurs styles...) ¹³⁶³. La matière et la forme peuvent être l'objet du regard du spectateur, mais seuls le référent et l'image du référent peuvent être vénérés. Il rappelle également que cet acte de vénération doit correspondre à la dignité de la personne représentée :

¹³⁶² PALEOTTI, 1961, p. 254-255.

¹³⁶³ STOWELL, 2015, p. 256. D'autres auteurs dont les théories sont proches de celles de Paleotti (Braun, Ory), n'accordent pas de place à la forme ou à la question artistique. LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 155.

latrerie pour Dieu et les personnes de la Trinité, hyperdulie pour la Vierge, et dulia pour les saints.

Lorsque nos yeux regardent l'œuvre (*imago qua res* en termes thomistes), l'esprit lui se fixe sur la chose représentée et contenue en l'image par la représentation (*imago qua imago*), ainsi l'honneur rendu à l'image est aussi rendu à la chose représentée ; et l'honneur rendu au référent est aussi attribué à l'image *misteriosamente*. Cet acte est unique et porte sur un seul objet, mais il se déploie selon deux modes différents : l'un vers l'image (*imagine*) et l'autre vers l'imaginé (*imaginato*). Pour éclaircir son propos, il prend l'exemple du Christ et de l'image du Christ qui sont tous deux le même Christ, mais qui ne sont pas sur le même *mode d'existence* : l'un est considéré en sa réalité (*in esse reali*) et l'autre selon son statut d'image (*in esse repraesentativo*)¹³⁶⁴. Thomas distinguait aussi la chose réelle de son image; et l'image comme pouvant être considérée en tant que chose (*imago qua res*), ou en tant que signe d'une autre chose (*imago qua imago*)¹³⁶⁵. Chez Paleotti comme chez Thomas, la vénération de

¹³⁶⁴ « per essemplio, quando si adora Cristo senza imagine, l'adoriamo secondo il suo proprio modo di essere, e quando l'adoriamo nella imagine, l'adoriamo nell'essere rappresentativo et imaginato, sì come, quando si contempla un uomo o una pietra, veramente contempliamo la natura dell'uomo o della pietra, non che esso uomo o essa pietra siano realmente nel nostro intelletto secondo il loro essere reale, ma rappresentativa e figurativamente; in modo che sì come l'uomo e la pietra non sono perciò nel suo essere diversi da quello che sono nello intelletto compresi, né possiamo dire che siano due uomini o due pietre, ma un uomo solo et una pietra sola; così, quando si adora la imagine di Cristo, si adora veramente Cristo, e Cristo è nella imagine non secondo l'essere reale, ma secondo l'essere figurativo o rappresentativo. Talché la differenza non è dalla parte di Cristo, che sempre è il medesimo, ma dal modo dell'essere perciocché il medesimo Cristo è nella imagine et è in sé, ma l'essere è diverso, perché in sé ha l'essere reale, e nella imagine ha l'essere rappresentato; » PALEOTTI, 1961, p. 255-256.

¹³⁶⁵ « Comme le dit le Philosophe dans le *De memoria et reminiscentia*, le mouvement de l'âme vers l'image est double, d'une part vers l'image elle-même en tant que chose, d'autre part vers l'image comme image d'autre chose. Et il y a cette différence entre ces deux mouvements que le premier qui mène vers l'image en tant que chose est autre que le mouvement vers la chose, tandis que le second vers l'image en tant qu'image, est un et identique avec le mouvement vers la chose. Il faut donc dire qu'à l'image du Christ, en tant que chose quelconque – mettons du bois sculpté ou peint – aucune révérence n'est exhibée, car la révérence n'est due qu'à une nature rationnelle. Il reste donc qu'on ne peut lui exhiber de révérence qu'en tant qu'image. Il s'ensuit qu'ainsi, la même révérence doit être exhibée à l'image du Christ et au Christ lui-

l'image et du prototype s'effectue en un seul mouvement de l'âme, mais qui est double. La vue de l'image matérielle permet au spectateur son appréhension mentale, et c'est cette dernière qui peut être vénérée comme le référent. Thomas n'effectuait pas cette distinction entre l'image matérielle et sa version « mentalement reçue ». Aussi, le rôle de l'image dans l'acte dévotionnel semble dépasser la seule fonction remémorative décrite par Aristote dans le *De memoria et reminiscentia*, puisque l'image composée en l'esprit est décrite comme la version figurée du prototype, et non comme sa réminiscence issue de la mémoire. Les images sacrées dont parle Paleotti sont des représentations d'histoires et de personnes bibliques, dont les prototypes réels n'ont jamais été directement perçus par les spectateurs (et seulement via des écrits et des images)¹³⁶⁶.

Cette image mentale et le prototype reçoivent la même vénération : « Onde concludiamo che il culto che si deve all'imaginato, proporzionatamente debbiamo darlo ad esse imagini¹³⁶⁷ ». Paleotti va là à contre-courant de plusieurs de ses contemporains (Catarino, Martín Perez da Ayala, Bellarmin¹³⁶⁸) pour qui seul le prototype doit être vénéré de latrie¹³⁶⁹. Pour ces auteurs, l'image doit être adorée pour elle-même en tant que signe d'une chose sacrée, mais d'une façon différente du prototype. C'est parce qu'elle *représente* le sacré qu'elle *est* sacrée et qu'elle mérite la vénération. Cette position est aussi celle des Jésuites

même. Comme le Christ est adoré de latrie, par conséquent son image doit être adorée de latrie. » THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, III, q. 25, a. 3, 1984-1986.

¹³⁶⁶ STOWELL, 2015, p. 256-257.

¹³⁶⁷ Note de Paleotti : THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, III, 25, 3, 4. PALEOTTI, 1961, p. 257. Ajoutons que le terme « proporzionatamente » signifie ici que chaque personne sacrée et son image doivent recevoir le culte approprié que Paleotti décrit un peu plus tôt (I, 30 *Qual sia il vero modo di venerare cristianamente le sacre imagini, e del culto che le si deve*) : latrie, dulia, hyperdulia. La même vénération est due au prototype et à son image : latrie au Christ et à son image, hyperdulia à la Vierge et à son image, dulia aux saints et à leurs images.

¹³⁶⁸ « in ipsa imagine verum in est aliquid sacrum, nimirum similitudo ad rem sacram, et ipsa dedicatio, sive consecratio divino cultui ; ergo ipsae in se, et non solum ut prototypicem gerunt, honore dignae sunt », BELLARMIN, Robert, *Primi tomii septima controversia generalis de ecclesia triumphante, tribus libris explicata*, Ingolstadt, Adam Sartorius, 1587, p. 228, cité dans DE BOER, 2022, p. 127.

¹³⁶⁹ DE BOER, 2022; COUSINIE, 2000, p. 91-92.

et semble partagée largement, puisqu'on la retrouve aussi chez Comanini par exemple¹³⁷⁰.

Pour le bolonais, on ne peut délaissier l'image au seul bénéfice de son référent, puisque celui-ci ne pourrait de toute façon pas être atteint autrement¹³⁷¹. En cela, il reste parfaitement en accord avec le reste de sa théorie de l'image empreinte de sémiotique, mais aussi avec une compréhension pointue de la noétique scolastique. Sa théorie repose sur la distinction entre l'image matérielle et l'image mentale du divin. Pour les humains, le divin ne peut être que représenté par un signe sensible (texte ou image) afin d'être ensuite reçu mentalement (*imaginato*). La comparaison avec le texte est aussi faite par Paleotti en ce qui concerne la pratique dévotionnelle : si l'on peut employer l'Écriture comme support de méditation pour atteindre le divin, on peut aussi le faire avec l'image sacrée¹³⁷². Sa conception sémiotique de l'image rejoint là une conception psychologisante de la vénération¹³⁷³. Celle-ci est complètement intériorisée et s'effectue donc

¹³⁷⁰ « [...] Da queste parole cava il Bellarmino che le sacre imagini si deono onorare non solo per accidente, come s'onora la porpora o la corona del re, [...]; ma si deono onorare e per sé stesse, come per sé stessa la persona del re e la dignità regale sono onorate, e propriamente, come propriamente s'onora l'ambasciadore del principe, quando come ambasciadore s'onora; talché ancor elle sieno il termine della venerazione come considerate in sé stesse, e non solo come rappresentatrici dell'esemplare. [...] Ma bene è vero che l'imagini, quando s'onorano in questa maniera, non s'onorano col medesimo culto, col quale s'adora l'effigiato ; [...] Nel qual luogo ella diffinisce generalmente di tutte l'imagini che si deono onorare, ma non di latria, la qual si dee alla sola divina natura. [...] Però, quando l'immagine del Signor nostro s'adora per accidente et impropriamente, e si fa dell'immagine e dell'imaginato una adorazione sola, questa adorazione è vera latria. Ma quando la medesima immagine s'onora per sé medesima e propriamente, questa venerazione non è latria, ma un culto inferiore » COMANINI, 1962, p. 307-308.

¹³⁷¹ « E se altri dicesse che non è vero che l'istesso culto et effetto di venerazione si tribuisca ad una immagine semplice della gloriosa Vergine, che si farebbe alla stessa madre di Dio, se fosse qui presenzialmente in terra [...] si risponde questa differenza, quanto alle sacre imagini, non nasce dalla disparità delle cose, ma dalla condizione dei sensi, che più efficacemente sono mossi dagli oggetti che sono sensibili. Imperoché, non potendo noi apprendere in questa vita le cose celesti, che non si veggono, se non mediante lo intelletto mosso dalla fede » PALEOTTI, 1961, p. 257-258.

¹³⁷² Voir STOWELL, 2015, p. 262-271.

¹³⁷³ Cette association de la sémiotique et de la psychologie de l'image se retrouve aussi chez Conrad Braun. LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 154.

essentiellement dans l'esprit du spectateur, tout comme les auteurs de littérature mystique le préconisaient¹³⁷⁴.

Tous ces éléments font de la théorie du culte des images de Paleotti un bel exemple de la survivance des théories sémiotiques de la perception des scolastiques¹³⁷⁵. Il semble s'être en grande partie inspiré du *De cultu imaginum* du dominicain français Matthieu Ory (1552)¹³⁷⁶. Ce texte est une réponse aux attaques de ses contemporains (Martín Pérez de Ayala, *De traditionibus*) contre des arguments thomistes en faveur de la vénération des images. Il y défend la méthode scolastique, qu'il juge méprisée et mal comprise, et pointe les limites de l'humanisme sur ces questions¹³⁷⁷. Bien qu'il affirme *lasciando le questioni scolastiche da parte*¹³⁷⁸, Paleotti, en s'inspirant de façon si étroite de Ory, se place dans cette même tradition. L'approche scolastique et très thomiste du cardinal est assez audacieuse pour celui qui, ne l'oublions pas, avait participé à la XXV^e session du Concile. On peut aussi y voir une belle preuve que la scolastique demeurerait à l'époque l'une des meilleures solutions pour expliquer certains phénomènes complexes et discutés depuis des siècles, comme le culte des images¹³⁷⁹.

5.3.4 Image et idole

Une image est identifiée comme sacrée parce qu'elle représente et renvoie à quelque chose de sacré. Cette relation du simulacre (image) au prototype (le référent) se trouve au cœur de la définition de l'image

¹³⁷⁴ Wietse de Boer remarque très justement que cet aspect évoque la littérature mystique, très prisée par les Jésuites, qui mettaient l'accent sur l'emploi de l'image matérielle dans la pratique méditative afin de stimuler l'esprit via son équivalent mental. DE BOER, 2022, p. 126. Voir aussi DEKONINCK, *Ad imaginem* (...), 2005, p. 23-24; 45; 104-105; 114; COUSINIÉ, 2000, p. 83-85.

¹³⁷⁵ DE BOER, 2022, p.125-126. Il rejoint en cela Conrad Braun et Mathieu Ory. LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 149-172.

¹³⁷⁶ Texte latin reproduit et traduit en anglais par Wietse de Boer : DE BOER, 2022, p.188-281.

¹³⁷⁷ Cette défense de la scolastique est surtout menée dans le livre II. DE BOER, 2022, p. 43-47; LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p.164.

¹³⁷⁸ PALEOTTI, 1961, p. 254.

¹³⁷⁹ WIRTH, 2022, p. 81-83.

religieuse, et elle justifie son adoration. C'est cela qui fait de ce signe visuel une véritable image, et non une idole. Mais pour cela, il faut que l'image et son prototype soient vrais, c'est-à-dire que la chose sacrée soit effectivement sacrée, et que la représentation qui en est faite soit correcte, afin que la transmission de cette sacralité puisse se faire du prototype au simulacre. Dans le cas contraire, l'image serait incorrecte, ou pire, fausse. Or une fausse image sacrée est une idole. S'appuyant sur des siècles de débats sur la vénération des images¹³⁸⁰, les auteurs catholiques du XVI^e siècle tentent d'établir le plus clairement possible ce qui les distingue¹³⁸¹.

Les concepts de vérité et de fausseté sont au cœur de cette distinction¹³⁸². En effet, les idoles sont de fausses images sacrées, c'est-à-dire des images qui représentent des choses sacrées avec de fausses ressemblances (*falsa somiglianza*), et qui, pour cette raison, sont adorées à tort par les fidèles¹³⁸³. Cette précision de Paleotti est importante : ce n'est pas l'image qui est fausse, mais la ressemblance. Dans son étude très complète sur le *Discorso*, Steinemann pointe bien la façon dont Paleotti lie les notions ontologique, logique et éthique du vrai et du faux à sa conception de l'image¹³⁸⁴. Le bolognaise rejette la perspective platonicienne qui est de dire que les images sont nécessairement porteuses de fausseté¹³⁸⁵. La fonction originelle d'imitation n'est pas remise en cause par Paleotti, mais il discute plutôt son association systématique avec le faux. Ce n'est pas parce qu'une chose n'est pas vraie qu'elle est automatiquement fausse. Seules les

¹³⁸⁰ Voir notamment SCAVIZZI, 1974, p. 171-212; SCAVIZZI, 1992; WIRTH, 1986, p. 319-358; WIRTH, 2022; LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987; HECHT, 1997, p. 15-78; STOWELL, 2015; DE BOER, 2022.

¹³⁸¹ PALEOTTI, 1961, p. 135; 365.

¹³⁸² PALEOTTI, 1961, p. 135, 365. DEKONINCK, 2004, p. 205.

¹³⁸³ « Idoli dunque si chiamano quelle imagini che, con falsa somiglianza figurando cose di religione, ricevono dagli uomini culto che non si deve; perché, sì come nelle cose naturali et artificiali altre sono vere, altre false [...] L'istesso dunque accade ancora nelle imagini, poi che altre sono veramente sacre e religiose, altre adombrate di religione e finte, che si chiamano idoli, simulacri, sculptili, conflatili, similitudini et altri nomi » PALEOTTI, 1961, p. 179.

¹³⁸⁴ STEINEMANN, 2006 p. 104-121.

¹³⁸⁵ PALEOTTI, 1961, p. 359. Voir STEINEMANN, 2006 p. 109.

choses s'opposant à la vérité sont fausses¹³⁸⁶. L'image fausse est donc celle qui contredit la vérité¹³⁸⁷. De plus, accuser toutes les images de fausseté en raison de leur fonction imitative est déloyal, puisque cela appartient à leur essence même. On ne peut juger de la vérité ou de la fausseté d'une image en isolant l'une de ses caractéristiques substantielles (sa forme étant basée sur la similitude). Leur but n'a jamais été de rendre la substance des choses, mais bien de donner à voir un aspect de la réalité. Or une chose qui remplit sa fonction ne peut être qualifiée de trompeuse :

« Nientedimeno, considerandosi che questa arte non e stata introdotta per rappresentarci la sostanza delle cose, nelle quali consiste principalmente la verità, ma solamente la similitudine della verità, non potiamo dire che ella ne inganni, quando ci figura bene questa similitudine, facendo allora propriamente l'officio suo; ma solamente ci ingannerà quando non rappresenterà la similitudine che deve, e questo che chiamiamo imagine falsa o bugiarda, perché manca dell'officio per lo quale ella e stata ritrovata.¹³⁸⁸ »

L'image ne peut pas atteindre le même niveau de vérité que la chose qu'elle représente, mais elle offre la possibilité d'en voir un aspect. Une image représentant une réalité accessible sera redondante et pourra être jugée vaine, certes, mais il en va autrement des images qui représentent des réalités inaccessibles, comme le divin.

L'idole en revanche, entre bien dans cette catégorie des images fausses, et ce de deux manières : en représentant mal une chose vraie, ou en représentant une chose fausse :

¹³⁸⁶ « Et avenga che alcuni d'essi potriano anco cadere sotto altri titoli più a basso, noi nondimeno li abbiamo ora compresi tutti sotto questo nome generale di falsità, poiché le pitture di essi sono contrarie al vero almeno in qualche parte [...]. Le pitture non verisimili sono differenti dalle false, in quanto che le false contradicono apertamente alla verità. » PALEOTTI, 1961, p. 364. Voir STEINEMANN, 2006 p. 109.

¹³⁸⁷ « Dice s. Agostino [*De doct. christ.*, II, 35] che la falsità non è altro, *quam significatio rei non ita se habentis ut significatur*; il che appartenendo ad ogni sorte di rappresentazione che non conviene con la cosa rappresentata, o sia di voce, o d'altri segni, o ancor di similitudini, come sono le pitture delle quali parliamo [...]. » PALEOTTI, 1961, p. 358. Voir STEINEMANN, 2006 p. 109.

¹³⁸⁸ PALEOTTI, 1961, p. 359. Voir STEINEMANN, 2006 p. 110.

« Ma il nome di idolo e simulacro e sculptile e conflatile ordinariamente si piglia in cattiva parte, come di cosa reprovata dalle leggi¹³⁸⁹; e questo in due modi: ovvero perché rappresenta cosa che non è né mai è stata, ovvero perché la rappresenta con altra ragione da quello che è stata. Nel primo modo si figura una Sfinge o Tritone, o uomini con la faccia di cane, o altre cose che mai non si sono vedute. [...] Nel secondo modo si figura la effigie di qualche uomo, o di alcun animale, o del sole, o delle stelle, perché abbiano da essere adorate, e però cadono sotto nome d'idolo ; perché, se bene esse quanto alla sostanza e forma loro sono state vere, il fine però a che ora si formano è molto diverso dalla condizione di esse.¹³⁹⁰ »

L'idole de la première catégorie est à comprendre dans le sens du terme grec εἶδωλον, une apparence sans substance qui ne remplit pas son rôle de représentation. Elle ne montre pas un aspect de la vérité, ni n'aide à y accéder (ex. la vénération de Jupiter, d'une créature mythologique...)¹³⁹¹. La seconde catégorie d'idoles est constituée par les images qui représentent des choses réelles, mais avec un but et une intention qui ne leur correspondent pas. Elles contredisent donc la vérité de ces choses. Par exemple si l'on représentait un ibis comme une divinité sur un autel, cette image serait une idole puisque, bien que cet oiseau existe, il n'est pas Dieu et ne peut pas être placé dans un lieu de culte pour être adoré comme lui. L'idole n'est qu'un simple objet matériel sur lequel butent le regard et l'esprit, elle n'a pas le statut de signe. Vénérer une idole signifie donc vénérer une image sans valeur

¹³⁸⁹ Note de Paleotti : S. Bonaventura, *In III Sent.*, d. 37.

¹³⁹⁰ PALEOTTI, 1961, p. 180-181.

¹³⁹¹ « Onde S. Paolo disse [*I ad Cor.*, 8, 4; 10, 19.], *quod idolum nihil est in mundo*; e Teodoreto [*Quaest.*, ad *Exod.*, 20.] lo dichiarò, dicendo: *Idolum nullam habet subsistentiam; et quoniam gentiles ea, quae nusquam forent, effingebant, ut Sphinges, Tritones et Centauros, Aegyptii vero homines sub effigie canina et bovina, ea Sacrae Literae idola solent appellare*; dalla voce εἶδος, come dice Tertulliano [*De idol.*], che vuole dire 'forma', et il diminutivo εἶδωλον, *idest formula*, che significa la forma di una cosa apparente, ma che manca di subsistenza e verità, ancor che altri dicano *Idolum*, *idest εἰδοδύνη*, che vuol dire *species doloris*, per la ragione che da essi è scritta [Alessandro di Hales, *Summa*, II, q. 158, m. 1; F. Sonnius, *Demonstrationes religionis Christianae ex verbo Dei* (1564), cap. 5; Fulgenzio, *Mytholog.*, I, 2.]. » PALEOTTI, 1961, p. 181.

référentielle, et par conséquent, sans transfert possible de la dévotion vers le divin.

On retrouve cette même distinction entre vraie et fausse images chez Comanini¹³⁹². Les deux théoriciens utilisent la même référence à la première lettre de l'*Épître aux Corinthiens* de saint Paul pour décrire l'idole¹³⁹³. Les termes employés pour désigner les idoles dans les écrits catholiques ne sont pas sans rappeler la description des peintures invraisemblables. En parlant des grotesques, Paleotti écrit : « cose, che mai non sono state, né possono essere in quella maniera che vengono rappresentate¹³⁹⁴ », et Gilio décrit les peintures de fable comme des : « cose che' non sono né possono essere¹³⁹⁵ ». La référence majeure de l'époque en ce qui concerne la vraisemblance est la *Poétique* d'Aristote. Mais ce texte sert plus souvent de référence à des poéticiens et à des théoriciens de l'art qui y voient une belle opportunité de défendre et valoriser l'invention artistique. Or pour Gilio et Paleotti, ces inventions peuvent s'avérer dangereuses et prendre le pas sur les fonctions des images sacrées. La référence à l'épître de saint Paul semble plus à propos dans ce contexte et apporte une plus grande valeur morale à la vérité de l'image et du représenté. En définitive, les fonctions de l'image sacrée surplombent toujours l'ensemble du *Discorso*. Si les images sacrées doivent être vraies, c'est afin de remplir correctement leur rôle d'images (surtout les fonctions edificatrice, remémorative et didactique) et afin de ne pas tomber dans le piège de l'idolâtrie.

Sous cet angle, on comprendra d'autant mieux la récurrence des attaques de ces théoriciens envers les inventions fantasques ou maniéristes : ne renvoyant à aucune réalité existante, elles ne

¹³⁹² « MAR. Di questa specie d'idoli ragionò per aventura San Paolo nella prima Epistola scritta a' Corinzii, mentre disse che l'idolo è niente nel mondo: non perché l'idolo non sia qualche cosa secondo la sua materia, ma perché rappresenta una cosa, la quale non ha e non ebbe mai alcuno essere nella natura. » COMANINI, 1962, p. 255.

¹³⁹³ « Je ne prétends pas que la viande offerte aux idoles ou que les idoles elles-mêmes représentent quoi que ce soit. » SAINT PAUL, *La première épître de Saint-Paul aux Corinthiens*, édité et commenté par Christophe Senft, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1979.

¹³⁹⁴ PALEOTTI, 1961, p. 425-426.

¹³⁹⁵ GILIO, 1961, p. 16.

s'apprécient que pour elles-mêmes et sans aucune fonction morale et edificatrice. Il suffirait qu'un spectateur prie devant une telle image invraisemblable pour qu'elle corresponde à la définition de l'idole. Ce rapprochement est d'ailleurs fait par Paleotti qui voit dans les grotesques antiques des figures destinées à décorer les lieux de culte de divinités infernales¹³⁹⁶.

5.4. Inventer le signe

Les auteurs catholiques veulent à tout prix éviter que le fidèle ne comprenne mal une œuvre d'art ou bien l'emploie de façon inadaptée, puisqu'elle courrait alors le risque de le mener à l'idolâtrie. Ils veulent surtout que le spectateur perçoive la chose représentée de la façon qui lui est due, et pour cela il faut être sûr que la représentation est correctement réalisée. Une attention toute particulière est portée par les catholiques aux images sacrées (*istoria*, peinture d'histoire) qui doivent être les plus « vraies » possibles. Il faut pour cela que l'artiste s'appuie sur les descriptions des saintes Écritures, la tradition iconographique et la convenance. Respecter les descriptions données dans les textes sacrés est un bon moyen de s'assurer de la véracité de la représentation, mais ces textes ne donnent cependant pas toutes les informations permettant de les dépeindre. Le recours à l'invention est

¹³⁹⁶ Paleotti s'interroge longuement sur l'origine des grotesques et sur leurs emplacements durant l'Antiquité. Il soupçonne qu'elles devaient décorer des lieux où l'on pratiquait quelques rites païens, et vu les monstruosité parfois représentées, il devait s'agir de cultes de divinités particulièrement obscures. PALEOTTI, 1961, p. 425-430. L'invraisemblance de ces décors n'est pas la seule chose pouvant choquer. Dans un contexte religieux où les catholiques défendent l'image face aux accusations d'idolâtrie et, dans un même temps, face aux pratiques idolâtres, les théoriciens de l'image n'avaient sans doute pas grand intérêt à soutenir des productions artistiques inspirées de fresques antiques suspectées d'avoir été les idoles de dieux infernaux. Sur les grotesques et leur réception au XVI^e siècle, voir : DACOS, Nicole, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, 1969; CHASTEL, André, *La grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988; MOREL, Philippe, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2011; ZAMPERINI, Alessandra, *Les grotesques*, traduit de l'italien par Odile Ménégaux, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

une nécessité pour l'artiste afin de rendre son œuvre vraisemblable¹³⁹⁷, et donc efficace.

En d'autres mots, même si l'*istoria* (le sujet narratif) d'une peinture religieuse provient de la Bible, son adaptation par l'artiste est en bonne partie conventionnelle, mais aussi personnelle. La partie conventionnelle va être garantie par la tradition artistique et se baser sur les textes religieux et les précédentes œuvres réalisées sur le sujet, l'expression personnelle va en revanche devoir être encadrée, tout particulièrement à une époque où de nombreux artistes revendiquent une grande liberté dans l'expression de leurs idées¹³⁹⁸. Le but global est toujours de faire en sorte que les artistes réalisent des représentations correctes, qui ne mènent ni à la confusion, ni aux pratiques idolâtres, et qui évitent aux fidèles la tentation de tout péché¹³⁹⁹. Il s'agit ainsi pour l'artiste de trouver un juste équilibre entre la chose à représenter et sa propre vision de celle-ci. En d'autres mots, il doit pouvoir jongler avec trois modèles : celui de la nature, celui du texte, et celui de sa propre conception mentale¹⁴⁰⁰.

¹³⁹⁷ PERNOT, Denis, « Vraisemblance », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dirs.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 805-806.

¹³⁹⁸ La divergence d'opinion concernant l'expression artistique et la convenance est notamment illustrée par les difficultés rencontrées par Lomazzo et ses amis de l'*Accademia del Val di Bregno* dans le Milan de Borromeo. Voir chapitre 1.5.2 Les académies d'art et chapitre 2.5 Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592).

¹³⁹⁹ La luxure est particulièrement visée, avec de nombreuses mises en garde concernant les nus et les peintures lascives : « Però, fratelli Accademici miei carissimi, siavi grato questo avvertimento, ch'io con tutto l'affetto dell'animo mio vi porgo, di non far mai opera vostra in alcun luogo disonesta o lasciva (parlo figure ignude del tutto), né cosa altra che possa muovere uomo o donna, di che età si voglia, a cattivi pensieri, essendo che purtroppo questa nostra corrotta natura sia pronta per sé stessa al movimento, senza ch'altri l'inviti. » AMMANNATI, 1962, p. 120. Voir aussi STEINEMANN, 2006, p. 427-434.

¹⁴⁰⁰ L'idée et le concept comme modèles artistiques sont développés à l'époque maniériste. RATIU, Dan-Eugen, « De l'imitation de l'idée à l'idéal de la perfection. La légitimation de la création artistique du maniérisme au néoclassicisme », *Studia Universitatis Babes-Bolyai Historia*, 3, 2003, p. 5-10; ARASSE et TÖNNEMANS, 1997, p. 452-455; MURRAY, Linda, *The High Renaissance and Mannerism. Italy, the North and Spain 1500-1600*, Londres, Thames and Hudson, 1986, p. 124-143.

5.4.1 Inventer : probabilité, convenance, bénéfice

Toute cette époque post-tridentine est marquée par des débats dans lesquels la lutte contre les abus dans la représentation du sujet entre parfois en contradiction avec la liberté de l'artiste. Cette licence artistique n'est pas pour autant bridée. Elle peut s'exprimer dans le choix du sujet ou des figures, mais aussi dans la façon de les représenter et dans le style. De plus, l'exécution technique demeure l'apanage des artistes, et les théoriciens de l'image ne s'y intéressent pas tant que le sujet est cohérent, conforme à la réalité et aux règles du *decorum*. Ce sont le choix des figures et leur traitement (composition, positions, vêtements etc) qui peuvent parfois déplaire. Les inventions artistiques nouvelles sont quant à elles perçues avec méfiance, et doivent être supervisées, de la même façon que le recommandent les rhétoriciens dans le domaine du langage¹⁴⁰¹. Dans son chapitre consacré aux nouveautés en peinture (II, 32 *Delle pitture che apportano novità e sono insolite*) Paleotti aborde les notions de vérité avec l'historien Lucien¹⁴⁰², et d'invention avec le rhétoricien Quintilien. Il cherche à appuyer l'importance de rechercher le vrai, et de n'inventer que si cela est nécessaire au but recherché : *tout cela doit se rapporter uniquement au bien de la cause*¹⁴⁰³. Paleotti pose ensuite clairement les limites de

¹⁴⁰¹ « Vogliamo dunque primieramente ricordare al lettore, che ogni novità, se bene di cose profane, deve essere avuta molto sospetta, né accettarsi se non opportunissimamente [Luciano, *De hist. conscrib.* (in fine)], come ci ammaestrano ancor quelli che insegnano l'arte del parlare e scrivere acconciamente [Quintiliano, *Inst. orat.*, IV, 1; VIII, 3] ». PALEOTTI, 1961, p. 400.

¹⁴⁰² « Voilà comment il faut écrire l'histoire. Il vaut mieux, prenant la vérité pour guide, attendre sa récompense de la postérité que nous livrer à la flatterie pour plaire à nos contemporains. » LUCIEN, *Comment il faut écrire l'histoire*, 25, *Œuvres complètes de Lucien de Samosate*, traduit du grec par Eugène Talbot, 6^e éd., Paris, Hachette, 1912, p. 379.

¹⁴⁰³ « L'invention peut se rencontrer avec l'ignorance, et la disposition avec une science médiocre. L'art même que comporte la disposition se cache le plus souvent, pour mériter ce nom. D'ailleurs, tout cela se doit rapporter uniquement au bien de la cause. » QUINTILIEN, *De l'institution oratoire*, VIII, 3, traduit du latin par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980. Charles B. Schmitt parle d'« aristotélisme éclectique » pour désigner la tendance des auteurs de l'époque à harmoniser la *Poétique* d'Aristote avec les œuvres de Cicéron et Quintilien sur ces notions d'invention et de vraisemblance. Voir DEMONET, Marie-Luce, « Scolastique

cette liberté d'inventer grâce aux principes de probabilité (*probabilità*), de convenance (*decoro*) et de bénéfice (*giovamento*) de l'image :

« Avertiamo, oltre ciò, che non intendiamo noi di volere ligare affatto le mani al pittore, che non possa talora stenderle fuor di quello che si trova scritto, o di quello che nel suo paese sia posto in uso; ma solo ricordiamo che la libertà de' pittori nelle cose sacre deve essere accompagnata sempre da probabilità, decoro e giovamento¹⁴⁰⁴ ».

Ainsi les peintures profanes et sacrées sont soumises aux mêmes obligations, mais les peintures sacrées possèdent des enjeux supérieurs (dévotion, enseignement, édification morale...). De ce fait, l'artiste doit être plus prudent avec ces peintures lorsqu'il invente et exprime sa fantaisie. Le respect de la probabilité assure que l'œuvre ne présente ni faussetés, ni mensonges. Le terme *probabilità* est ici employé par Paleotti, et non *verisimilitudine*. Ce dernier mot est utilisé en d'autres endroits du *Discorso*¹⁴⁰⁵, ce qui permet de penser que le choix de *probabilità* à cet endroit n'est pas anodin. La vraisemblance est un

française et mondes possibles à la fin de la Renaissance », dans Ullrich Langer (dir.), *Au-delà de la Poétique : Aristote et la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 139-160; SCHMITT, 1992, p. 109-134.

¹⁴⁰⁴ PALEOTTI, 1961, p. 406.

¹⁴⁰⁵ Il consacre d'ailleurs tout un chapitre du second livre aux images non vraisemblables : « XXVI Delle pitture non verisimili », PALEOTTI, 1961, p. 364-370. Dans le chapitre III du second livre, il utilise *probabilità* et *verisimilitudine* côte à côte pour parler des peintures téméraires qui ne respectent ni la convenance, ni le probable, ni le vraisemblable : « È però d'avvertire che non ogni cosa incerta, narrata nondimeno o dipinta come certa, rende subito lo autore di essa temerario; perché ciò non ha luogo quando quello che si narra o dipinge è accompagnato da molta probabilità et insieme è atto a muovere il cuore et eccitare divozione. [...] Le quali narrazioni o pitture, se saranno congiunte con giudicio e verisimilitudine, scuseranno il predicatore o pittore dalla temerità; ma se saranno cose solamente immaginate per far piangere e destare fervore di devozione, non avendosi riguardo alcuno al decoro della persona o alla probabilità e verisimilitudine del fatto, certo che ciò non difenderà l'autore dalla temerità. » PALEOTTI, 1961, p. 272. La probabilité dans ce contexte serait plutôt à entendre comme le rapport vraisemblable entre un fait employé dans une œuvre artistique et la réalité historique. Voir « Probabilità », *Grande dizionario della lingua italiana. Prototipo edizione digitale*, vol. 14, Accademia della Crusca, 2018, [<https://www.gdli.it/>], p. 418.

concept issu de la *Poétique*¹⁴⁰⁶ et est souvent employé dans les débats artistiques sur l'invention¹⁴⁰⁷. Tandis que la probabilité à la Renaissance évoque plutôt une notion « statistique » qui selon Marie-Luce Demonet, revêt deux aspects : historique ou consensuel. On parle de probable par rapport à un événement futur ou reconstitué, on le calcule à partir du nombre de cas similaires déjà expérimentés, c'est le probable historique. Ou bien on parle de probable par rapport à l'opinion publique, le jugement probable est alors basé sur la donnée quantitative (la plupart des gens) ou qualitative (les plus sages), c'est le probable consensuel. Le probable se distingue du possible qui est une modalité en rapport avec le nécessaire (une chose est soit nécessaire, soit possible, soit non-nécessaire). Le probable n'est pas une modalité, il s'oppose à la certitude sans être son contraire, mais il ne s'oppose pas au nécessaire.

Probable			Nécessaire	Possible	Non nécessaire
Consensuel		Historique	soit	soit	
Quant.	Quali.				

Figure 23. Tableau comparatif du probable et du possible.

¹⁴⁰⁶ « Il faut préférer l'impossible qui est vraisemblable au possible qui est incroyable ; et les sujets ne doivent pas être composés de parties irrationnelles ; [...] mais quand le poète introduit l'irrationnel en sachant lui donner un certain air de vérité, il le peut malgré l'absurdité ; car sans cela les invraisemblances de l'Odyssée, dans le récit de l'Odyssée, dans le récit de l'exposition d'Ulysse sur le rivage, ne seraient pas supportables ; et on le verrait clairement si un mauvais poète les admettait dans son œuvre ; mais ici, par ses autres qualités, le poète voile l'absurdité en donnant de la saveur au récit. » ARISTOTE, *Poétique*, 1460a-b, 1932, p. 69-70.

¹⁴⁰⁷ Etymologiquement, la vraisemblance vient du latin *verisimilis*. (DEMONET, « Scolastique française (...) », 2002, p. 150). Il se rapproche des notions de (res)semblance et de similitude qui désignent des rapports de correspondances formelles entre deux objets (ex. deux pierres qui se ressemblent partagent des apparences proches, similaires, mais ne sont pas la même pierre). La vraisemblance est ainsi ce qui peut sembler vrai, se faire passer pour vrai dans la fiction.

La vraisemblance se situerait entre les deux, entre un possible qui se veut absolu (une chose est soit nécessaire, soit possible, soit non-nécessaire, mais ne peut être plusieurs de ces catégories à la fois), et un probable statistique (est probable ce qui n'est pas certain, et une chose peut être probable et nécessaire en même temps)¹⁴⁰⁸.

Il est donc intéressant que Paleotti choisisse ce terme de probabilité pour désigner l'une des trois règles encadrant l'invention. Une invention probable en peinture religieuse serait donc une figure qui n'a pas *certainement* existé (selon les saintes Écritures par exemple), mais qui *aurait pu* exister, et dont la probabilité d'existence n'est pas incompatible avec sa nécessité. Cette figure inventée peut aussi être nécessaire, ou non, pour atteindre le but de la peinture. Cette nécessité « facultative » du probable complète de façon cohérente le troisième principe encadrant l'invention artistique : le bénéfice. Par exemple, si un artiste doit représenter une scène de fuite en Égypte, il lui faut se conformer au maximum aux informations contenues dans Mathieu 2, 13-23. Mais le texte ne donne aucune indication sur la végétation des alentours, ou sur les vêtements de la Vierge et de Joseph. Il revient ainsi à l'artiste d'inventer ces éléments qui sont nécessaires à la bonne adaptation en image de ce récit, tout en prenant en compte la vraisemblance (végétation de la région) et le *decorum* dans ses choix (habits convenant à la dignité des personnages, et qui sont ceux que l'on retrouve dans la tradition artistique, comme le manteau bleu de Marie). L'artiste peut ajouter des éléments non-nécessaires dans la composition, mais il est préférable qu'ils apportent un quelconque bénéfice supplémentaire.

La convenance permet de respecter l'adéquation entre l'œuvre et sa fonction, son lieu d'exposition et son public. Le *decoro* est la dignité convenant à chacun selon sa propre condition particulière ; un comportement qui garantit l'estime et le respect d'autrui ; mais aussi le

¹⁴⁰⁸ DEMONET, « Scolastique française (...) », 2002, p. 150-151.

sentiment et la conscience de ce qui convient¹⁴⁰⁹. Il s'agit d'une correspondance adéquate entre une personne ou un objet et son environnement. La convenance est surtout un jugement porté sur une œuvre, que celui-ci soit lié aux valeurs intrinsèques de l'œuvre (cohérence interne entre les éléments, adéquation au lieu, à la fonction...) ou extrinsèques (respect des conventions sociales, de la morale, correspondance avec les mœurs du plus grand nombre ou d'une catégorie de personnes à laquelle l'œuvre est destinée)¹⁴¹⁰. Les principes de convenance interne et de convenance externe sont tout à fait compatibles avec les principes de probabilités expliqués par Demonet. La probabilité historique garantit une cohérence entre l'œuvre et le sujet historique qu'elle est supposée dépeindre, tandis que la probabilité consensuelle assure une cohérence entre l'œuvre et le public destiné à la regarder (qu'il s'agisse de la majorité des gens, ou d'une catégorie précise de personnes). La convenance garantit quant à elle des rapports cohérents entre les parties de l'œuvre (interne), et entre l'œuvre et son public (externe).

Enfin, le bénéfice que doit apporter l'image est un point très important pour les catholiques. Il ne suffit pas que les inventions du peintre soient probables et convenables, elles doivent en plus apporter une réelle plus-value à l'œuvre, au risque de se voir qualifiées de vaines ou d'inutiles. Le bénéfice justifie considérablement la création des images elles-mêmes (puisque leur but ultime est bien d'apporter des choses positives aux spectateurs et aux fidèles), il est donc évident que les inventions des artistes doivent également s'y conformer. Les bénéfices que peuvent provoquer les images sont à la fois moraux (ex. inspirer la vertu, les comportements sociaux positifs...) et spirituels (ex. consolider la foi, inspirer la dévotion, la prière, la méditation, la

¹⁴⁰⁹ « Decoro », *Grande dizionario della lingua italiana. Prototipo edizione digitale*, vol. 4, Accademia della Crusca, 2018, [<https://www.gdli.it/>], p. 95-96.

¹⁴¹⁰ Sur la convenance en théorie de l'art, voir : WILLIAMS, 2010, p. 85-122. Sur la convenance en théorie de l'architecture voir : PAYNE, Alina A., *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 34-51. Chez Vitruve (*De Architectura*, VII, 5), l'exemple type de *decorum* est celui des ordres : dorique pour le temple de Jupiter, et corinthien pour Vénus.

conversion...), ce qui signifie que cette troisième règle du bénéfice s'applique autant aux peintures profanes que religieuses.

Ces considérations sont peu nombreuses chez les théoriciens de l'art. Certains en viennent toutefois à quelques remises en question dans l'avancement de leur carrière. C'est le cas d'Ammannati qui confesse dans sa lettre aux académiciens de Florence ses regrets vis-à-vis des sculptures réalisées dans sa jeunesse (tel que le *Neptune* de la fontaine sur la Piazza della Signoria), dont il juge la nudité immorale a posteriori¹⁴¹¹. Cette lettre est fort intéressante puisqu'elle marque la volonté d'Ammannati de mettre en garde ses confrères et d'exprimer sa nouvelle vision de l'art, plus en phase avec les discussions tenues au Concile de Trente. Le texte montre le changement qui s'est opéré en lui avec l'expérience : un artiste désormais âgé, et bon chrétien, revient sur les erreurs commises durant sa jeunesse, lorsqu'il cherchait seulement à plaire et à faire ses preuves¹⁴¹². Il endosse là à deux périodes différentes de sa vie, deux positions couramment adoptées par les artistes de cette période maniériste et post-tridentine. Ammannati se repent d'avoir réalisé ces figures lascives, et regrette de n'avoir pensé qu'à son caprice et à sa volonté de plaire. Bien qu'il n'ait nullement cherché à nuire, il demeure fautif de n'avoir pas su à quel point ces nus étaient condamnables. C'est d'ailleurs bien l'objectif de cette lettre que d'exhorter les académiciens à ne pas commettre les mêmes erreurs, à ne pas rester dans l'ignorance des abus qu'ils pourraient ou auraient pu

¹⁴¹¹ « che siano avvertiti e si guardino, per l'amor di Dio e per quanto hanno cara la lor salute, di non incorrere e cadere nell'errore e difetto, nel quale io nel mio operare son incorso e caduto, facendo molte mie figure del tutto ignude e scoperte, per aver seguitato in ciò più l'uso, anzi abuso, che la ragione di coloro i quali innanzi a me in tal modo hanno fatto le loro e non hanno considerato che molto maggiore onore è dimost[r]arsi onesto e costumato uomo, che vano e lascivo, ancorché bene et eccellentemente operando. Il quale mio in vero non picciolo errore e difetto non potend'io in altra guisa ammendare e correggere, essendo che è impossibile distornare le mie figure o vero dire a chiunque le vede o vedrà, ch'io mi dolgo d'averle così fatte; [...] ». » AMMANNATI, 1962, p. 118-119.

¹⁴¹² Cette piété développée en fin de vie n'est pas partagée mais plutôt moquée par ses compatriotes : « Ma egli essendo oggi d'età d'anni 72 e della vista e della testa non molto sano, attende più che ad altra cosa procacciarsi con opere sante e pie l'eterna salute. » BORGHINI, 1584, p. 594. Voir CAPRETTI, 2011, p. 125-137.

commettere¹⁴¹³. Car ni l'ignorance, ni l'usage et les conventions artistiques, ni l'obéissance servile au commanditaire ne peuvent excuser une telle faut commise envers Dieu lui-même¹⁴¹⁴. Selon Ammannati, on ne peut pas non plus justifier les abus sous couvert de licence artistique, puisqu'il n'est pas nécessaire de dessiner ou sculpter des monstruosité ou des vices afin de montrer sa dextérité et son inventivité, on peut aussi tout à fait le faire en sculptant de magnifiques drapés sur une personne sainte¹⁴¹⁵.

On voit donc bien que ces recommandations et ces mises en garde d'Ammannati contre les abus s'appliquent autant aux œuvres profanes (Neptune) que sacrées (Moïse). L'art sacré devra nécessairement être édificateur, parce que cela correspond à sa fonction, tandis qu'une œuvre profane ne devra pas nécessairement l'être, mais sera mieux jugée si elle l'est. Paleotti, en abordant les peintures sacrées et profanes dans son *Discorso*, montre son intérêt et

¹⁴¹³ « Però, fratelli Accademici miei carissimi, siavi grato questo avvertimento, ch'io con tutto l'affetto dell'animo mio vi porgo, di non far mai opera vostra in alcun luogo disonesta o lasciva (parlo figure ignude del tutto), né cosa altra che possa muovere uomo o donna, di che età si voglia, a cattivi pensieri, essendo che purtroppo questa nostra corrotta natura sia pronta per sé stessa al movimento, senza ch'altri l'inviti. » AMMANNATI, 1962, p. 120.

¹⁴¹⁴ « Perciò che, quando mai altro male et altro danno non ne avvenisse, questo certo n'avviene, che altri comprende pure il disonesto animo e l'ingorda voglia di dilettere dell'operante; da che nasce poi che tali opere son testimoni contra la vita di chi le ha fatte. Confesso adunque (quanto a me appartiene) di avere in ciò molto offeso la grandissima maestà di Dio, quantunque io non mi movessi già a così fare per offenderla. Ma per questo non mi scuso, poscia che cattivo effetto veggio pur che ne riesce; senzach'io so che l'ignoranza di ciò, l'uso et altre cose non mi scusano in parte alcuna, perciò che l'uomo ha da sapere quello che fa, e che effetto alla fine possa o debba nascere da questo suo fare et operare. [...] Né si vadia, di grazia, niuno escusando con dire: «Quel signore, quel principe volle e mi comandò che io così far dovessi, né io potevo o doveva disdirgli»; perché, s'egli sarà eccellente maestro in ciò, saprà benissimo, col giudizio e con l'arte sua, far cosa che insieme porgerà diletto e vaghezza, senza mostrar di fuori qual è di dentro il cuor suo sozzo e carnale. » AMMANNATI, 1962, p. 119-120.

¹⁴¹⁵ Comme Michel-Ange l'a fait avec son *Moïse* de San Pietro in Vincolo : « E so bene che molti di voi sanno che non è minor difficoltà, né minor arte punto, il saper fare un bel panno dintorno ad una statua, che con grazia sia accomodato e posto, che si sia farla tutta ignuda e scoperta; e che sia ciò vero, l'esempio de' valent'uomini e saputi dell'arte ve lo dimostra. [...] Il Moïse di San Pietro in Vincola di Roma non è egli lodato per la più bella figura ch'abbia fatto Michelagnolo Buonarruoti? e pure è vestita del tutto. » AMMANNATI, 1962, p. 120.

sa préoccupation pour l'art en général, car il est clair pour lui que toutes les œuvres peuvent être plaisantes, et toutes les œuvres peuvent aussi avoir des effets édificateurs sur les spectateurs. À l'inverse, toute œuvre mal conçue peut être néfaste. Les recommandations auprès des artistes et les mises en garde contre les abus s'appliquent donc à tous les types de peintures, et non pas seulement à celles représentant des sujets sacrés. Paleotti laisse toutefois une marge de manœuvre certaine aux artistes puisqu'un grand nombre d'œuvres peuvent être considérées comme acceptables, tant qu'elles respectent ses trois recommandations.

5.4.2 Inventer : les êtres de raison monstrueux

Ce qui pose problème pour les théoriciens de façon unanime dans les peintures trop inventives et fantasques, c'est leur invraisemblance¹⁴¹⁶. Comme nous l'avons déjà mentionné, cette notion de vraisemblance est cruciale pour le peintre comme pour le poète¹⁴¹⁷ et consiste en l'expression de ce qui n'est pas, mais pourrait être. La vraisemblance se situe entre le vrai (ce qui est) et le faux (ce qui n'est pas, n'a jamais été et ne sera jamais). Comme nous l'avons évoqué, cette notion poétique est proche du probable, qui est plutôt employé en logique¹⁴¹⁸. Selon Aristote, l'historien se doit de respecter la véracité des faits qu'il décrit, là où le poète ou l'auteur de fables doit employer son imagination pour créer des situations qui sont plausibles. Ce passage de la *Poétique* fait autorité, et est abondamment repris par les théoriciens de la littérature et de l'art, dont Gilio. Il distingue ainsi trois types de peintres : le peintre d'histoire, le peintre poète et le peintre mixte. Chaque artiste revêt une ou plusieurs de ces fonctions suivant

¹⁴¹⁶ Comme les grotesques : « Se l'officio del pittore è l'imitare cose vere o verisimili, chi dubita che il pingere un uomo ch'abbia le membra superiori di gigante, e che poi riesca nelle inferiori in tronco o sasso; ovvero il formare candelieri con faccie d'uomini che dal capo mandino fiamme; [...] senz'ordine e ragione di natura; chi dubita, dico, che tal pittura non solo è repugnante all'officio del pittore, ma ancora alla natura, alla ragione et a quanti libri hanno mai scritto gli autori di qualunque facoltà? Se l'arte imita la natura, dunque le grottesche non sono secondo l'arte; » PALEOTTI, 1961, p. 442-443.

¹⁴¹⁷ ARISTOTE, *Poétique*, 1460 a, 1932, p. 69-70. Voir note 1406.

¹⁴¹⁸ DEMONET, « Scolastique française (...) », 2002, p. 150-151.

l'œuvre sur laquelle il travaille. Le peintre d'histoire doit respecter le vrai (essentiellement des sujets historiques, dont le religieux), le peintre poète représente ce qu'il veut, selon la convenance, et le peintre mixte se situe entre les deux (vérité et vraisemblance)¹⁴¹⁹. L'historien est contraint par son sujet, tandis que le peintre poète bénéficie d'une plus large licence artistique, dont les limites sont précisément celles de la vraisemblance. Or celle-ci peut être interprétée avec plus ou moins de largesse par les peintres. Pour les personnages du dialogue de Gilio, bon nombre d'abus et d'erreurs proviennent du fait que les artistes ignorants confondent les trois catégories¹⁴²⁰, et notamment ce qui tombe dans le domaine du vraisemblable, car si la vérité est attestée par les textes sacrés, il est plus compliqué de distinguer ce qui pourrait être de ce qui ne pourrait pas être. On retrouve donc derrière ces règles de convenance et de composition artistique les notions de vraisemblance poétique, de probabilité logique, mais aussi les classifications de la nature que pouvaient entreprendre à l'époque les philosophes naturalistes (comme l'ami de Paleotti, Ulisse Aldrovandi)¹⁴²¹. À la Renaissance, la démarcation entre le réel et l'irréel n'est pas pensée de la même manière qu'aujourd'hui. Bon nombre de phénomènes de la nature pouvaient ainsi être considérés comme des prodiges, des miracles, des signes

¹⁴¹⁹ « Disse M. Vincenzo : [...] Perché doverebbono sapere che il pittore a le volte è puro storico, a le volte puro poeta, et a le volte è misto. Quando è puro poeta, penso che lecito gli sia dipingere tutto quello che il capriccio gli detta, con quei gesti, con quei sforzi sieno però convenevoli a la figura che egli fa: del che abbiamo l'esempio ne le loggie del Chisi, dove Raffaello dipinse la Cena degli Dii con quegli atti e sforzi che il capriccio gli mise in capo. Tal potiamo dire de le loggie del Papa, fatte già dai scolari di Raffaello da Urbino; tal del palazzo de la vigna di Papa Giulio, e di molt'altri palazzi di Roma. Del pittore storico abbiamo l'esempio de la nova e vecchia Capella del Papa, dove si vede il nuovo e vecchio Testamento, et ultimamente il Giudizio di Michelagnolo, e di molte istorie de' Santi, che sono ne le chiese di Roma e d'altri luoghi. Del pittore misto abbiamo l'esempio ne la sala de la Cancellaria e nel palazzo de' Farnesi in campo di Fiore, quella fatta da Giorgio e questo da Giacompo Salviati. » GILIO, 1961, p. 15.

¹⁴²⁰ « Disse M. Vincenzo: Bene discorrete, e da questa ignoranza nasce il non sapere distinguere il vero dal finto e dal favoloso, il poetico da l'istorico, i tempi, i modi, l'età, i costumi e l'altre qualità convenevoli a le figure che fanno. » GILIO, 1961, p. 15.

¹⁴²¹ SMITH, 1997, p. 57-63; MASON, 2023.

divins ou obscurs, ou des monstruosités¹⁴²². Comme le mentionne Paleotti dans un chapitre qu'il consacre aux peintures monstrueuses et prodigieuses, il existe ainsi des monstres créés par la nature, des monstres créés par l'imagination, et des monstres mêlant un peu des deux¹⁴²³ :

« La pittura monstuosa de' Greci è stata detta τερατογραφία, ch'abbraccia tutte le sorti de' mostri, potendo quelli essere o dalla natura o dalla imaginazione, o tenere della qualità dell'uno e l'altro, o non essere propriamente né l'uno né l'altro.¹⁴²⁴ »

Les monstres naturels sont ceux qui existent sans respecter les règles de la nature, soit ils sont disproportionnés quant à leurs corps en quantité (ex. nains et géants) ou en qualité (ex. homme aux oreilles de cheval, homme à la peau verte), soit quant à l'habitude de lieu (ex. les yeux au milieu du front), de temps (ex. un bébé à barbe) ou encore d'usage (ex. marcher sur les mains). Il est acceptable de les dessiner si cela est nécessaire ou sied au sujet (par exemple si on illustre un ouvrage sur l'Afrique ou les régions du monde récemment découvertes), mais il faut éviter de les multiplier pour le plaisir¹⁴²⁵. Les monstres imaginaires peuvent être divisés en deux catégories : ceux qui sont entièrement et fausement construits dans notre imagination (ex. les monstres des poètes : sirènes, sphinx, harpies, pégases...), et ceux qui sont formés par notre imagination mais sur l'impulsion d'une cause supérieure et d'une révélation divine (ex. les miracles de la Bible ou des

¹⁴²² Voir notamment CÉARD, Jean, *La nature et les prodiges*, Genève, Droz, 1996, p. VII-XIV; MOREL, 2011, p. 165-203.

¹⁴²³ PALEOTTI, 1961, p. 419-424. Toutes ces réflexions sur la représentation correcte de la nature, et les classifications naturelles ont pu lui être suggérées par son ami, le naturaliste Ulisse Aldrovandi.

¹⁴²⁴ PALEOTTI, 1961, p. 419.

¹⁴²⁵ « Questi mostri dalla natura diciamo che si possono dipingere, però con occasione quando ricerchi così il soggetto che s'ha per le mani; et allora non solo non averanno deformità, ma più tosto commendazione, per rappresentare la verità di quello che è stato: sì come, chi figurasse la vita di S. Antonio [...] Così chi figurasse le cose di Africa o de' paesi nuovamente trovati, potria senza biasimo pingere varii mostri et umani e ferini, narrati dagli scrittori autentici di quei luoghi. » PALEOTTI, 1961, p. 420.

saints)¹⁴²⁶. La troisième catégorie comprend les monstres naturels auxquels des artistes ajoutent des éléments de leur invention, les rendant encore plus monstrueux, ou encore les monstres inventés qui ne respectent aucune règle naturelle et transcendent la raison (ex. une colombe du saint Esprit avec trois têtes, ou un saint Christophe anormalement grand)¹⁴²⁷. Les monstres des grotesques tombent dans la seconde catégorie (produits de l'imagination pure) ou la troisième (ajouts monstrueux et non logiques).

Les monstres constituent ainsi une certaine catégorie d'êtres qui ont la particularité de ne pas respecter les règles de la nature ou de la raison. Ils peuvent être réels ou non. On ne juge pas de leur convenance ou de leur adéquation sur base de leur existence attestée, mais bien sur base de leur respect ou de leur transgression des règles naturelles et artistiques (comme l'analogie)¹⁴²⁸. Tous les monstres ne sont donc pas des inventions, et seuls les monstres imaginaires le sont. Ces derniers ont été créés ainsi dans l'intellect, et bien qu'ils puissent être pensés et communiqués à autrui (par le langage ou l'image), ils n'existent que là.

¹⁴²⁶ PALEOTTI, 1961, p. 421.

¹⁴²⁷ PALEOTTI, 1961, p. 422.

¹⁴²⁸ Selon Cardan (*De subtilitate*, 1550 et *De rerum varietate*, 1557), la nature suit trois règles : l'analogie, le reflet (*aemulatio*) et la convenientia (*concatenatio*). MOREL, 2011, p. 181-182. Voir aussi : FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 32-40; ALDROVANDI, Ulisse et AMBROSINI, Bartolomeo, *Monstrorum historia cum paralipomenis historiae omnium animalium*, Bologne, 1642. Parmi ces règles, la plus importante pour les peintres de grotesques est sans doute la règle de composition analogique. Celle-ci est décrite par Francisco de Hollanda : « [Le bon peintre] ne fera jamais une chose qui ne puisse exister en son espèce : une main avec dix doigts, un cheval avec des oreilles de taureau ou une croupe de chameau... Mais si, pour mieux s'accorder au temps et au lieu dans une œuvre qui demande de la fantaisie sous peine d'être disgracieuse ou fausse, il vient à changer certains membres ou éléments d'une figure en empruntant à d'autres espèces, par exemple : transformer en dauphin la partie postérieure d'un griffon ou d'un cerf ou en la figure qui lui conviendra leur partie antérieure [...ou] remplacer les pattes par des ailes, en n'hésitant pas à supprimer ces pattes si les ailes font mieux [...]. Ces membres qu'il aura changés seront parfaits par rapport à l'espèce à laquelle ils appartiennent, et cette substitution, pour irréaliste qu'elle paraisse, mérite d'être déclarée bien inventée dans le genre du monstrueux. [...] Si cette discordance reste conforme aux proportions en chacune de ses parties, elle sera très harmonieuse et très naturelle. » DE HOLLANDA, Francisco, *Quatro dialogos da pintura antiga*, 1538, traduit en français dans MOREL, 2011, p. 201.

Si l'on emprunte des termes à la philosophie, les monstres naturels sont des êtres naturels (*entia realia*), tandis que les monstres imaginaires sont des êtres de raison (*entia rationis*)¹⁴²⁹. Selon la définition donnée par le scolastique jésuite Francisco Suarez, les *entia realia* possèdent une existence réelle en dehors de l'esprit qui les connaît, tandis que les *entia rationis* n'existent que dans l'esprit qui les appréhende¹⁴³⁰. Les *entia rationis*, en tant que choses créées par l'intellect, peuvent donc être rapprochés des concepts, des idées (*conceptus*, *idea*, *disegno*). Ils sont ces images mentales (ou *verbum mentis*), conçus dans l'esprit et qui constituent l'élément central de la triade sémiotique mot-concept-chose¹⁴³¹.

Une fois la distinction entre *entia realia* et *entia rationis* posée, les scolastiques, discutent de ce qui peut ou non entrer dans la catégorie des *entia rationis*, et ils proposent diverses solutions pour sous-catégoriser les êtres de raison. Parmi ces êtres ne pouvant exister que dans l'esprit et grâce à des associations mentales (construction entre plusieurs concepts), Goclenius distingue les êtres fictifs (comme les chimères), les êtres morts (ex. le cheval d'Alexandre) et les êtres impossibles (ex. un homme qui ne serait pas animal), tandis que Suarez envisage une subdivision des êtres de raison en trois espèces : la négation, la privation et la relation de raison. Nicolas de Cues pose lui aussi trois catégories de ces étants artificiels d'origine humaine : les idées mathématiques, les instruments et les œuvres d'art¹⁴³². Ces

¹⁴²⁹ DEMONET, « Les êtres de raison (...) », 2002, p. 178-180.

¹⁴³⁰ SUÁREZ, 2001, I, 4-5, p. 53-55.

¹⁴³¹ Les *entia realia* en revanche, correspondent davantage aux choses (*res*). Ces notions d'*entia* posent de nombreuses questions aux philosophes. Le débat porte notamment sur l'appartenance de la notion d'*entia rationis* à la logique (ex. Goclenius) ou à la métaphysique (ex. da Fonseca, Suárez). Les *entia rationis* ont tout à fait leur place au sein de la logique si on considère les concepts comme les intermédiaires nécessaires entre le *verba* et la *res*. Ils désignent le concept de la relation triadique mot-concept-chose. Mais inclure les *entia rationis* dans la logique signifie aussi y inclure d'autres catégories d'étants, comme les chimères et les montagnes d'or. DEMONET, « Les êtres de raison (...) », 2002, p. 178-180; BROWER, 2001-2024; VINTENON, 2017, p. 258-265.

¹⁴³² DEMONET, « Les êtres de raison (...) », 2002, p. 181-182; LOHR, Charles H., « Metaphysics », dans *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 553 et suiv.; GÉRARDY, 2023, p. 309.

organisations permettent par exemple de ranger les êtres de raison tels que les chimères dans une autre subdivision que les notions mathématiques. Ainsi, la création des chimères peut être rapprochée de certaines opérations logiques de l'intellect sans leur être équivalente.

Chez certains philosophes, comme Nicolas de Cues, le terme *idea* vient remplacer celui d'*entia rationis*, même s'il décrit bien ce même *ens* créé par et n'existant que dans l'esprit humain. De Cues n'emploie pas l'*idea* dans un sens platonicien, mais plutôt comme la forme ou le modèle mental¹⁴³³. Chez lui, toutes les créations humaines sont artificielles et appartiennent au domaine de l'esprit. En ce sens, son *idea* se rapproche du *disegno* humain de Federico Zuccari. Toutefois, bien qu'existant tous les deux dans l'esprit, l'idée et l'être de raison ne sont pas similaires : l'une est un universel et une cause (exemplaire) et l'autre est un accident entretenant une relation conceptuelle, et non pas intrinsèque, avec le réel¹⁴³⁴. Cette distinction se retrouve aussi dans le traité de Zuccari. Le terme *idea* est employé pour décrire le *disegno* divin (idée dans le sens de cause exemplaire en l'esprit de Dieu), tandis que son équivalent dans l'esprit de l'homme est un *disegno* dont les synonymes sont *concetto* et *idolo* (ce qui se rapproche du sens de idée comme concept, image, modèle)¹⁴³⁵.

Idea	Être de raison
Universel, cause exemplaire	Accident
//	//
<i>Disegno divino</i> (idée de Dieu) <i>Idea</i>	<i>Disegno umano</i> (concept humain) <i>Concetto, idolo</i>

Figure 24. Tableau comparatif : *idea* et être de raison.

¹⁴³³ C'est le sens que l'on retrouve dans les *Poetices libri septem* de Jules-César Scaliger. Et bien d'autres auteurs de la même époque. Voir DEMONET, « Les êtres de raison (...) », 2002, p. 183; KIEFT, Ghislain, « Zuccari, Scaligero e Panofsky », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 33, 2/3, 1989, p. 360-362.

¹⁴³⁴ DEMONET, « Les êtres de raison (...) », 2002, p. 183.

¹⁴³⁵ ZUCCARI, 1607, I, p. 8-10, 13-15.

Ces *disegni* sont à comprendre comme les idées ou concepts, ces choses qui n'existent que dans l'esprit de Dieu et de l'homme, et qui permettent à la fois de connaître et d'opérer hors de l'esprit. Cependant, le terme *disegno* tel qu'il est employé par Zuccari est ambigu, puisqu'il peut désigner à la fois le concept (comme ici) ou la faculté de l'âme. Le *disegno* est donc tout à la fois le concept, et la capacité permettant de fabriquer ce concept. Plus loin dans le traité, Zuccari présente les différentes subdivisions du *disegno*. Dans le *disegno interno*, on retrouve toutes les facultés de l'âme responsables des opérations de l'esprit, dont l'intellect pratique moral (*intelletto pratico morale*), responsable des vertus et des opérations morales¹⁴³⁶, et l'intellect pratique artificiel (*intelletto pratico artificiale*), responsable des opérations pratiques. Ces facultés permettent de composer des concepts moraux et pratiques, tout comme le *disegno* spéculatif permet de concevoir des concepts mathématiques, métaphysique ou logique¹⁴³⁷. Tous ces concepts, spéculatifs ou pratiques (catégories, raisonnements syllogistiques, les vertus morales...), peuvent être considérés comme des *entia rationis*, puisqu'ils sont tous des purs produits de l'esprit humain, et ne possèdent pas d'existence en dehors de lui. La subdivision des facultés proposée par Zuccari permet de classer ces êtres de raison, tout comme le font les scolastiques. La spécificité majeure de Zuccari est, bien sûr, d'appeler *disegno* l'ensemble de ces facultés.

Dans le second livre de l'*Idea*, Zuccari aborde le *disegno esterno*. On y retrouve les facultés responsables des opérations hors de l'esprit, comme le *disegno* artificiel exemplaire (*artificiale esemplare*) et le *disegno* artificiel fantastique (*artificiale fantastico*). La production des œuvres d'art est directement issue de la collaboration du *disegno*

¹⁴³⁶ Voir chapitre 4.2 La main guidée par l'intellect et 4.3. Intellect ingénieux et âme vertueuse.

¹⁴³⁷ Les créations de l'esprit spéculatif sont traitées dans le premier livre (*disegno interno*), « XIV. Nel quale si mostra che le scienze speculative ragionevoli e reali sono figlie del Disegno », « XV. Nel quale si mostra anco le virtù morali esser figlie del disegno » ZUCCARI, 1607, I, p. 37-46.

interno intelletto pratico artificale et du *disegno esterno artificiale*¹⁴³⁸.
Ce dernier est lui-même divisé en *esemplare* et en *fantastico*.

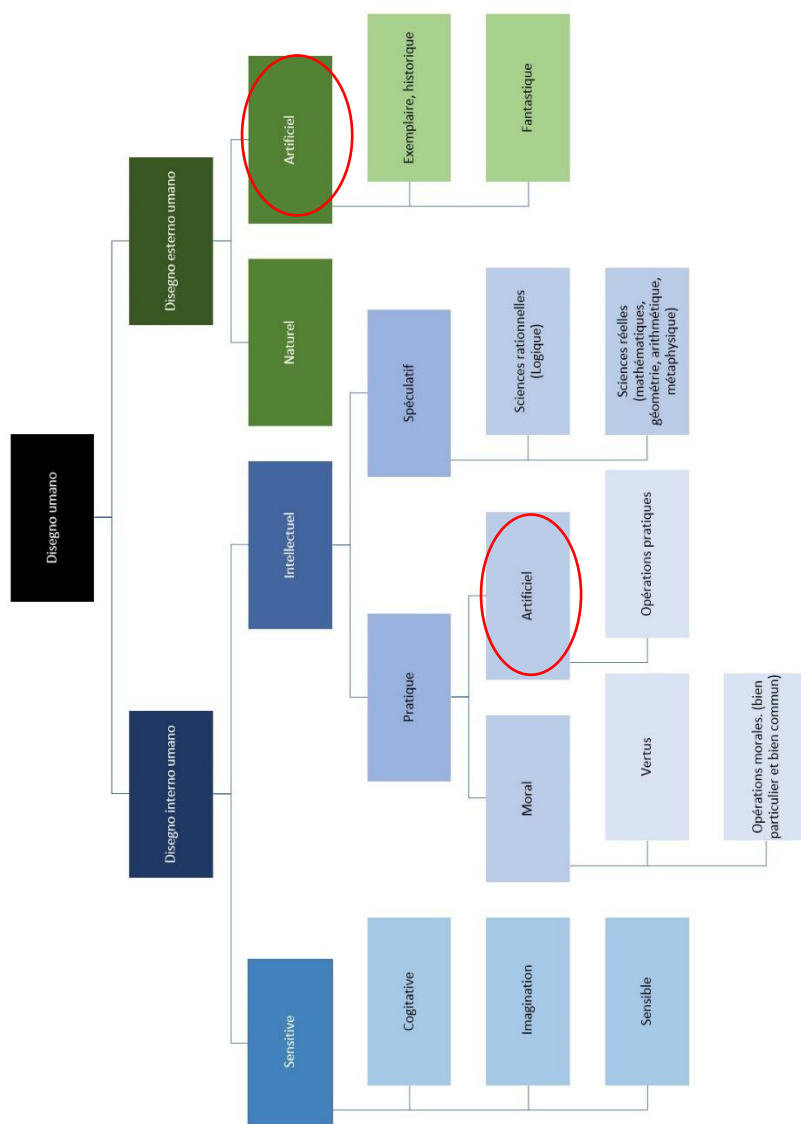


Figure 5. Organisation du disegno umano d'après Federico Zuccari

¹⁴³⁸ Pour une meilleure compréhension des interactions entre les différentes parties du *disegno*, nous renvoyons à l'article et au schéma d'Ulrich Pfisterer qui est plus éclairant sur ce point. PFISTERER, 1993, p. 237-268. Voir Figure 10.

Les chimères et autres monstruosités artificielles que peuvent produire certains artistes sont les produits de ce *disegno esterno fantastico* (*prodottivo, discorso e fantastico*)¹⁴³⁹. Cette sous-catégorie du *disegno* est responsable des inventions de l'esprit, de la fantaisie et du caprice humain, c'est-à-dire des créations artificielles et artistiques, comme les chimères, mais aussi les horloges ou les fontaines. À nouveau, la classification de Zuccari permet de bien distinguer les différents types d'*entia* produits par l'esprit humain. Les choses produites par les *disegni esterni esemplare* et *prodottivo, discorso e fantastico* sont d'abord conceptualisées avant d'être créées par la main. Elles peuvent donc elles aussi être considérées comme des *entia rationis* à ce stade conceptuel de leur création.

5.4.3 Inventer : raison et imagination

Chez Zuccari, les créations du *disegno speculativo* comme les syllogismes, la poésie et la dialectique sont plus nobles que les créations mentales du *disegno esterno fantastico*, mais ces dernières ne sont pas pour autant inutiles. Elles offrent en effet un soutien nécessaire et plaisant aux opérations de l'esprit et aux arts, pour peu qu'elles soient correctement réalisées :

« Questa terza specie [del disegno esterno] è quella che rappresenta tutto quello che la mente umana, la fantasia et il capriccio di qual si voglia arte può inventare. E se bene è men perfetta delle sudette, nondimeno è necessario e gustoso, e porge grandissimo aiuto, augumento e perfezzione a tutte le nostre operazioni et a quelle ancora di tutte l'altre arti, scienze e pratiche, formando nove invenzioni e capricci in qualonche soggetto sia [...] o di qual si voglia altra arte, come di fontane, giardini, loggie, [...] insegni di mille spezie, machine, molini, cifre, orologii, chimere, e che so io ? [...] e di queste deve l'eccellente pittore, scultore et architetto esser copioso inventore

¹⁴³⁹ ZUCCARI, 1607, II, 10, p. 51-54.

e più di tutti il buon pittore, come universale e di concetti vario ove ciascuno scuopre il giudizio e l'ingegno, lo spirito e la prontezza al disporre et ordinare. E chi di simili cose non è inventore, manca a sè stesso nell'occasioni onorate ; però deve ciascuno usar ogni diligenza per inventarne : ma che però non siano disdicevoli e mal intese, come bene spesso se ne veggono in luoghi nobili e principali nelle cappelle et ornamenti d'altari, le quali spesso si commettano a semplici muratori e scarpemmini, che non hanno il fondamento di buoni ordini e disegno.¹⁴⁴⁰ »

Pour Zuccari, l'artiste excellent est nécessairement un inventeur qui sait utiliser adéquatement son imagination, car ces nouveautés témoignent de son jugement (*giudizio*¹⁴⁴¹), de son ingéniosité (*ingegno*¹⁴⁴²), de son esprit (*spirito*¹⁴⁴³) et de sa promptitude (*prontezza*¹⁴⁴⁴) à disposer et ordonner. Les inventions sont le reflet des

¹⁴⁴⁰ ZUCCARI, 1607, II, p. 18-19.

¹⁴⁴¹ En logique, le jugement est l'une des trois opérations de l'esprit humain selon Aristote. Il est l'intermédiaire entre les concepts (qui le composent) et le raisonnement (qui est un ordonnancement de jugements). C'est aussi la faculté de distinguer le vrai du faux et l'adéquation d'un prédicat donné à un sujet donné ou d'évaluer la réalité sous ses différents aspects. Le jugement permet ainsi d'ordonner les concepts dans l'esprit et de les distinguer, ce qui se révèle fort nécessaire aux artistes dans leur pratique. « Giudizio », *Grande dizionario della lingua italiana. Prototipo edizione digitale*, vol.6, Accademia della Crusca, 2018, [<https://www.gdli.it/>], p. 874; MOULOU, Noël, « Jugement », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne, [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/jugement/>]. Consulté le 23 mars 2022.

¹⁴⁴² Ensemble des qualités intellectuelles et des facultés naturelles de l'esprit. Il peut aussi s'agir plus précisément de la puissance créatrice de l'esprit humain qui exprime le mieux le talent et l'intelligence, le génie. « Ingegno », *Grande dizionario della lingua italiana. Prototipo edizione digitale*, vol. 7, Accademia della Crusca, 2018, [<https://www.gdli.it/>], p. 1019-1023.

¹⁴⁴³ Chez les hommes, il s'agit de l'âme individuelle unie au corps et par laquelle Dieu insuffle la vie. Le *spirito* est de façon plus générale une substance incorporelle, simple et immortelle pénétrant la matière et associée au divin (Dieu, les anges, *Santo Spirito*). Il s'agit aussi de la faculté la plus élevée de l'âme et qui évoque une dimension affective. Dans le contexte artistique, c'est aussi la capacité inventive ou imaginative de l'artiste qui se manifeste dans son œuvre. Zuccari emploie le terme le plus chrétien et spirituel possible (il aurait pu utiliser *mente*, *intelletto* ou *anima*), probablement pour souligner l'ascendance divine des facultés de l'âme. « Spirito », *Grande dizionario della lingua italiana. Prototipo edizione digitale*, vol. 19, Accademia della Crusca, 2018, [<https://www.gdli.it/>], p. 948-955.

¹⁴⁴⁴ Dans son sens le plus courant, il désigne la capacité d'intuition d'un individu, sa rapidité à prendre des mesures appropriées à une situation, il peut aussi faire référence

qualités de l'artiste que Zuccari cherche à mettre en avant dans l'*Idea*. Les termes employés pour énumérer ces qualités renvoient tous à des concepts philosophiques qui désignent des facultés intellectuelles ; de la capacité à sélectionner et discriminer les idées à l'habilité du raisonnement global. Zuccari ne mentionne ni les capacités techniques de l'artiste¹⁴⁴⁵, ni les sens. Pour lui, inventer des figures, objets ou mécanismes artificiels révèle la grandeur de l'intellect, et pas seulement de l'imagination. Il n'insiste pas sur le rapport de l'imagination aux sens externes et au modèle (naturel ou artistique), mais se focalise sur le processus interne.

Dans la veine de la Contre-Réforme, il ajoute toutefois bien que ces *capricci* ne sont bénéfiques que s'ils sont convenables (*non siano disdicevoli e mal intese*), ce qui n'est pas toujours le cas, notamment dans les églises et les chapelles¹⁴⁴⁶. Le bon artiste sait doser correctement ses inventions, ce que ne peuvent faire les *semplici muratori et scarpemmini*. Zuccari adopte une position médiane,

à l'agilité des membres du corps ou d'un sens, à l'habilité manuelle. Dans des œuvres écrites ou artistiques, c'est la vivacité expressive et dans un sens philosophique *prontezza* est la capacité d'un étant à passer de la puissance à l'acte. Ce terme fait donc aussi bien référence à la rapidité d'exécution intellectuelle de l'artiste, à son habilité manuelle et technique et surtout, à sa capacité créatrice pure, c'est-à-dire à sa faculté d'extérioriser ses inventions sous la forme d'œuvres d'art, à mettre en acte ce potentiel créatif. « *Prontezza* », *Grande dizionario della lingua italiana. Prototipo edizione digitale*, vol. 14, Accademia della Crusca, 2018, [<https://www.gdli.it/>], p. 608-609.

¹⁴⁴⁵ À l'exception de *prontezza* qui peut être compris en ce sens. Voir note 1444.

¹⁴⁴⁶ « Ma quello che più a noi importa è che, se questi lavori si fossero contenuti solamente nei luoghi profani, dove la libertà degli uomini può avere alquanto più campo, si saria potuto con minore avvertimento tollerare. Ma il vedere che questa indignità passi ancora nei luoghi sacrali di Dio et occupi ormai i più preziosi e reverendi apparati che siano per lo culto e tremendo sacrificio suo, certo non è cosa che dagli animi pii si possa dissimulare; perché se, come più volte s'è detto, le pitture sacre sono state dall'antica Chiesa instituite per certa istruzione del popolo et eccitazione dell'affetto alla pietà, e per raccogliere la memoria delle cose divine [Thomas d'Aquin, *In III Sent.*, d.9, q.1, a.2; q.2, ad.3], dicami per grazia chi si compiace tanto di queste grottesche, se elle possono servire ad alcuno di questi usi, o pure se più tosto sono atte a distruggere tutto l'instituto della Chiesa; e se corrisponde alla maestà di un tempio, o gravità de' misterii che ivi si celebrano, il vedersi attorno pitture da burla, ghiribizzi di sogni, mascheroni di pazzi, chimere di vanità e giuochi da fanciulli. » PALEOTTI, 1961, p. 445.

courante pour les artistes de l'époque, qui soutient les créations imaginatives des artistes tout en respectant la bienséance. Son propos est clair : celui qui est capable de réaliser de belles et correctes inventions qui servent l'art et prouvent l'ingéniosité humaine, c'est l'artiste. Si des images malhonnêtes sont si répandues et visibles en tous lieux, c'est que l'on engage pour les réaliser de simples artisans qui travaillent essentiellement de leurs mains et ne peuvent faire preuve du même *giudizio*, du même *ingegno* et du même *spirito*, que le peintre, le sculpteur ou l'architecte.

En associant les inventions aux facultés intellectuelles, Zuccari valorise l'esprit de l'artiste et tente peut-être de contourner les limites de l'imagination. Cette dernière est la faculté mentale la plus communément associée aux inventions dans les traités d'art du début du XVI^e siècle, puisqu'elle permet l'association et la combinaison des concepts et des images mentales pour créer l'inédit¹⁴⁴⁷. Cependant, elle est un sens interne, et n'est donc pas considérée avec les mêmes honneurs que les facultés rationnelles. Cette position intermédiaire entre les sens externes et la raison éclaire les discussions sur les pouvoirs et sur les débordements de cette capacité imaginative (comme chez Vitruve et Horace)¹⁴⁴⁸. Les débats sur les fantaisies, comme les grotesques, s'inscrivent d'ailleurs dans cette même logique : elles peuvent être de véritables bijoux d'ingéniosité plaisante ou des figures obscures et absurdes. L'imagination est une faculté nécessaire et qui permet de produire des choses nouvelles, mais en elle-même, elle n'offre aucune garantie que ces nouveautés soient correctes, positives, bénéfiques ou acceptables. Elle est responsable de la création d'ingénieuses figures, mais aussi de rêves pendant le sommeil et d'hallucinations durant la maladie¹⁴⁴⁹. Ce qui marque la différence entre

¹⁴⁴⁷ ZAGOURY, *The Autonomous Maker within (...)*, 2018, p. 33-59 et p. 61-103.

¹⁴⁴⁸ VINTENON, 2017, p. 29-49; SHEPPARD, 2015; COCKING, James M., *Imagination. A study in the history of ideas*, Routledge, Londres-New-York, 1991; SUMMERS, 1987, p. 27, 54-63, 69-70, 205, 211-215, 289; ARASSE, Daniel, « *Ars memoriae* et symboles visuels. La critique de l'imagination et la fin de la Renaissance », dans *Symboles de la Renaissance*, Cristoforo Giarda, Ernst H. Gombrich, Meyer Schapiro (et al.), 2^e éd., Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1980, p. 57-78.

¹⁴⁴⁹ « [...] fa cose mostruose, e tali quali ci rappresenta la fantasia, quando i nostri sentimenti sono chiusi dal sonno. Quanto mò, che sia da lodare un sofista io lo lascio

jolie création et vision cauchemardesque, c'est précisément la raison¹⁴⁵⁰. Si l'imagination crée des choses abracadabrantesques pendant que l'on dort ou que l'on a de la fièvre, c'est parce que dans ces états physiques et mentaux particuliers, elle n'est plus contrôlée par notre entendement¹⁴⁵¹. Elle ne peut donc agir seule, et doit être encadrée par ces facultés d'*ingegno*, de *giudizio* et de *prontezza* que Zuccari énumère. Si l'on suit sa logique, les inventions, lorsqu'elles sont correctes, ne sont pas seulement des preuves des grandes capacités imaginatives de l'artiste, mais aussi de ses facultés rationnelles. Plutôt que d'opposer la raison à l'imagination, et d'encenser l'une au détriment de l'autre, Zuccari en profite pour valoriser l'entendement de

giudicare, a chi sà fare differenza tra il falso, e'l vero, tra il vero e'l verisimile. » BARBARO, Daniele, *I dieci libri dell'architettura di M Vitruvio tradutti et commentate da monsignor Barbaro*, Venise, 1556, p. 188; ZAGOURY, *The Autonomous Maker Within (...)*, 2018, p. 105-132; KEMP, 1977, p. 347-398.

¹⁴⁵⁰ Les artistes se doivent de respecter un certain nombre de règles dans la composition de leurs inventions, même lorsqu'il s'agit de chimères. Pensons notamment à la règle de composition analogique qui garantit la vraisemblance de la composition des êtres hybrides. L'analogie est discutée par les scolastiques, et définie par Boèce et Aristote avant eux, au sein de la logique (ex. analogie de proportion) ou de la métaphysique (*analogia entis*). Si dans la théorie de l'art elle désigne initialement un rapport mathématique, elle peut aussi être comprise comme ressemblance entre des espèces, surtout à l'époque moderne. L'analogie de composition des figures hybrides est à comprendre en ce dernier sens, comme une correspondance formelle entre les parties de plusieurs espèces différentes. DE LIBERA, Alain, « Analogie », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 84-86; « Analogia », *Grande dizionario della lingua italiana. Prototipo edizione digitale*, vol. I, Accademia della Crusca, 2018, [<https://www.gdli.it/>], p. 439-440; MOREL, 2011, p. 201. Voir aussi DE HOLLANDA, Francisco, *Quatro dialogos da pintura antiga*, Lisbonne, 1538; DELLA PORTA, Gian Battista, *Phytognomonica*, Naples, Orazio Salviani, 1588.

¹⁴⁵¹ « [...] diciamo che sotto questo nome di grottesche non intendiamo quei lavori de fogliami, tronchi, festoni o altre varietà di cose che talora si pingono e possono essere secondo la natura; né quelle invenzioni degli artefici, che nei fregi, nei tavolati, nelle opere dette arabesche, nei recami et altri ornamenti proporzionati alla ragione sogliono con vaghezza rappresentarsi; né manco intendiamo di quei mostri, o marini, o terrestri, o altri che siano, che dalla natura talora, se bene fuori dell'ordine suo, sono stati prodotti. Ma solo comprendiamo sotto questa voce [grottesche] quelle forme d'uomini o d'animali o d'altre cose, che mai non sono state, né possono essere in quella maniera che vengono rappresentate, e sono capricci puri de' pittori e fantasmi vani e loro irragionevoli imaginazioni;¹⁴⁵¹ » PALEOTTI, 1961, p. 425.

l'artiste, tout en laissant de la place pour que l'imagination puisse se déployer sans excès.

Cette position laisse aussi supposer que les critiques négatives proférées à l'encontre de la liberté artistique et des représentations fantasques qu'elle permet ne sont donc pas à imputer aux décors eux-mêmes, mais bien aux mauvais artistes qui ne savent pas employer leurs facultés convenablement. Dans un même ordre d'idée, mais avec une touche plus chrétienne rappelant l'importance de la vertu, Ammannati concluait sa lettre aux académiciens par ces paroles de Michel-Ange : « i buoni cristiani sempre facevano le buone e belle figure.¹⁴⁵² ».

Les inventions vraisemblables permettent aussi de dépasser la nature en montrant ce qui est de l'ordre du possible ou du probable. La vraisemblance n'est pas un vrai « faute de mieux » ne servant qu'à combler les manquements de l'histoire. Chez Aristote déjà, elle est considérée comme plus universelle que l'histoire qui est contingente de faits réels et attestés, mais particuliers¹⁴⁵³. La vraisemblance dans la fiction aurait une portée plus large que la vérité historique qui demeure attachée aux faits précis d'une époque, d'un lieu ou de certaines personnes. Pour lui, les inventions vraisemblables correctement réalisées sont plus valables que les simples imitations de la nature, car elles montrent non pas ce qui existe, mais ce que l'esprit peut concevoir. L'artiste est capable d'imaginer, de concevoir et de matérialiser une infinité de choses auxquelles la nature ne peut pas ou n'a pas encore donné naissance. De plus, la création artistique étant chapeautée par les facultés de l'esprit, elle est supérieure aux créations de la nature qui sont, elles, issues de la génération et corrélées au hasard¹⁴⁵⁴. Les

¹⁴⁵² AMMANNATI, 1962, p. 123.

¹⁴⁵³ « Or il est clair aussi, d'après ce que nous avons dit, que ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. Les événements sont possibles suivant la vraisemblance ou la nécessité. En effet, l'historien et le poète ne diffèrent pas par le fait qu'ils font leurs récits l'un en vers l'autre en prose [...] ils se distinguent au contraire en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver. Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. », ARISTOTE, *Poétique*, IX, 1451 a-b, 1932, p. 41-43.

¹⁴⁵⁴ Sur la nature et le hasard, voir KLEIN, 2017, p. 126-134.

inventions révèlent à la fois les potentialités du monde naturel et les capacités de l'artiste à les révéler¹⁴⁵⁵. C'est principalement en cela que les artistes maniéristes s'éloignent d'une conception naturaliste de l'imitation pour se concentrer sur l'expression du concept intérieur. Ils imitent autant les choses de la nature, que leurs propres concepts. Ce faisant, ils sont autant des imitateurs de la Création de Dieu, que des imitateurs du travail de Dieu¹⁴⁵⁶.

¹⁴⁵⁵ « Lorsque, pour le délassement et le divertissement des sens et aussi bien pour la récréation des yeux mortels désireux de voir l'inédit et l'impossible, le peintre introduit dans ce genre d'ouvrages des êtres chimériques, il se montre plus respectueux de la raison que s'il produisait l'habituelle figure des hommes et des animaux. » DE HOLLANDA, 1538, traduit en français dans MOREL, 2011, p. 201.

¹⁴⁵⁶ Avec ce thème, les théoriciens maniéristes dépassent l'objectif premier de la théorie de l'art qui était l'élévation du statut social, pour donner une dimension métaphysique et quasiment spirituelle aux arts du dessin. Voir BUYDENS, 1998, p. 28; RATIU, 2003.

Chapitre 6. Disegno ad imaginem

Les concepts de signe, de similitude et d'imitation permettent de penser la relation de l'image à son référent et la relation de l'homme à Dieu par le médium de l'image, mais également la relation de l'homme à Dieu. En effet, selon la Genèse (1, 1-26), Dieu a créé l'homme à son image : *faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*. Ce passage biblique énonce que l'homme est la plus parfaite des créatures de la Création divine. Il permet d'expliquer ses spécificités par rapport aux autres créatures, principalement son statut d'être rationnel et spirituel. Cette comparaison est essentielle, puisqu'elle explique aussi pourquoi l'homme possède la capacité de créer : l'homme est un créateur parce qu'il a été fait à l'image de Dieu, le Créateur suprême. Parmi les hommes, l'artiste dont la profession est précisément de créer, est un exemple particulièrement pertinent de ce lien de similitude avec le divin. De plus, ce lien entre l'artiste et Dieu fonctionne également en sens inverse. La création du monde est décrite avec le vocabulaire de la création artisanale et artistique, autant chez les Grecs que chez les Chrétiens : Platon parle de Démonstrateur, tandis que le Dieu de la Genèse est décrit comme un artisan ou un architecte.

Les théoriciens de l'art et de l'image ne laissent évidemment pas de côté une telle opportunité de comparer la pratique artistique à la Création du monde, et l'artiste à Dieu¹⁴⁵⁷. Ils réalisent dans leurs œuvres une reproduction microcosmique du monde (par l'imitation de la nature), tout comme ils reproduisent, à leur échelle, l'acte cosmogonique divin (en concevant et en extériorisant leurs concepts). Mais ce qu'il est ici intéressant de souligner, c'est l'emploi par ces théoriciens de la thématique du signe et de la similitude afin de décrire

¹⁴⁵⁷ Voir notamment : EMISON, 2004, p. 59-63, 87-110; COUSINIE, 2000, p. 62; MÉTRAL, Florian, *Figurer la création du monde. Mythes, discours et images cosmogoniques dans l'art de la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2019; MÉTRAL, Florian, « Création artistique et création du monde », dans Jacques Poirier (dir.), *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, Reims, Épure, 2015, p. 117-122.

cette relation de l'artiste divin au Dieu artisan. Ce point constitue le sujet principal de ce dernier chapitre.

Dans un premier temps, nous présentons un peu plus en détails les thématiques du Dieu artisan et de l'artiste divin tels qu'ils sont décrits dans les traditions grecques, chrétiennes et artistiques. Ensuite, nous verrons comment sont utilisés les concepts de signe, d'image et de trace pour soutenir le parallèle de l'homme à Dieu dans la théorie de l'image du XVI^e siècle en nous appuyant sur le *Discorso* de Paleotti. Enfin, nous terminerons par présenter l'application de ces thématiques à la théorie de l'art à travers les réflexions que propose Zuccari dans les dernières pages de son *Idea*. Pour lui, ce qui est comparable à Dieu en l'homme, ce sont ses facultés intellectuelles, autrement dit, le *disegno*, qu'il définit comme un véritable signe de Dieu en l'homme.

6.1 Deus artifex et artista divino

La conception d'un Dieu artiste est issue d'une longue tradition rapprochant le Dieu chrétien du D miurge du *Timée*¹⁴⁵⁸. Selon la théorie platonicienne, le D miurge est celui qui actualise les Idées intelligibles dans le monde sensible. Il se contente donc de façonner le monde à partir d'une forme (les idées) et d'une matière (le monde sensible) préexistantes. Il est plus une force actualisante qu'un créateur suprême. En informant les Idées dans la matière, il est la lumière éclairante qui rend visibles les choses véritables du monde. En revanche, le Dieu de la Genèse est distinct du monde sensible (sur lequel il peut toutefois agir) et surtout il le crée *ex nihilo*¹⁴⁵⁹. Dans une

¹⁴⁵⁸ BOULNOIS, Olivier, « La création, l'art et l'original », *Communication*, 64, La création, 1997, p. 57-63; TALON-HUGON, Carole, *Une histoire personnelle et philosophique des arts. Moyen âge et Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 109.

¹⁴⁵⁹ BOULNOIS, 1997, p. 58; SPEER, Andreas, « Aesthetics », dans John Marenbon ( d.), *The Oxford Handbook of Medieval Philosophy*, New-York, Oxford University Press, 2012, p. 670. Cette affirmation ne va cependant pas de soi, et elle est étudiée par Augustin dans *De Genesi ad litteram*. (IV,11-IV, 15). Il conclut : « Quelle que soit, parmi ces explications, celle qui est exacte, on doit croire que Dieu est l'origine et le créateur de toutes les choses qui ont vu le jour, celles qu'on voit et celles qu'on

perspective chrétienne, il importe de considérer Dieu comme source de toute chose, dont les Idées et la matière. Les auteurs chrétiens vont donc devoir s'appuyer sur un autre modèle qui reprend à la fois des éléments à la tradition platonicienne et à la tradition vétérotestamentaire. L'association de ces deux cosmogonies sera rapidement établie par Philon d'Alexandrie, puis par Augustin et Proclus¹⁴⁶⁰. Ces auteurs néoplatoniciens posent une base à partir de laquelle il sera possible de penser un Dieu à la fois démiurge et principe premier. Les Idées platoniciennes deviennent les idées de Dieu. Il est la cause absolue et originelle, et il produit par son existence même dans, et hors de lui-même. Il n'y a alors plus de doute sur l'omnipotence divine. Dieu est alors considéré comme la lumière éclairant les choses et en même temps comme la source lumineuse qui la produit¹⁴⁶¹.

L'homme en tant qu'artisan est fort éloigné de la divinité néoplatonicienne¹⁴⁶². Il n'est qu'un créateur de second degré (le premier étant Dieu) puisqu'il donne forme à des choses selon une idée préexistante. L'artiste quant à lui est un créateur de troisième degré, imitant seulement l'apparence des choses créées par Dieu ou par des

ne voit pas, [...] et qu'il n'existe absolument aucune créature qui ne tienne de lui le commencement et l'achèvement de son espèce et de sa substance. » AUGUSTIN, *Sur la Genèse au sens littéral*, IV, 18.2, 2005, p. 425.

¹⁴⁶⁰ Voir : PHILON D'ALEXANDRIE, *De opificio mundi*, 1, traduction et commentaire de Roger Arnaldez, Paris, Cerf, 1961, p. 116-120; AUGUSTIN, *Les Confessions*, VII, 9, 13, traduit du latin par E. Tréhorel et G. Bouissou, Paris, Desclée de Brouwer, 1962, p. 608-609; PROCLUS, *Commentaire sur le Timée*, traduit du latin par André-Jean Festugière, Paris, Vrin, 1966-1968. Pour les médiévaux, le terme *idea* se réfère d'abord à l'Idée de Dieu, tandis que la connaissance des hommes est plutôt évoquée avec des mots comme *species*, *notitia* ou *verbum mentis*. SCHMUTZ, Jacob, « Un Dieu indifférent. La crise de la science divine durant la scolastique moderne », dans Olivier Boulnois, Jacob Schmutz et Jean-Luc Solère (éds.), *Le contemplateur et les idées. Modèles de la science divine, du néoplatonisme au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2002, p. 701-703.

¹⁴⁶¹ BOULNOIS, 1997, p. 59; BOULNOIS, Olivier, « Ce dont Dieu n'a pas idée. Problèmes de l'idéalisme médiéval (XIII^e-XIV^e siècles) » dans Olivier Boulnois, Jacob Schmutz et Jean-Luc Solère (éds.), *Le contemplateur et les idées. Modèles de la science divine, du néoplatonisme au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2002, p. 45-78; SCHMUTZ, « Un dieu indifférent (...) », 2002, p. 186-190.

¹⁴⁶² BOULNOIS, 1997, p. 58; TALON-HUGON, 2014, p. 109.

artisans¹⁴⁶³. Dieu est l'unique créateur, tandis que l'homme ne peut être qu'artisan ou artiste.

Un rapprochement plus étroit entre l'homme et Dieu sera possible avec les penseurs néoplatoniciens de la Renaissance (comme Marsile Ficin¹⁴⁶⁴).

6.1.1 L'intellect de Dieu

Si la philosophie néoplatonicienne a beaucoup participé au développement du Dieu-artiste, l'apport des scolastiques est également important. Ils cherchent notamment à comprendre le fonctionnement de l'intellect et de la volonté divine au sein de la Trinité¹⁴⁶⁵. Cette dernière permet de concevoir à la fois l'unicité de Dieu et sa multiplicité. Dieu est le principe premier constitué de trois entités. Le Fils est la première de ces entités créées et intégrées au divin. Il permet de penser la volonté et l'intellect divins (le Verbe) ainsi que les idées qu'ils produisent (et qui sont les modèles de la Création). Selon les scolastiques, ce Dieu trinitaire agit donc à l'aide d'un intellect et d'une volonté, et non pas seulement en lui-même et par son existence seule, comme c'était le cas avec le Dieu néoplatonicien pensé sur le mode du principe premier. Dieu a engendré le Verbe et les idées en lui-même grâce à son intellect, avant de les créer dans le monde sensible en suivant les modèles intelligibles présents en lui¹⁴⁶⁶. La volonté divine intervient pour expliquer l'extériorisation des idées internes dans le monde sensible¹⁴⁶⁷.

¹⁴⁶³ Sur le statut de l'artisan et de l'artiste dans une perspective platonicienne, voir chapitre 5.1.1 Imitations platonicienne et aristotélicienne.

¹⁴⁶⁴ Il emprunte ses comparaisons au monde de l'art et conçoit un Dieu architecte-artiste. Ficin a eu un impact important sur les milieux artistiques et académiques de l'époque. CHASTEL, André, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1975, p. 57-63. Voir chapitre 1. La formation intellectuelle de l'artiste.

¹⁴⁶⁵ JAVELET, 1967, p. 67-69, 435; BOULNOIS, 2002, p. 48-78; SCHMUTZ, « Un dieu indifférent (...) », 2002, p. 185-221.

¹⁴⁶⁶ BOULNOIS, 1997, p. 60; JAVELET, 1967, p. 67-69, 435.

¹⁴⁶⁷ BOULNOIS, 1997, p. 61. Cette explication permet aussi de penser l'existence des possibles. Dieu façonne et possède en son intellect toutes les idées de toutes les choses qui existent, mais aussi des choses possibles qui n'existent pas (encore). C'est grâce à sa libre volonté qu'il décide de créer certaines de ces idées dans le monde sensible, et d'autres non. Voir BOULNOIS, 1997, p. 66-67. En cela, l'homme se rapproche aussi

Les choses créées par Dieu sont formées par son intellect et offertes selon sa libre volonté, sur le mode du don ou sur le modèle de l'artefact fabriqué par un artisan dans un certain but¹⁴⁶⁸. Le fonctionnement de l'intellect divin est donc pensé de façon similaire à celui de l'homme. La comparaison avec les humains et leurs créations en devient donc plus aisée puisqu'ils ont aussi recours à leur intellect et à leur volonté afin de créer.

Les scolastiques discutent également de la façon dont sont formées ces idées par l'intellect divin. Pour Bonaventure et Thomas, ces idées n'ont d'autre origine que l'essence divine. Dieu crée ses idées en se contemplant lui-même. D'autres (comme Eckhart, Duns Scot et Ockham) cherchent à assurer la totale transcendance et l'absolu divin. Ils établissent des théories s'affranchissant du modèle de l'artisan soumis au modèle des idées¹⁴⁶⁹. Ces discours théologiques s'inscrivent dans une conception de la création bien plus artificialiste qu'idéaliste, si l'on reprend cette opposition conceptuelle établie par Robert Klein¹⁴⁷⁰. La solution de Thomas est plus proche du Dieu artisan (ou architecte¹⁴⁷¹). Les idées divines sont formées par Dieu en son esprit

de Dieu lorsqu'il considère le monde des possibles, et qu'il invente de nouvelles choses. Voir 5.4.1 Inventer : Probabilité, convenance, bénéfice.

¹⁴⁶⁸ Sur le développement de cette « noétique trinitaire » par les auteurs scolastiques, voir BOULNOIS, *Être et représentation* (...), 2008, p. 107-114.

¹⁴⁶⁹ Pour un bref récapitulatif des interprétations de Duns Scot et d'Ockham, voir BOULNOIS, 1997, p. 62-63.

¹⁴⁷⁰ KLEIN, 2017, p. 263-264. Le naturalisme désigne une conception de l'art comme étant essentiellement une imitation de la nature, tandis que l'artificialisme est une conception de l'art comme imitation du concept de l'artiste. Les deux positions coexistent à la Renaissance et peuvent être compatibles. Certains auteurs favoriseront parfois une tendance plutôt que l'autre dans leurs traités. Dans le cas de Dieu, on parlera d'idéalisme plutôt que de naturalisme, car Dieu n'imite pas la nature, mais il la crée à partir de ses Idées. Voir KLEIN, 2017, p. 194-202; MÉTRAL, Florian, « The "Artisanal" Aesthetics of Creation » : Robert Klein and the *Deus Artifex* », dans Jérémie Koering, Alessandro Nova et Alina Payne (éds.), *Robert Klein. A Meteor in Art History and Philosophy*, Florence, Rome, I Tatti Harvard University Press et Officina Libraria, 2024, p. 209-229.

¹⁴⁷¹ « Dans toutes les choses qui ne sont pas le fruit du hasard, il y a nécessité que la forme de l'engendré soit la fin à laquelle tend la génération. Or l'agent n'agirait pas en vue de la forme s'il n'avait en lui la similitude de cette forme. Mais cela peut avoir lieu de deux façons. En certains agents, la similitude de la chose à faire préexiste selon son être naturel ; c'est le cas des êtres qui agissent par nature, comme l'homme

(cela est lié à sa substance divine) et il crée le monde sur le modèle de celles-ci, tout comme l'homme, à sa propre échelle, créée à partir de ses concepts.

Zuccari reprend cette solution, et la synthétise dans une description artificialiste¹⁴⁷² du *disegno divino* :

« [...] io ragionerò di questo disegno divino interno con i filosofi, seguendo in particolare Platone et dirò, ch'essendo Iddio facitore del Mondo, e di tutte le cose, che in esso si contengono supreme, mezane e inferiori, in Dio sono anco di tutte queste cose l'Idee. [...] Platone dunque pose l'Idee in Dio, nella mente et nell'intelletto suo divino : onde egli solo intende tutte le forme rappresentanti qual si voglia cosa del Mondo. [...] Platone non pose l'Idee, ò forme rappresentanti tutte le cose in Dio, come in lui distinte, à guisa di quelle, che sono nell'intelletto creato, Angelico, ò humano, ma per queste Idee intese l'istessa natura divina, la quale à guisa di specchio da se stessa, come atto purissimo rappresenta tutte le cose più chiaramente, e perfettamente, che non sono rappresentate le nostre al senso. [...] Si che trovandosi in Dio l'Idee, anco in S.D. Maestà si trova il Disegno interno.¹⁴⁷³ »

Partant de la question 15 de la prima pars¹⁴⁷⁴, il mentionne la nécessité de placer ces Idées *nella mente et nell'intelletto* divin. Elles

engendre l'homme et le feu engendre le feu. En d'autres, cette similitude préexiste selon l'être intelligible, comme chez ceux qui agissent par leur intelligence. C'est ainsi que la représentation de la maison est dans l'esprit de l'architecte. Et cette similitude peut être dite alors l'idée de la maison, parce que l'homme de l'art entend faire la maison à la ressemblance de la forme que son esprit a conçue.

Donc, puisque ce monde n'est pas l'œuvre du hasard, mais a été fait par Dieu qui agit par son intelligence, ainsi qu'on le verra, il est nécessaire d'admettre dans l'esprit divin une forme à la ressemblance de laquelle soit fait le monde, et c'est en cela que consiste formellement l'idée. », THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 15, a. 1, 1984-1986, p. 270-271.

¹⁴⁷² KLEIN, 2017, p. 264-265.

¹⁴⁷³ ZUCCARI, 1607, I, 5, p. 8-9.

¹⁴⁷⁴ « Et oltre le autorità filosofiche addurrò quello che da Theologi mi fù mostrato esser stato scritto dall'Angelico Dottore S. Thomaso nella prima parte alla questione 15 all'articolo primo, cioè, ch'è necessario poner l'Idee nella mente divina, il che conferma Sant Agoostino nel libro delle questioni 83 [...] In alcuni altri si trova secondo l'essere intelligibile, come in quelli, ch'oprano per l'intelletto, si come la

sont naturellement présentes en Dieu, mais en même temps fabriquées par lui volontairement. Il n'a plus ensuite qu'à regarder en lui-même pour se représenter ces choses et les créer dans le monde¹⁴⁷⁵. Cette référence de l'*Idea* à la *Somme Théologique* est complétée avec la description du *disegno angelico*¹⁴⁷⁶. Cette description des facultés mentales des anges peut paraître étrange au milieu d'un traité consacré au *disegno*, mais elle correspond en fait à la réhabilitation du culte des anges (notamment les anges gardiens), qui commence à se mettre en place à cette époque, et qui connaît son apogée dans le courant du XVII^e siècle. Les Jésuites sont les principaux auteurs de ce renouveau de l'angélologie qu'ils développent sur base de saint Thomas, le *Docteur Angélique*, et l'une de leurs principales figures d'autorité¹⁴⁷⁷. Ce

similitudine della casa stà nella mente dell'Edificatore. Et questa si può chiamare Idea della casa, perche l'Artefice intendo assomigliar la casa alla forma ch'egli hà in mente. » ZUCCARI, 1607, I, 5, p. 9-10.

¹⁴⁷⁵ Ce regard interne de l'âme est d'ailleurs conçu par Zuccari sur le modèle du miroir, une analogie de la connaissance de l'âme par elle-même très répandue jusqu'au XVII^e siècle. Voir JAVELET, 1967, p. 376-390; COURTÈS, Huguette, « La symbolique du miroir et la tradition platonicienne. », *Bulletin de l'Académie des Sciences et lettres de Montpellier*, 64, 2008, p. 181-193; VIAU, Marcel, « La métaphore du miroir chez Nicolas de Cues », *Revue des Sciences Religieuses*, 83/2, Varia, 2009, p. 257-276.

¹⁴⁷⁶ ZUCCARI, 1607, I, 6, p. 10-13.

¹⁴⁷⁷ Par exemple : TARSIA, Giovanni Maria, *Trattato sulla natura degli angeli nel quale tute le cose attinenti ad essa natura si contengono*, Florence, Bartolomeo Sermatelli, 1576; DE GONZAGA, Luigi/Aloysius, *Trattato o Meditazione degli angeli, particolarmente degli angeli custodi*, 1589; BELLARMIN, Robert, *De ascensione mentis in Deum per scalas rerum creatarum opusculum*, Rome, 1615; SUÁREZ, Francisco, *Pars secunda. Summae Theologiae de Deo rerum omnium Creatore. In tres praecipuos tractatus distributa. Quorum Primus. De angelis*, 1620. Sur l'angélologie à l'époque moderne, voir : MARSHALL, Peter et WALSHAM, Alexandra, « Migrations of angels in the early-modern world » dans Peter Marshall et Alexandra Walsham (éds.), *Angels in the Early Modern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 22-23; JOHNSON, Trevor, « Guardian angels and the Society of Jesus », dans Peter Marshall et Alexandra Walsham (éds.), *Angels in the Early Modern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 191-213; MÂLE, 1932, p. 301-309.

Sur la connaissance et le langage des anges, voir : DE TOLEDO, Francisco, *In Summam theologiae S. Thomae Aquinas enarratio : ex autographo in bibliotheca collegii Romani asservato*, q. 54-q.58, Rome, Typis S. Congregationis de Propaganda Fide, Giuseppe Paria (éd.), 1869-1870, p. 458-483. ROSIER-CATACH, Irène, « La *locutio angelica* dans la scolastique médiévale », *Annuaire de l'École pratique des hautes études. (EPHE) Section des sciences religieuses*, 124, 2017, p. 277-281; ROSIER-

chapitre de l'*Idea* montre bien l'influence des considérations religieuses et spirituelles sur le milieu artistique à l'époque post-tridentine.

La présentation du *disegno angelico* permet surtout de mieux saisir les spécificités des *disegni* de Dieu et des hommes grâce au contraste qui se dessine entre ces trois intellects de nature très différentes, mais aux fonctionnements comparables. Les idées divines sont créées par Dieu, en lui-même, et lui sont consubstantielles¹⁴⁷⁸, tandis que les idées des anges sont infusées en eux par Dieu, elles leur sont connaturelles¹⁴⁷⁹ :

« [...] che non solo Iddio sommo Artefice, e Pittore creò, divide et ornò questo Mondo, [...], mà anco creò, dipinse e ornò un'altro Mondo spiritualmente nella mente dell'Angelo, e si come creò il Cielo parte superiore del Mondo, e la Terra parte inferiore sublunare secondo l'esser loro reali : Così creò molte forme spirituali rappresentanti tutte queste cose e l'impresse nella mente de gli Angeli. [...] si come Iddio hà nella mente sua il Mondo tutto spiritualmente, non però distinto dalla sua

CATACH, Irène, « Une forme particulière de langage mental, la *locutio angelica*, selon Gilles de Rome et ses contemporains », dans Joël Biard (éd.), *Le langage mental du Moyen-Âge à l'Âge classique*. Actes de colloque, Tours, 1-3 décembre 2005, Louvain-la-Neuve, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie, Louvain, Peeters, 2009, p. 60-93; GORIS, Harm, « The Angelic Doctor and Angelic Speech : The Development of Thomas Aquinas's Thought on How Angels Communicate », *Medieval Philosophy and Theology* 11, 2003, p. 87-105 ; SUAREZ-NANI, Tiziana, *Connaissance et langage des anges selon Thomas d'Aquin et Gilles de Rome*, Paris, Vrin, 2002.

¹⁴⁷⁸ Elles font parties de la substance divine elle-même : « Or, l'essence de l'ange [...] ne comprend pas tout en elle. Renfermer en soi absolument tout d'une manière parfaite est propre à l'essence divine, qui est infinie. Aussi n'y a-t-il que Dieu qui connaisse tout par sa propre essence. L'ange ne peut, par son essence, connaître toutes choses : pour connaître les choses son intelligence doit être perfectionnée par des espèces. » THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 55, a. 1, 1984-1986, p. 534-535.

¹⁴⁷⁹ Les anges possèdent ces idées dès leur création (sous forme d'espèces intelligibles), mais elles ne sont pas ancrées dans leurs substances. Ils les possèdent simplement dans leurs intellects : « Si l'ange recevait des choses matérielles elles-mêmes la connaissance qu'il en a, il lui faudrait les rendre intelligibles en acte par l'abstraction. Mais ce n'est pas de cette manière qu'il les connaît, c'est par des espèces intelligibles en acte qui lui sont connaturelles, de même que notre intelligence les connaît par des espèces qu'elle rend intelligibles en les abstrayant. » THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 57, a. 1, 1984-1986, p. 542-543.

sostanza, [...]; così l'Angelo hà l'istesso Mondo in essere spirituale, mà distinto da lui per queste forme concreete che hà nella mente¹⁴⁸⁰ ».

Ainsi, les idées divines existent telles quelles en Dieu, et les idées des anges sont infusées en eux par Dieu dès leur création. Elles ne sont pas liées à leur substance même, mais sont bien présentes dans leurs esprits. Ainsi, les anges n'ont pas besoin de sens ou de facultés internes afin de connaître, puisqu'ils possèdent déjà la connaissance des choses de façon innée. Les humains, en revanche, doivent recourir à leurs sens afin d'acquérir les *species* des choses matérielles, puisqu'ils sont les moins nobles des créatures dotées de raison. Ce n'est qu'ensuite qu'ils peuvent combiner et assembler ces *species* afin de former des idées, grâce à l'association de leurs sens internes et du travail de l'intellect¹⁴⁸¹. Un processus long, fastidieux, et dépendant de la matière qui les éloigne considérablement de Dieu et des créatures spirituelles. Cependant, et Zuccari précise bien ce point, Dieu, anges et humains possèdent tous un point commun : celui de créer des idées et concepts afin de les extérioriser dans la matière.

L'auteur de l'*Idea* propose une conception du Dieu-artiste empreinte de scolastique : Dieu est omnipotent, il est le principe supérieur et le premier moteur du monde, et son processus de création consiste en la conception mentale d'une chose qu'il va ensuite extérioriser dans la matière qui compose le monde terrestre. Zuccari

¹⁴⁸⁰ ZUCCARI, 1607, I, 6, p. 11-12.

¹⁴⁸¹ « [...] ma di più, accioche l'operatione sua sia terminata, e perfetta, che mirando queste cose, formi in se stesso un'Idolo e un Disegno di loro nel quale, e il quale intendendo, hà compita cognitione di quelle [...] si come noi sperimentiamo, che se bene habbiamo acquistato molte, e varie cose da diverse forme, e queste restano sempre nella nostra mente, nel nostro intelletto; tuttavia se vogliamo conoscere qualche cosa è necessario, che in noi formiamo un Idolo, un concetto o un Disegno per potere intender bene quella cosa particolare, et quando vogliamo dare ad intendere qualche cosa ad altri, si serviamo di simili disegni, dicendogli imagnatevi la tal cosa. » ZUCCARI, 1607, I, 6, p. 12. Propos que l'on peut aussi retrouver chez Bellarmin dix ans plus tard : « L'intelligence angélique est au-dessus de l'intelligence humaine, parce que celle-ci a besoin des services de l'imagination et des images, dont l'intelligence angélique n'a pas besoin. », BELLARMIN, Robert, *La montée de l'âme vers Dieu par l'échelle des créatures*, X^e degré, chapitre V, traduit du latin par Jean-Baptiste Herman, Bruges, Beyaert, 1924, p. 284.

décrit en effet les intellects de l'artiste et de Dieu sur un même modèle :

« Questo disegno interno humano si chiama oggetto attuale, e immateriale d'una, ò di più forme espresse della cosa intesa, ond'io col consiglio de Dotti lo chiamai nel libro dell'Accademia di Roma Scintilla della Divinità; perche l'huomo nel formare questo interno Disegno si rassomiglia à Dio producente in se stesso il suo concetto interno.¹⁴⁸² »

Il emprunte fort probablement cette idée à Vasari. Dans le *proemio* des *Vite*, le Florentin précisait déjà que le tout premier artiste est Dieu, et qu'Adam fut la première création réalisée à partir de ses Idées, c'est-à-dire, à partir du *Disegno*¹⁴⁸³. Partant de ce passage, Zuccari a décrit plus longuement ce *disegno divino*, puis celui des anges, et il a considérablement développé sa propre théorie du *disegno umano*. Peu d'auteurs avant lui avaient décrits avec un tel souci de précision le thème du « Dieu-artiste »¹⁴⁸⁴. Pour la plupart des théoriciens de l'art et des biographes, le Dieu-artiste est intéressant parce qu'il permet de retourner aisément les deux termes de la comparaison : Dieu artiste - artiste divin. L'idée d'un Dieu-artiste laisse alors supposer que certains artistes peuvent être qualifiés de divins.

6.1.2 Le « divin » intellect

Au début du Cinquecento, cet adjectif était donné à certains artistes à titre d'éloge, leurs biographes reproduisant la pratique des poètes¹⁴⁸⁵. Le terme *divino* est couramment accolé au nom de l'artiste

¹⁴⁸² ZUCCARI, 1607, I, 7, p. 14.

¹⁴⁸³ VASARI, Giorgio, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1568, dans Paola Barocchi (dir.), *Fondazione Memofonte onlus. Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*, Fondazione Memofonte, Florence, 2006, [https://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf], p. 1.2. Voir aussi BOSCH, 2020, p. 45-48, 54-59.

¹⁴⁸⁴ KLEIN, 2017, p. 263.

¹⁴⁸⁵ EMISON, 2004, p. 111-171; KIMMEL-CLAUZET, Flore, « *Theios Homèros* : du poète inspiré au poète divinisé ? », *Mythos. Rivista di Storia delle religioni*, [en ligne],

ou de son œuvre. À cette époque le qualificatif de divin était un lieu commun pour désigner le talent de grands artistes comme Raphaël et Michel-Ange¹⁴⁸⁶. Ce qui est souligné par-là est la capacité des artistes non pas à *imiter* la création de Dieu (*mimesis*), mais à créer *de la même façon* que Dieu. Michel-Ange est divin parce qu'il est capable de produire des œuvres aussi vraies que nature, et surtout de la dépasser¹⁴⁸⁷. Il arrive aussi que l'auteur de l'apologie précise ce qui, chez cet artiste, mérite un tel qualificatif. Le plus souvent, il s'agit de sa capacité à inventer, c'est alors sa *fantasia* ou son *furor* qui sont d'origine divine¹⁴⁸⁸. Mais il n'est pas rare non plus que ce soit son

14, 2020, mis en ligne le 31 décembre 2020, [http://journals.openedition.org/mythos/2413], consulté le 4/08/2022.

¹⁴⁸⁶ « Au divin Michel-Ange Buonarroti, Ô homme divin : le monde entier vous tient pour un oracle... [...] Je vous tiens certainement pour un dieu, avec le respect que j'ai pour notre foi, car comme Dieu a tiré Adam de terre, vous lui avez insufflé la vie... » *Lettre d'Anton Francesco Doni, à Piacenza, à Michel-Ange, à Rome*, 12 janvier 1543, dans CASSEGRAIN, 2019, p. 49-58, 233-236. Vasari use et abuse de cet éloge. Dans les *Vite*, il qualifie Michel-Ange ou son œuvre de divin vingt fois dans l'édition de 1550, et presque quarante fois dans celle de 1568. Il en va de même pour Dante, les guirlandes de Giovanni da Udine et Vittoria Colonna. EMISON, 2004, p. 4-5. Sur le divin Michel-Ange, voir aussi CAMPBELL, Stephen J., « 'Fare una Cosa Morta Parer Viva' : Michelangelo, Rosso and the (Un)Divinity of Art », *The Art Bulletin*, 84, 4, 2002, p. 597; HERSANT, Yves, « Le marteau de Michel-Ange », *Communications*, 64, La création, 1997, p. 77-87.

¹⁴⁸⁷ CAMPBELL 2002, p. 598. On revient en fait à la distinction augustinienne *natura naturans* et *natura naturata*. KLEIN, 2017, p. 197-199.

¹⁴⁸⁸ David Summers souligne que des figures comme les *ignudi* de la Sixtine avaient pour but premier de montrer le divin *ingegno* de Michel-Ange et sa *furor* divinement inspirée. SUMMERS, David, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton University Press, 1991, p. 69, 75. Vasari parle aussi de ses "*divinissime mani*" dans les *Vite* de 1550 : « [...] Figure très belle et d'une invention subtile [Dieu séparant l'eau et la terre], que seules les très divines mains de Michel-Ange pouvaient créer. Et vient ensuite la création d'Adam, où est figuré Dieu porté par un groupe d'anges nus et d'un âge tendre, qui soutiennent non pas une figure, mais tout le poids du monde, apparaît ainsi la très vénérable majesté de tout ceci et la manière du mouvement, Dieu d'un bras entoure quelques putti, ils semblent s'y accrocher, et, avec l'autre, il tend la main droite à un Adam, tracé avec beauté, aux attitudes et aux contours d'une telle qualité qu'on la croirait de nouveau faite par l'unique et grand Créateur, plutôt que par le pinceau ou le dessin d'un tel homme. » ; « Il suffit de dire ceci, que partout où il a posé sa divine main, il a ressuscité chaque chose et lui a donné la vie éternelle. » VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' giorni nostri, descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari Pittore Aretino*, Florence, 1568, traduit de l'italien par Guillaume Cassegrain, dans CASSEGRAIN, 2019, p. 234-235. Voir aussi CAMPBELL, 2002, p. 597;

ingegno, son intelligence. Dans ce dernier cas, deux interprétations sont possibles : soit on considère que cet *ingegno* est d'origine divine, puisque l'homme a été créé avec cette capacité, soit on fait référence au libre arbitre de l'artiste, qui en créant librement se rend digne d'être comparé à Dieu¹⁴⁸⁹. L'impact est alors légèrement différent : dans la première interprétation, le caractère divin de l'*ingegno* renvoie directement à Dieu (il y a quelque chose de divin en l'homme), tandis que dans la seconde interprétation, le caractère divin est donné à l'intellect de l'artiste par analogie (l'artiste est comme Dieu). Si la différence peut paraître subtile, elle était pourtant importante pour qui voulait éviter d'être qualifié d'orgueilleux à une époque où le prestige social des artistes était en pleine croissance¹⁴⁹⁰. Federico Zuccari emprunte les deux voies dans l'*Idea*. Au début du traité, il met en parallèle le *disegno* humain avec les *disegni* divin et angélique, tandis que dans les derniers chapitres, il décrit l'origine et le caractère divin du *disegno interno* humain, qui est une véritable *scintilla della divinità*¹⁴⁹¹. Le *disegno umano* est ainsi rapproché de Dieu à la fois grâce à la comparaison, et grâce à un lien plus direct. Ce lien est celui de la trace, et même du signe. Pour Zuccari, le *disegno* est ce qui rapproche l'homme de Dieu, parce qu'il nous permet de créer comme lui¹⁴⁹² et qu'il est par conséquent un signe de Dieu en nous¹⁴⁹³.

Zuccari encense donc les artistes en les comparant à Dieu, mais de façon plus subtile que les biographes des décennies précédentes, et surtout de façon beaucoup plus universelle. Tout d'abord, son propos ne concerne pas un unique artiste. Son *Idea* n'est pas un éloge, mais une véritable théorie des facultés de l'âme à destination des artistes et des mécènes. Il étend la signification du mot *disegno* à l'ensemble des facultés supérieures de l'âme, car c'est un terme qu'il juge plus adéquat pour ses confrères et lui-même que ce qu'offre le vocabulaire

LEROUX, Virginie et SÉRIS, Émilie, *Théories et poétiques néo-latines*, Genève, Droz, 2018, p. 164-174.

¹⁴⁸⁹ EMISON, 2004, p. 6-7.

¹⁴⁹⁰ EMISON, 2004, p. 7-8.

¹⁴⁹¹ ZUCCARI, 1607, I, 7, p. 14.

¹⁴⁹² Voir : 6.2 *Ad imaginem et similitudinem nostram*.

¹⁴⁹³ Voir : 6.3 *Segno di dio in noi*.

philosophique¹⁴⁹⁴. Son propos concerne tous les hommes, peu importe leur activité, puisque le *disegno* est souverain de toutes les sciences (pratiques comme spéculatives)¹⁴⁹⁵. Par ce parallèle flatteur, il célèbre donc tous les créateurs. On devine bien que les artistes sont les plus dignes représentants de ces capacités puisqu'ils maîtrisent les arts dits du dessin¹⁴⁹⁶. Ensuite, le caractère divin de ces facultés créatrices ne provient pas de la *fantasia* (sens interne) ou du *furor* (inspiration divine)¹⁴⁹⁷ et encore moins des mains de l'artiste. C'est l'intellect qui permet d'affirmer un parallèle avec les anges et avec Dieu. C'est cela qui distingue l'homme des autres créatures terrestres, et le rend supérieur. Ce n'est pas un artiste particulier, ni même une discipline spécifique qui méritent l'appellation de divin, mais bien la raison humaine. Or les arts du dessin sont des produits privilégiés de cet intellect créateur. On reconnaît là les influences théologiques de l'*Idea* sur cette question : les humains ont été créés par Dieu à son image.

6.2 Ad imaginem et similitudinem nostram

¹⁴⁹⁴ « Et s'io in questo trattato ragiono di questo concetto interno formato da chi si sia sotto nome particolare di Dissegno, e non uso il nome d'intentione come adoprando i Logici, e Filosofi ; ò di esemplare ò Idea com'usano i theologi questo è perche io tratto di ciò come Pittore e ragiono principalmente a Pittori, Scultori et Architetti, à quali è necessaria la cognitione, e scorta di questo Dissegno per potere ben'operare. » ZUCCARI, 1607, I, 2 p. 4-5.

¹⁴⁹⁵ Il consacre presque l'intégralité du second livre (surtout les chapitres de 5 à 13) à prouver au lecteur le rôle prépondérant du *disegno* dans différentes *artes*, dont les arts libéraux. Les titres des chapitres à eux seuls sont évocateurs : « 9. Nel quale si dichiara il disegno esterno essere alimento, scorta, e guida d'ogni scienze e pratica, Rettore, Governatore, et à tutte le necessità humane provveditore », « 10. Che tutte le scienze e intelligenze humane sono inutili, e come membri morti nell'intelletto otioso, e tutte avvivate dal disegno », « 11. Che il disegno solo per se stesso si avviva nell'intelletto e si alimenta e opera » ZUCCARI, 1607, II, p. 46-59.

¹⁴⁹⁶ La peinture est tout particulièrement mise en avant en tant que meilleure représentante du dessin, ce qu'il expose dans le chapitre 5 *Nel quale si dichiara il disegno intelletivo e pratico esser particolar genitore della pittura, scultura, et architettura, e la pittura primogenita figlia e madre del suo genitore*. ZUCCARI, 1607, II, 5, p. 21-23.

¹⁴⁹⁷ Sur l'inspiration divine en poésie et le lien avec la faculté imaginative voir : LEROUX et SÉRIS, 2018, p. 164-174; SMEESTERS, 2020, p. 19-32.

La similitude détermine le rapport des images à ce qu'elles représentent, ainsi que le rapport de l'homme à Dieu. Entre le verset de la Genèse (en outre évoqué par Paleotti¹⁴⁹⁸) et le *disegno* décrit comme étincelle divine par Zuccari, s'étend une longue tradition théologique cherchant à comprendre le lien entre l'origine de l'intellect humain et l'essence du Christ. L'homme a en effet été créé à l'image et à la ressemblance de Dieu et c'est donc sur cet axiome qu'il faut penser son identité d'être rationnel et sa relation au divin. À l'aune de cette similitude initiale, l'homme partage avec Dieu un certain nombre de caractéristiques (comme la raison, la volonté, le libre arbitre). Malgré cela il ne peut en aucun cas lui être égal, puisque l'égalité à Dieu ne peut être envisagée qu'au sein de la relation trinitaire. Définir cette Trinité ainsi que la double essence du Christ (spirituelle et corporelle, divine et humaine) constitue un enjeu majeur de la théologie médiévale, qui impacte à son tour l'art de la même période¹⁴⁹⁹. Pour pouvoir comprendre ce que sont le Christ et l'homme par rapport à Dieu, il faut d'abord déterminer ce que sont exactement l'image, la ressemblance et l'égalité.

6.2.1 Image, ressemblance, égalité

À partir d'une conception strictement platonicienne de l'imitation, les concepts d'image et d'égalité ne se recouvrent pas. Une image est par définition une imitation d'une chose autre qu'elle-même

¹⁴⁹⁸ « dicendo che nelle Sacre Lettere e presso i dottori sacri il nome d'immagine si piglia nel senso dichiarato di sopra da noi [cap. 2], che, secondo la proprietà della voce, conviene così ad una figura buona e santa, come ad una empia e diabolica, ma il più frequente e commune uso è che si pigli in buona parte, dicendo Moisè nel principio de' suoi libri [Gen. 1, 26] per bocca di Iddio: *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*, et in altri luoghi assai medesimamente. » PALEOTTI, 1961, p. 180.

« Puis Dieu dit: Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance » GENÈSE 1, 26. Ce verset est paraphrasé à plusieurs reprises dans l'Ancien et le Nouveau Testament (Gen. 5,1 ; Gen. 9,6 ; Col. 1,15 ; Col. 3,10).

¹⁴⁹⁹ Sur la représentation de Dieu, la Trinité et le Christ dans l'art médiéval, voir BOESPFLUG, François, *Le Dieu des peintres et des sculpteurs. L'invisible incarné*, Paris, Hazan, Musée du Louvre éditions, 2010.

et qui lui préexiste¹⁵⁰⁰. Pour que l'image soit une imitation « parfaite », c'est-à-dire égale à son modèle, il faudrait qu'elle en représente toutes les composantes, et non pas seulement la forme. Or une imitation parfaite d'une chose ne peut plus être appelée image, puisqu'il s'agit alors d'un double : le portrait de Cratyle n'est pas un second Cratyle, puisqu'il n'en reproduit pas l'esprit, le caractère ou la chaleur par exemple, il n'en reproduit que l'apparence, la forme¹⁵⁰¹.

Cependant dans une perspective chrétienne, le chevauchement de l'égalité et de l'image est nécessaire pour penser le Christ. En effet, si l'homme est dit avoir été créé *à l'image* de Dieu (similitude), le Christ *est l'image* de Dieu (similitude et égalité). Bien qu'il ait eu un corps physique, il n'est pas un humain, mais une partie de la Trinité. Il est toujours possible de rendre compte de ce mystère en contredisant Platon et en affirmant que l'image implique l'égalité. C'est la solution adoptée par certains théologiens, dont Hilaire de Poitiers¹⁵⁰². Pour lui, le Christ est la manifestation de celui qui l'engendre, il est la forme permettant de connaître Dieu. C'est à partir du Christ qu'il faut penser la notion d'image, et non l'inverse. Sa théorie entraîne la synonymie des termes image, ressemblance et égalité¹⁵⁰³. Le Fils peut alors effectivement être dit image du Père, tout en étant son égal. Mais dans ce cas, que faire de l'affirmation de la Genèse concernant la création de l'homme à l'image

¹⁵⁰⁰ L'image est imitation. Les choses sont les imitations des idées dans le monde sensible. Les images sont les imitations de ces imitations des idées. Le fameux exemple du lit (l'idée du lit, le lit et l'image du lit.), que nous avons évoqué précédemment, permet de penser plus facilement ce triple niveau de réalités. PLATON, *La République*, Livre X, 595c-598d, 1948, p. 264-270.

¹⁵⁰¹ PLATON, *Cratyle*, 431c-432c, traduit du grec par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 2^e éd., 1950, p. 124-125. VOIR BOULNOIS, *Au-delà de l'image* (...) 2008, p. 25-26.

¹⁵⁰² « Il n'est pas question de coupure ni de séparation : (étant impassible et inaltérable) il ne peut rien subir en effet, celui qui a engendré ; quant à celui qui est né ; il est l'image du Dieu invisible, et il l'atteste par ces mots : 'Le Père est en moi, comme je suis dans le Père' (Jo. 10, 38). Il n'y a pas d'adoption : il est le vrai Fils de Dieu, celui qui proclame : 'Qui m'a vu, a vu aussi le Père' (Jo. 14, 9). [...] Ce n'est pas une partie du Père qui est dans le Fils, car celui-ci déclare 'Tout ce qu'a le Père est à moi' (Jo. 16,15). » HILAIRE DE POITIERS, *De Trinitate et ouvrages exégétiques*, traduit par Albert Blaise, Namur, Les Éditions de soleil levant, 1964, II, 1, p. 57-59.

¹⁵⁰³ BOULNOIS, *Au-delà de l'image* (...) 2008, p. 26.

de son créateur ? Augustin avait résolu ce problème en distinguant tout de même l'image, la ressemblance et l'égalité¹⁵⁰⁴ :

« Il faut distinguer l'image, l'égalité et la ressemblance. Dès qu'il y a image, il y a nécessairement ressemblance, mais non égalité; dès qu'il y a égalité, il y a nécessairement ressemblance, mais non image ; dès qu'il y a ressemblance, il n'y a pas nécessairement image ni égalité.

Dès qu'il y a image il y a nécessairement ressemblance, mais non nécessairement égalité ; ainsi en est-il de l'image de l'homme dans un miroir, parce qu'elle provient de l'homme même; il y a donc nécessairement ressemblance, mais non égalité, parce que l'image manque de bien des choses qui appartiennent au type dont elle est l'expression. Dès qu'il y a égalité, il y a nécessairement ressemblance, mais non nécessairement image : ainsi dans deux œufs égaux, il y a ressemblance parce qu'il y a égalité ; car l'un a tout ce qu'a l'autre ; cependant il n'y a pas image, parce que l'un n'est pas le reflet de l'autre. Dès qu'il y a similitude [ressemblance], il n'y a pas nécessairement image, ni égalité; en effet tout œuf, en tant qu'œuf, est semblable à un autre œuf; cependant quoique un œuf de perdrix, en tant qu'œuf soit semblable à un œuf de poule, il n'en est pas l'image, parce qu'il n'en est pas la reproduction, et il n'en est point l'égal parce qu'il est plus petit, et qu'il appartient à une autre espèce d'animal.¹⁵⁰⁵ »

¹⁵⁰⁴ Nous avons intégré entre les étapes de son raisonnement des tableaux résumant ses propos afin d'en faciliter la compréhension.

¹⁵⁰⁵ AUGUSTIN, *Quatre-vingt-trois questions*, q. 74, 1952, p. 326-329.

Quand on parle de : Alors il y a :	Image (ex. image dans le miroir)	Egalité (ex. deux œufs de poule)	Ressemblance (ex. un œuf de poule et un œuf de perdrix)
Image	-	Pas nécessairement	Pas nécessairement
Égalité	Pas nécessairement	-	Pas nécessairement
Ressemblance	Nécessairement	Nécessairement	-
Commentaire:	<i>Les deux objets ont en commun leurs apparences, leurs formes.</i>	<i>Les deux objets ont en commun leurs apparences, et leurs caractéristiques, (qualités). Mais l'un n'est pas le reflet (imitation) de l'autre.</i>	<i>Les deux objets peuvent, ou non, avoir en commun leurs apparences et/ou leurs caractéristiques. Mais ce n'est pas systématique.</i>

Figure 25. Tableau des croisements systématiques et possibles entre l'image, l'égalité et la ressemblance selon Augustin.

En offrant à chacun de ces concepts leurs définitions propres, et en les distinguant, il les rend à la fois séparables et combinables¹⁵⁰⁶. La distinction des trois termes permet aussi à Augustin d'expliquer

¹⁵⁰⁶ BOULNOIS, Olivier, « Augustin et les théories de l'image au Moyen Âge », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, Vrin, 91, 2007/1, p. 76.

pourquoi le texte de la Genèse précise que l'homme est « à son image » et « à sa ressemblance », ce qui sans cette précision, semble redondant¹⁵⁰⁷.

Comme nous l'avons mentionné précédemment¹⁵⁰⁸, ces distinctions ont été reprises par Paleotti dans sa description de l'image¹⁵⁰⁹. Par cette référence, le cardinal bolonais cherchait à montrer que l'image contient nécessairement la similitude, mais qu'elle n'implique pas d'office égalité entre la chose et sa représentation. Ainsi, bien que la relation de similitude soit commune à l'image et à l'égalité, il s'agit bien de deux concepts différents. Ils peuvent se recouvrir, mais cela n'est pas automatique, une image n'implique pas obligatoirement l'assimilation ou le remplacement de son modèle. Il n'y a donc pas de confusion possible entre l'image et le prototype. Dans cette première étape de sa réflexion, Augustin décrit les recouvrements qui sont *systématiques* (nécessairement, forcément) et ceux qui ne sont *pas systématiques* mais bien *possibles* (non nécessairement, pas forcément) entre ces trois termes. Il poursuit en donnant des exemples dans lesquels ces possibles sont actualisés (le parent et l'enfant, deux syllabes, Dieu et le Christ) :

¹⁵⁰⁷ « Et Dieu dit : Faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance. Toute image ressemble à celui dont elle est l'image ; en revanche, tout ce qui ressemble à quelqu'un n'est pas son image. Par exemple, dans un miroir ou un portrait, parce qu'il y a image, il y a nécessairement aussi ressemblance à celui dont ils présentent l'image. Mais, quand il s'agit de deux personnes, aucune ne peut être dite image de l'autre à moins d'être née de lui. Il n'y a image que lorsqu'elle est issue de quelqu'un. [...] Si en effet le texte parlait seulement de ressemblance, il ne ferait pas comprendre qu'elle a été engendrée par lui, mais, s'il parlait seulement d'image, il ferait sans doute comprendre qu'elle a été engendrée par lui, mais ne donnerait pas à entendre qu'elle est tellement ressemblante qu'elle n'est pas seulement ressemblante, mais est la ressemblance même. » AUGUSTIN, *Sur la Genèse au sens littéral*, 57.1, 2005, p. 493-495.

¹⁵⁰⁸ Voir : 5.3.2 L'image en relation avec le divin.

¹⁵⁰⁹ « Le quali cose vengono confirmate da quel che scrive S. Agostino, seguito da S. Tomaso, dove dimostra che altro è imagine, altro è similitudine, altro è equalità; e, per usare le parole sue, dice egli: *Aliud est imago, aliud aequalitas, aliud similitudo. Ubi imago, ibi continuo similitudo, non continuo aequalitas; ubi aequalitas, continuo similitudo, non continuo imago; ubi similitudo, non continuo imago, non continuo aequalitas* [AUGUSTIN, *De diversis quaest. LXXXIII*, 74]; volendo inferire ch'alla imagine, tra l'altre cose, principalmente si ricerca che sia espressa da un'altra specie e che con similitudine rappresenti quella », PALEOTTI, 1961, p. 134-135.

« En disant « pas forcément », on suppose évidemment que la chose peut arriver. Il peut donc y avoir une image impliquant égalité. Ainsi trouverait-on de parents à enfants image, et égalité, et ressemblance, s'il n'intervenait une différence de temps ; car, d'abord, du procréateur dérive la ressemblance du fils, ce qui permet de l'appeler image, et elle peut aller jusqu'à permettre de parler d'égalité, à cela près que le procréateur est antérieur. Ce qui fait voir que parfois aussi l'égalité implique non seulement la ressemblance, mais aussi l'image, comme le montre l'exemple précédent. Il peut aussi parfois y avoir ressemblance et égalité, quoique sans image, comme on l'a noté à propos des deux œufs identiques. Il peut y avoir ressemblance et image, quoique sans égalité, comme nous l'avons montré avec le miroir. Et il peut y avoir ressemblance avec égalité et image, comme nous l'avons rappelé avec les enfants, au temps près, en quoi les parents sont antérieurs ; ainsi en effet déclarons-nous une syllabe égale à une autre, bien que l'une précède et l'autre suive.

Mais en Dieu la circonstance de temps ne s'applique pas ; on ne peut en effet imaginer que Dieu ait engendré dans le temps le Fils par lequel il a créé le temps. Il s'ensuit que non seulement (le Fils) est l'image de (Dieu) puisqu'il en procède, et la ressemblance, à titre d'image (Colos., I, 15), mais encore qu'il en est rigoureusement l'égal, sans même la restriction d'une différence de temps¹⁵¹⁰ ».

La relation des enfants aux parents permet (presque) de remplir toutes les conditions de possibilités de recouvrement décrits par Augustin. Un enfant a en commun avec ses parents une apparence (ex. le même nez), et des caractéristiques (ex. le tempérament, les gestes, la façon de parler...). De plus, les parents engendrent l'enfant, ce qui suppose que de l'un découle l'autre. En revanche, on ne peut réellement parler d'égalité entre le parent et l'enfant, en raison de l'antériorité du parent sur l'enfant (le fils n'est pas égal au père, puisque le père a existé sans l'enfant avant sa naissance). Augustin laisse toutefois la possibilité

¹⁵¹⁰ AUGUSTIN, *Quatre-vingt-trois questions*, q. 74, 1952, p. 326-329.

d'associer la similitude et l'égalité, puisque c'est cela qui permet de penser l'identité du Christ. Il n'est pas concevable de penser l'antériorité de Dieu par rapport au Fils, puisque le Christ est une partie de la Trinité, donc de lui-même¹⁵¹¹. Le Christ est donc l'image, la ressemblance et l'égalité de son Père.

L'image matérielle que décrit Paleotti est une peinture ou une sculpture, donc un objet similaire à son prototype qui lui préexiste (et non pas son double ou son égal). L'homme doit également être défini sur ce modèle : il a été créé par Dieu à son image, c'est-à-dire qu'il a été créé par et d'après Dieu (antériorité du modèle) et pour lui ressembler (similitude)¹⁵¹². En revanche, le Christ est à la fois l'image de Dieu et une personne de la Trinité, ce qui implique similitude et égalité. La relation du Christ à Dieu est pensée sur le modèle de la filiation, tandis que la relation de l'homme à Dieu est celle de la créature vis-à-vis de son créateur.

6.2.2 Signe et trace

L'homme n'est pourtant pas l'unique création de Dieu. Comment dès lors expliquer que l'homme ait été créé à l'image et à la ressemblance de Dieu, sans que ce soit le cas pour les autres éléments de la Création ? Qu'est-ce qui est exactement à l'image de Dieu en l'homme ? Il faut supposer que la ressemblance de Dieu en l'homme se trouve dans ce qui le distingue des autres créatures, c'est-à-dire son intellect rationnel¹⁵¹³. Les autres éléments du monde sensible possèdent aussi quelque chose de divin en eux, mais ce quelque chose est de l'ordre de la trace et non pas de l'image. La sémiotique augustinienne va à nouveau servir aux théologiens scolastiques¹⁵¹⁴ pour penser ces différences, en distinguant les notions de signe, image et trace :

¹⁵¹¹ Seule l'existence corporelle du Christ fut située dans le temps (et l'espace) grâce à l'incarnation, mais non sa réalité spirituelle qui est, elle, éternelle.

¹⁵¹² BOCHET, Isabelle, « Le statut de l'image dans la pensée augustinienne », *Archives de Philosophie*, Centre Sèvres, vol. 72, 2, 2009, p. 250.

¹⁵¹³ BOCHET, 2009, p. 251, p. 264; DEKONINCK, *Ad imaginem* (...), 2005, p. 373.

¹⁵¹⁴ Dans la *Somme Théologique* notamment (I, q. 45), ou encore chez Bonaventure dont le propos est assez clair : « [...] la création du monde est semblable à un livre

« ... par exemple, à la vue d'une trace, nous jugeons qu'est passé un animal dont c'est la trace [*sicut vestigio viso, transisse animal cuius vestigium est, cogitamus*] ; à la vue d'une fumée, nous apprenons qu'au-dessous il y a un feu ; en entendant la voix d'un être animé nous discernons ses sentiments ; quand la trompette retentit, les soldats savent qu'il leur faut avancer ou reculer, ou faire tout autre mouvement exigé par le combat.¹⁵¹⁵ »

La trace est un type de *signum* particulier. La célèbre définition augustinienne du signe implique la relation entre celui-ci et la chose à laquelle il renvoie et qui lui est distincte (*aliud aliquid*). Cette relation peut être qualifiée soit d'équivalence (qui concerne essentiellement les signes verbaux et écrits, ex. le mot et son idée), soit d'inférence¹⁵¹⁶. Au sein de la seconde catégorie, on distingue l'inférence par causalité (la relation se fait de cause à effet, comme la fumée et le feu, le sang et la plaie) et l'inférence par similitude (la relation se fait du semblable au semblable)¹⁵¹⁷. La trace (*vestigium*) appartient à la catégorie de l'inférence par causalité. Cependant, l'exemple type de *vestigium* donné par l'évêque d'Hippone est celui de l'empreinte d'un animal dans la terre meuble. Cet exemple se distingue de celui le plus couramment donné par d'autres auteurs (le sang et la plaie) en ce qu'il implique aussi

dans lequel éclate, est représentée et est lue la Trinité créatrice selon un triple degré d'expression : par mode de vestige, d'image et de ressemblance. L'idée de vestige se trouve dans toutes les créatures ; l'idée d'image dans les seules créatures intelligentes ou esprits raisonnables ; l'idée de ressemblance, dans les seules créatures déiformes. » BONAVENTURE, *Breviloquium* II, 12, 1, texte latin de Quaracchi, Paris, Éditions franciscaines, 1967, p. 122-123. Voir aussi BOULNOIS, 2007, p. 75-92.

¹⁵¹⁵ AUGUSTIN, *Le magistère chrétien, De doctrina christiana*, II, 1, 1, traduit du latin par Gustave Combès et Jacques Farges, Paris, Desclée de Brouwer et cie, 1949, p. 238-239.

¹⁵¹⁶ Ces relations ont notamment été résumées par Manetti (MANETTI, Giovanni, « The Concept of the Sign from Ancient to Modern Semiotics », dans G. Manetti (éd.), *Knowledge through Signs : Ancient Semiotic Theories and Practices*, Turnhout, Brepols, 1996, p. 11-21) et Bermon (BERMON, Emmanuel, *La Signification et l'enseignement*, Paris, Vrin, 2007, p. 446-458). Voir aussi GIRAUD, Vincent, « *Signum* et *vestigium* dans la pensée de saint Augustin », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, Vrin, 95, 2011/2, p. 257.

¹⁵¹⁷ GIRAUD, 2011, p. 257.

une certaine forme de ressemblance. En effet, la trace est à la fois la preuve du passage de l'animal (causalité) et la ressemblance (en négatif) de sa patte. De même, le *vestigium* augustinien est avant tout une marque imprimée, une *forma impressa* qui laisse une similitude avec ce qui l'engendre (*aliqua similitudo*), comme le sceau dans la cire¹⁵¹⁸. Le *vestigium*, comme tout signe augustinien, est avant tout matériel. Mais il peut néanmoins aussi être signe d'une chose invisible. Autrement dit, la trace peut donc désigner aussi bien ce qui s'imprime dans la terre que ce qui s'imprime dans l'âme¹⁵¹⁹. Ainsi, toutes les choses du monde sensible ont une trace de Dieu en elles¹⁵²⁰, c'est-à-dire qu'elles portent la marque de celui qui les a engendrées, comme la cire porte l'empreinte du sceau. Cette marque¹⁵²¹ est un indicateur de sa cause (Dieu) et elle porte une certaine similitude avec celui-ci, mais cette ressemblance n'est que la conséquence imparfaite de l'acte créateur (comme la trace de pas permet d'attester du passage d'un homme, sans pour autant nous montrer l'homme en entier, ni de quel homme particulier il s'agit).

La relation d'inférence par similitude implique quant à elle avant tout la similitude entre le signe et l'objet auquel elle renvoie. Cette relation désigne l'*imago*. Si l'image est créée après son modèle (le reflet ou le portrait sont créés d'après le visage déjà existant), comme pour la trace (le pied préexiste à son empreinte dans le sable), elle s'en distingue surtout par la similitude de formes qu'elle entretient

¹⁵¹⁸ GIRAUD, 2011, p. 258.

¹⁵¹⁹ GIRAUD, 2011, p. 260-262.

¹⁵²⁰ « je ne suis pas Dieu [...] c'est lui qui m'a fait [...] Le monde créé est signe du Créateur » AUGUSTIN, *Les Confessions*, X, 6, 9, 1962, p. 154-161. « De quelque côté que tu te tournes, elle te parle par les traces qu'elle a imprimées sur ses œuvres », AUGUSTIN, *Libre arbitre*, II, 16, 41, dans Augustin, *Dialogues philosophiques*, traduit du latin par Goulven Madec, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1999, p. 353. Augustin n'est pas le seul à décrire le monde sensible comme trace du monde intelligible. On retrouvait déjà cette idée dans le *Timée*, et chez Plotin par exemple. Voir GIRAUD, 2011, p. 262-264; BOCHET, 2009, p. 254.

¹⁵²¹ La trace de Dieu dans la création est la beauté. Elle a une apparence physique, et renvoie en même temps à l'intelligible notion de Beauté en Dieu. GIRAUD, 2011, p. 265.

avec ce modèle¹⁵²². L'image est donc une autre sorte de *signum* augustinien qui, dans la perspective de l'accès au divin, ne s'oppose pas au *vestigium*, mais le complète. La part sensible de l'homme, c'est-à-dire tout ce qu'il partage avec d'autres créatures (animaux et végétaux), est marquée par la *trace* de Dieu. En revanche, ce qui est image, et non pas trace, en l'homme doit nécessairement être sa part la plus parfaite, immortelle :

« C'est donc dans l'âme de l'homme, âme raisonnable et intelligente qu'il faut trouver l'image du Créateur, immortellement greffée sur son immortalité. De même que c'est en un certain sens que l'on parle de l'immortalité de l'âme [...], de même, bien que la raison ou l'intelligence en elle tantôt soit assoupie, tantôt paraisse petite et tantôt grande, jamais l'âme humaine ne cesse d'être raisonnable et intelligente. Dès lors, si elle a été faite à l'image de Dieu en ce sens qu'elle peut à l'aide de la raison et de l'intelligence, comprendre et voir Dieu, il est évident que, du jour où commence d'être une si grande et si merveilleuse nature, l'image peut être usée au point de n'apparaître presque plus, elle peut être enténébrée et défigurée, elle peut être claire et belle, elle ne cesse pas d'être¹⁵²³. »

Le vestige et l'image sont tous les deux présents en l'homme, d'une part parce qu'il est un élément de la création sensible, et d'autre part parce que son âme rationnelle et immortelle le rend similaire à Dieu, à son image¹⁵²⁴. L'intérêt de réfléchir à ces questions est que ces

¹⁵²² Ce que résume clairement Thomas : « Tout effet représente de quelque manière sa cause, mais diversement. Parfois l'effet représente seulement la causalité de la cause, mais non sa forme. C'est ainsi que la fumée manifeste le feu, et une telle représentation est appelée vestige; car l'empreinte du pas manifeste le mouvement de quelqu'un qui est passé, sans révéler sa nature. Mais un autre effet représente la cause parce qu'il a une forme semblable à celle de cette cause: le feu engendré représente le feu dont il est issu, et la statue de Mercure représente celui-ci. Une telle représentation est une image. » THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 45, a. 7, 1984-1986, p. 480.

¹⁵²³ AUGUSTIN, *La Trinité*, traduit du latin par Marcellin Mellet et Pierre-Thomas Camelot, Paris, Études augustinienes, 1991, 354-359.

¹⁵²⁴ On retrouve à nouveau ceci chez Thomas : « Donc, dans les créatures douées de raison, qui ont intelligence et volonté, on trouve une image de la Trinité parce qu'on trouve en elles un verbe qui est conçu et un amour qui procède. Mais en toutes les

deux types de signes permettent une certaine ascension vers la connaissance de Dieu. Le vestige se trouve simplement à un échelon différent de l'échelle¹⁵²⁵. Il est possible de rechercher les traces de Dieu dans la beauté du monde sensible, mais en tant que traces, leur similarité avec le divin sera moins forte que l'image¹⁵²⁶. De plus, si l'on recherche cette connaissance de Dieu à l'aide de l'âme rationnelle (et non plus seulement à l'aide des sens externes), on se rapproche bien davantage de Dieu puisque l'on exerce des capacités plus proches des siennes. Tout être doté d'une âme est ainsi capable de percevoir les traces de la beauté divine dans la création. Mais seul l'intellect permet à l'homme de poser un jugement sur cette beauté. Il ne suffit donc pas à l'homme de percevoir le monde pour être similaire à Dieu (ce que toute créature peut faire), il est nécessaire qu'il exerce ses facultés rationnelles sur celui-ci¹⁵²⁷. C'est en cela qu'il existe différents niveaux de

créatures on trouve une représentation de la Trinité par mode de vestige en ce sens qu'on trouve en elles quelque chose qu'il faut nécessairement rapporter aux Personnes divines comme à leur cause. En effet, toute créature subsiste dans son être, possède une forme qui détermine son espèce et a un ordre à l'égard d'autres êtres. Donc, en tant que substance créée, elle représente sa cause et son principe, et ainsi elle manifeste la personne du Père qui est un principe n'ayant pas de principe. En tant qu'elle a une certaine forme et espèce, elle représente le Verbe, car la forme de l'œuvre d'art vient de la conception de l'artiste. En tant qu'ordonné à d'autres, elle représente l'Esprit Saint selon qu'il est Amour, car l'ordre d'un effet à l'égard d'autre chose provient de la volonté du Créateur. C'est pourquoi S. Augustin dit qu'on trouve un vestige de la Trinité en chaque créature, selon qu'elle est un être doté d'unité, qu'elle est formée par quelque espèce, et qu'elle occupe un certain rang. » THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 45, a. 7, 1984-1986, p. 480.

¹⁵²⁵ GIRAUD, 2011, p. 270-271; BOULNOIS, 2007, p. 90.

¹⁵²⁶ « Notre connaissance naturelle prend son origine des sens, et il s'ensuit que notre connaissance naturelle peut s'étendre aussi loin que les objets sensibles. Or, à partir des objets sensibles, notre intellect ne peut parvenir jusqu'à voir l'essence divine ; car les créatures sensibles sont des effets de Dieu qui n'égalent pas la vertu de leur cause. Pour cette raison, à partir de la connaissance des choses sensibles, on ne peut connaître toute la puissance de Dieu, ni par suite voir son essence. Toutefois, puisque les effets dépendent de la cause, nous pouvons être conduits par eux à connaître ici de Dieu qu'il est, et à connaître les attributs qui lui conviennent comme à la cause première universelle, [...]. Donc, nous connaissons sa relation aux créatures, à savoir qu'il est cause de toutes ; [...] » THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 12, a. 12, 1984-1986, p. 234.

¹⁵²⁷ « C'est pourquoi, les choses qui existent simplement, sans vivre toutefois ni connaître, sont à son image, non parfaitement, mais dans une mesure restreinte, [...]. Maintenant, les êtres qui connaissent se rapprochent de Lui en ressemblance au point que rien de créé n'est plus proche. Car ce qui participe à la connaissance a aussi la vie

connaissance des choses pour Paleotti : le plus primaire étant d'apprécier la beauté du monde avec ses sens (ex. admirer les étoiles), ensuite d'exercer sa raison sur ses observations (ex. astronomie), et enfin de procéder à des réflexions d'ordre spirituel (ex. se poser des questions sur Dieu à partir de l'observation du ciel)¹⁵²⁸.

Cette pensée augustinienne de la trace et de l'image, passée au filtre des scolastiques se retrouve au XVI^e siècle dans la théorie de l'image¹⁵²⁹. Paleotti reprend la distinction augustinienne de la trace et de la similitude dans sa définition de l'image :

« Abbiamo detto 'ogni figura', per abbracciare tutte le forme delle cose [S. Agostino, *De quantit. animae*, 7.], o razionali o irrazionali, delle quali si possono formare i ritratti; e non sono di un punto, né di una linea, ma di più insieme: come di uomo, di elefante, d'uccello [...] e d'ogni altra cosa, non solo naturale, ma ancora artificziata, come di chiesa, di calice, di vestimento, di libro o altro simile. E diciamo più presto 'figura' che 'vestigio', perché quello significa propriamente la impressione del piede e quel segno che nello andare si lascia nella polvere o nel terren molle, se bene si stende poi per certa similitudine ad altre cose ancora [S. Tommaso, *Sum. theol.*, I, q. 93, a. 6; q. 45, a. 7.]; ma non abbraccia però se non cose irrazionali et imperfette, mostrando anzi il segno et effetto di

et aussi l'existence ; [...]. Aussi, puisque l'homme peut participer à la connaissance en tant qu'homme intérieur, comme tel aussi il est « à l'image » en un tel sens qu'il est formé sans l'intermédiaire d'aucune nature, et que pour autant rien n'est plus intimement uni à Dieu. Car il connaît, il vit, il existe : et rien ne l'emporte sur une telle créature. » AUGUSTIN, *Quatre-vingt-trois questions*, q. 51, 2, 1952, p. 134-135.

¹⁵²⁸ Ceci n'est pas sans rappeler le texte de Bellarmin *De ascensione mentis in Deum per scalas rerum creatarum opusculum* (Rome, 1615). PALEOTTI, 1961, I, 22, p. 216-220. Voir note 1477.

¹⁵²⁹ Fort probablement via les commentateurs modernes de Thomas. Par exemple : JAVELLI, Crisostomo, *Expositio in primum tractatum primæ partis D. Thomæ et Expositio super tractatum de Trinitate primæ partis D. Thomæ*, 1596; SUÁREZ, *Summæ Theologiæ de Deo rerum omnium Creatore. In tres præcipuos tractatus distributa*, 1620; et peut-être même DE TOLEDO, Francisco, *In Summam theologiæ S. Thomæ Aquinas enarratio : ex autographo in bibliotheca collegii Romani asservato*, 1869-1870, dans sa version manuscrite (la première édition datant du XIX^e siècle).

un'altra cosa che la sua figura vera: sì come, *vestigio viso* (dice S. Agostino [S. Agostino, *De doctr. Christ.*, II, 1.]), *transisse animal, cuius vestigium est, cogitamus*.¹⁵³⁰ ».

L'image contient la similitude d'une autre chose, c'est cela qui la définit principalement, et non pas le rapport de causalité (comme la trace). Ce faisant, Paleotti insiste donc sur la ressemblance qui unit l'image à son modèle (relation signe-référent), et non pas sur le rapport de causalité entre l'image et son créateur (relation signe-cause). Ce qui importe le plus pour lui dans les images, c'est ce qu'elles représentent, et non pas les similarités entre les facultés rationnelles de l'artiste et celles de Dieu.

Les passages du *De la doctrine chrétienne* et de la *Somme Théologique* employés par Paleotti servent aussi le propos de Zuccari dans l'*Idea*. Il effectue les mêmes renvois afin de définir non plus des images produites par les artistes, mais bien des images produites par Dieu : les hommes et leurs âmes rationnelles.

6.3 *Segno di Dio in noi*

Comme nous l'avons vu, de nombreux auteurs qualifient certaines œuvres ou certains artistes de divins. À l'aube du XVII^e siècle, Zuccari développe considérablement ce thème en s'inspirant des travaux des théologiens sur les signes et sur l'adage biblique du *ad imaginem et similitudinem nostram*. Il va beaucoup plus loin que ses prédécesseurs dans l'affirmation du statut quasiment divin de l'artiste. Zuccari ne se contente pas d'ajouter une épithète au nom d'un artiste. Ce n'est plus un individu particulier qui est dit divin, mais bien les facultés de tout intellect humain. Par conséquent, tout homme possède en lui la capacité d'imiter Dieu. Certaines disciplines s'y prêtent cependant mieux que d'autres, comme les arts libéraux et bien sûr, selon Zuccari, les arts du dessin.

¹⁵³⁰ PALEOTTI, 1961, I, 2, p. 132.

6.3.1 *La scintilla della divinità*

Nous avons déjà mentionné précédemment l'important parallèle qu'il effectue entre les facultés intellectuelles de Dieu, des anges et des hommes. Ces parallèles entre les trois grands types de *disegni* (*divino*, *angelico*, *umano*) sont placés dans les premiers chapitres de l'*Idea* afin d'expliquer clairement ce dont il est question dans cet ouvrage. La raison humaine étant une similitude imparfaite de celle de Dieu, le *disegno umano* est, dans une certaine mesure, comparable au *disegno divino*, puisqu'ils fonctionnent similairement :

« [...] perche l'huomo nel formare questo interno Disegno si rassomiglia à Dio produttore in se stesso il suo concetto interno : che nel resto se intendessi questo Disegno esser Scintilla della Divinità, cioè parte della sostanza Divina, ò accidente di quella, havrei detto male, per le ragioni sopra addotte, in particolare perche Iddio è semplicissimo, e purrissimo atto sostantiale. E nell'istesso libro dell'Academia di Roma, ch'è posto in luce, chiamai anco questo Disegno Luce dell'intelletto, et Causa dell'intelligenze e operationi nostre, e di queste istesse Regole et Meta. E se questo Disegno non movesse, e ammaestrasse l'intelletto nostro in particolare il pratico, e questo non movesse, cioè non guidasse la volontà nostra, e questa poi non commandasse alle nostre virtù, e potenze inferiori, e alle parti del corpo in particolare alle mani, non si troverebbe ordine, nè modo di operare rettamente entro di noi ; nè fuori di noi si vedrebbero opere sì belle e meravigliose, come si veggono.¹⁵³¹ »

Le *disegno umano* est une étincelle de la divinité en l'homme, parce qu'il est la cause, la règle et l'objectif de l'intelligence et des opérations humaines. Au début de cet extrait, Zuccari prend la précaution de préciser sous quelles modalités il effectue la comparaison entre les *disegni* de Dieu et de l'homme. Il ne s'agit pas ici d'*assimiler* le *disegno umano* à celui de Dieu car il n'en est pas une partie ou un

¹⁵³¹ ZUCCARI, 1607, I, 7, p. 14-15.

accident (il n'y absolument pas d'égalité entre les deux). On ressent ici l'influence de Thomas d'Aquin qui explique bien l'origine des traces divines dans les créatures¹⁵³². Il y a une *trace* de Dieu en l'homme, seulement parce que toute chose possède en elle une trace de sa cause (et la cause de l'homme est Dieu), mais le *disegno umano* ne partage aucunement la substance du *disegno divino*. Le *disegno umano* procède de la substance divine uniquement dans la mesure où il en est la trace. Les deux *disegni* peuvent toutefois être *comparés* parce qu'ils fonctionnent similairement (ressemblance, image), et non pas parce qu'ils sont égaux¹⁵³³.

Zuccari explique ensuite directement le fonctionnement du *disegno* humain. Certains termes de la définition (*Regole, Meta*) ne sont pas sans rappeler la description de l'art comme *habitus*, c'est-à-dire comme une pratique régulière de l'esprit dirigée par une droite raison¹⁵³⁴. Le *disegno* est à la fois le maître et l'objectif des opérations de l'intellect, c'est grâce à lui et vers lui que les facultés opèrent. Il nourrit la volonté et, par-là, pousse l'intellect pratique à agir. Ainsi, le *disegno* initie un mouvement qui meut la volonté, ce qui affecte à la suite toutes les facultés de l'âme responsables des opérations, et finalement les mains qui vont travailler la matière en suivant cette impulsion initiale du *disegno*. C'est grâce au *disegno* que l'artiste opère

¹⁵³² « Toute chose possède en elle une trace de sa cause, donc : « Dieu est en toutes choses, non comme une partie de leur essence ni comme accident, mais comme l'agent qui est présent à ce en quoi il agit. Il est nécessaire, en effet, que tout agent soit conjoint à ce en quoi il agit immédiatement, et qu'il le touche par l'énergie qui émane de lui. Aussi dans la *Physique* d'Aristote est-il prouvé que le moteur et le mobile doivent être simultanément. Or, Dieu étant l'être par essence, il est nécessaire que l'être créé soit son effet propre, comme brûler est l'effet propre du feu. Et cet effet, Dieu le produit dans les choses non seulement quand les choses commencent d'être, mais aussi longtemps qu'elles sont maintenues dans l'être, comme la lumière est causée dans l'air par le soleil tant que l'air demeure lumineux. Aussi longtemps donc qu'une chose possède l'être, il est nécessaire que Dieu lui soit présent, et cela selon la manière dont elle possède l'être. Or, l'être est en chaque chose ce qu'il y a de plus intime et qui pénètre au plus profond, puisque à l'égard de tout ce qui est en elle il est actualisateur, nous l'avons montré. Aussi faut-il que Dieu soit en toutes choses, à leur intime. » THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 8, a. 1, 1984-1986, p. 202.

¹⁵³³ Voir le tableau en Figure 25.

¹⁵³⁴ Voir 4.2.2 *Habitus et technè*.

selon certaines règles, et suit un certain but. Le *disegno* de Dieu opère de la même façon, comme un premier moteur mettant en branle tout le processus de la Création. Mais l'homme ne crée pas comme Dieu *ex nihilo* et avec omnipotence, puisqu'il est restreint par les limites des facultés décrites ici par Zuccari.

L'expression *scintilla della divinità* présente dans cet extrait est répétée à plusieurs reprises dans le traité¹⁵³⁵. On la retrouve également dans l'enseignement donné à l'*Accademia di San Luca* durant le principat de Zuccari, comme en atteste Romano Alberti dans *Origine et progresso dell'Accademia del disegno de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma* :

« [...] il primo motore interno è la virtù formativa dell'Anima, che muove i fantasmi, et forme Ideali del concetto, et è causa in noi di ogni intelligenza, e di ogni operatione... questa Virtù formativa del Concetto... è scintilla Divina della Imagine, et similitudine di Dio, impressa nell'Anima nostra, che la fa speculativa, et fertile di concetti, et di operationi.¹⁵³⁶ »

La métaphore de la lumière est omniprésente chez Zuccari. Dans le second livre, il compare notamment la formation du *disegno* (ici à comprendre dans le sens de concept) dans l'intellect à l'allumage d'une lanterne¹⁵³⁷. Cette fois, Zuccari n'effectue plus seulement un

¹⁵³⁵ Sur cette expression qui désigne l'origine divine du *disegno umano* et sa ressemblance imparfaite avec celui de Dieu, voir : PFISTERER, 1993, p. 245-247; SCHEU, Julia, *Ut pictura philosophia. Visuelle Kunsttheorie in der italienischen Druckgraphik von Federico Zuccari bis Carlo Maratta*, thèse de doctorat dirigée par Jan-Hendrik Olbertz et Julia von Blumenthal, Université Humboldt de Berlin, 2014, non publiée, p. 57-60.

¹⁵³⁶ ALBERTI, 1962, p. 32. Dans cet ouvrage, le secrétaire de l'Académie, Romano Alberti, condense les premières leçons théoriques données sous le principat de Zuccari de 1593 à 1599. On y retrouve surtout les leçons de 1594. ASOR ROSA, Alberto, « Alberti, Romano », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1, 1960, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/romano-alberti_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/romano-alberti_(Dizionario-Biografico))]. Consulté le 20 mai 2024.

¹⁵³⁷ « Ecco la necessità che tiene l'anima nostra de i sensi per intendere, e principalmente per formare il suo Disegno interno. E perche gli essempii facilitano le cose, io apporterò un'esempio in che modo nella mente nostra si forma il Disegno. Però dico che si come per formare il fuoco il focile batte la pietra, dalla pietra n'escon

parallèle entre les facultés humaines et divines, mais il place directement l'emphase sur le caractère divin du *disegno*, cette faculté supérieure qui permet toute connaissance et qui est mère de toutes les sciences de la raison¹⁵³⁸. À ce titre, le *disegno* est la faculté suprême de l'esprit, qui ne peut émaner que de Dieu et lui être le plus proche. D'un parallèle énoncé au début du livre I, Zuccari arrive dans le second livre à affirmer l'origine divine des facultés intellectuelles humaines, une affirmation qui est tout à fait possible, puisque les théologiens eux-mêmes affirment que l'homme, par ses facultés rationnelles, a été créé à l'image de Dieu. Les raisonnements scolastiques concernant la ressemblance de l'homme à Dieu affleurent ici clairement¹⁵³⁹. Le *disegno* est le gouverneur de l'intellect, la lumière divine qui éclaire les pensées, il est ce qui est à l'image de Dieu en l'homme :

« [...] che ben chiaro si comprende esser veramente la sua chiara luce, e quell'alimento, e vita di tutti i pensieri, e delle nostre operationi, e come quella imagine e similitudine di Dio in noi, e n'ell'anima nostra infusa, e quel Rettore e governatore

faville, le faville accendon l'esca, poi appressandosi all'esca i solfarelli s'accende la lucerna. Così la virtù intelletiva batte la pietra de i concetti nella mente humana ; e il primo concetto, che sfavilla accende l'esca dell'imaginatione, e move i fantasmi e imaginationi ideali, il qual primo concetto è interminato, e confuso, nè dalla facoltà dell'anima, ò intelletto agente possibile è inteso. Ma questa favilla diviene à poco à poco forma, idea, e fantasmate reale, e spirito formato di quell'anima speculativa, e formativa, poi s'accendono i sensi à guisa di solfanelli, e accendono la lucerna dell'intelletto agente e possibile, la quale accesa diffonde il suo lume in speculatione, e divisione di tutte le cose. Onde ne nascono poi Idee più chiare, e giuditii più certi, presso de quali cresce l'intelligenza intelletiva nell'intelletto alla cognitione, e formatione delle cose, e dalle forme nasce l'ordine et la regola e dall'ordine e regola l'esperienza e le pratica, e così vien fatta luminosa, e chiara questa lucerna dell'intelletto. » ZUCCARI, 1607, I, 11, p. 25.

¹⁵³⁸ Ce qu'il expose du chapitre six au chapitre treize. ZUCCARI, 1607, II, p. 24-73. Voir le schéma d'Ulrich Pfisterer, Figure 10.

¹⁵³⁹ AUGUSTIN, *La Trinité*, XIV, 4, 6, 1991, p. 356-361; AUGUSTIN, *Quatre-vingt-trois questions*, q. 51, 2, 1952, p. 134-135; THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q.93, 1984-1986, p. 793-805; SUÁREZ, Francisco, *Opera omnia, Disputationes Metaphysicae*, III (*De hominis creatione, ac statu innocentiae*), 8 (*An primus homo fuerit secundum animam creatus ad imaginem et similitudinem dei*), 1597; SUÁREZ, Francisco, *Dispute métaphysique XXXI. La distinction de l'étant fini et de son être*, XIII, 22, traduit du latin par Jean-Paul Coujou, Paris, Vrin, 1999, p. 253.

generale di questi sensi, di questo intelletto, e di queste nostre humane operationi.¹⁵⁴⁰ »

Le *disegno umano* suit et découle du *disegno divino*, comme l'ombre suit et découle de la lumière :

« tanto però quanto gli è concesso dal sommo motore Iddio, come scintilla di quella divinità, e lucerna intellettiva, perche come l'ombra seguita il corpo, così il disegno, le pedate del suo motore Iddio, e si come Iddio per essere il fattore, e creatore del tutto, e vita e luce d'ogni luce e sapienza e potenza d'ogni scienza, d'ogni sapere, così anch'egli dire si puote vero fonte d'ogni scienza, e vero Disegno, e singolare designatore, conciosia ch'egli ordina, forma, dispone il tutto.¹⁵⁴¹ »

Le *disegno umano* est la lumière de l'intellect, et l'ombre du *disegno divino*. Le *disegno divino* est quant à lui la lumière de toute la création¹⁵⁴². Le *disegno* de Dieu, moteur premier, est substance éternelle et acte pur¹⁵⁴³. Celui de l'homme peut être appelé son ombre parce qu'il causé par lui¹⁵⁴⁴, il lui est similaire, mais tout en étant patient et particulier. Le *disegno umano*, gouverneur de l'intellect, est bien une version inférieure de celui de Dieu. Si l'on suit le raisonnement de la *Métaphysique*¹⁵⁴⁵, l'intelligence donne accès à l'intelligible, parce que l'intelligence se pense elle-même. Elle ne se cantonne pas à la

¹⁵⁴⁰ ZUCCARI, 1607, II, 14, p. 75.

¹⁵⁴¹ ZUCCARI, 1607, II, 11, p. 57.

¹⁵⁴² Ces jeux d'ombre et de lumière rappellent de nombreux auteurs, par exemple Marsile Ficin : « C'est pourquoi les idées divines ont imprimé en nous, comme sur des miroirs, des images parfaites et claires d'elles-mêmes ; dans la nature corporelle, au contraire, des ombres plus confuses, de même que nous, à la lumière, nous reproduisons sur un miroir une image claire de notre corps, mais une ombre sur le mur ». FICIN, Marsile, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, I. XI, traduit du latin par Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1964-1970, p. 133-134. Sur l'influence de Ficin sur l'*Idea*, voir : ROSSI, 1974, p. 40-47; JAVELET, 1967, p. 376-390.

¹⁵⁴³ ARISTOTE, *Métaphysique*, XII, 7, 1072-1073a §9, §5.

¹⁵⁴⁴ THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 8, a. 1, 1984-1986, p. 202.

¹⁵⁴⁵ ARISTOTE, *Métaphysique*, XII, 7, 1072b §6-7.

perception du monde sensible (comme les animaux)¹⁵⁴⁶. C'est grâce à l'intellect que l'homme peut concevoir et posséder en son âme des notions qui dépassent le sensible. Ainsi, rien qu'en usant de son intellect pour comprendre le monde, il se rapproche de l'intelligible et de Dieu¹⁵⁴⁷. Dieu, avec son *disegno*, est ainsi le principe premier de cette Création, une lumière éblouissante que l'on ne peut regarder directement, mais qui rend visible ce qu'elle touche. La métaphore de la lumière de l'intellect rejoint celle du Dieu créateur et artiste :

« [...] se un Gentile viene alla cognition d'Iddio per le opere sue di questo universo, ben potiamo noi ancora conoscere questo altissimo Disegno, ombra di quella divina mente ; così potente, e singolare nell'intelletto humano, e nostre anzi sue operationi. Parimente diremo con Platone nel dialogo, che chiama *Theage*, il Disegno essere una cosa sagra : Iddio adunque è il vero Disegno, e vero author, e perfetto e divin Pittore, Scultore e Architteto, sì come chiaramente si comprende e vediamo dall'opere sue divine, havendo disegnato, colorito, e figurato il tutto e disposto con tanto magisterio questo universo [...], con sì mirabil ordine e artificio tutte le cose, che ben si scuopre prima d'ogni altra cosa essere stato eccellentissimo Pittore per avere ab eterno colorito co'l pennello della onnipotenza sua se stesso, quando ritrasse, e figurò se nelle persona del Verbo, generando il figliuolo, sapientia Patris, vera imagine, e similitudine sua. [...] co'l pennello della natura humana essecutrice della volontà sua, hà colorito, e colorisse e continuamente dipinge herbe, fiori, piante e animali, [...], freggiando di Stelle il Cielo e l'Aria di mille vaghi colori

¹⁵⁴⁶ Cette réflexivité explique les métaphores récurrentes du miroir et de la lumière : l'intellect se regarde lui-même en même temps que le monde ; il est lumière et éclaire les objets sur lesquels il se pose. JAVELET, 1967, p. 376-390.

¹⁵⁴⁷ Dieu est doublement présent en l'homme, en tant que vestige et image (Augustin), ou encore en tant que sa cause efficiente et comme résultat de son opération mentale (Thomas) : « Il y a deux manières dont on dit que Dieu est dans une chose : d'abord comme cause efficiente, et de la sorte il est dans tout ce qu'il créé ; ensuite, comme l'objet d'une opération est en celui qui opère, ce qui est propre aux opérations de l'âme, où l'objet est dans le sujet connaissant, l'objet désiré dans celui qui désire. De cette seconde façon, Dieu est spécifiquement dans la créature raisonnable, lorsqu'elle le connaît et l'aime, en acte ou par habitus. » THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 8, a. 3, 1984-1986, p. 204.

ornando, Scultore si mostrò poi quando formò l'huomo, e tutti gli animali e diede l'essere, e il corpo à tutte le cose visibili, Architetto in somma egli si scorge per havere ordinato, questo globo celeste, e terreno, con tanto e sì mirabil magisterio. Onde tutte le cose create, formate e disposte vengono comprese sotto nome di potenza del Padre, sapienza del figliuolo e bontà dello Spirito Santo, e la sostanza di queste tre persone in un solo Dio.¹⁵⁴⁸ »

Pour confirmer cette théorie et afin de bien prouver le caractère sacré du *disegno divino*, Zuccari cite également le *Théagès* du pseudo-Platon¹⁵⁴⁹. C'est directement après le renvoi à ces autorités philosophiques qu'il revient dans le contexte plus proprement artistique en appelant Dieu *vero disegno, vero author et perfetto e divin Pittore, Scultore e Architetto*. Il ne se contente pas d'affirmer que Dieu est un artisan selon l'héritage platonicien du démiurge. Il cite explicitement les domaines artistiques pour lesquels Dieu est le premier et suprême représentant : le dessin, la peinture, la sculpture et l'architecture. Les trois arts sont bien précisément cités afin qu'il n'y ait pas de méprise : Dieu n'est pas seulement le Créateur, il est précisément l'artiste suprême peignant *co' l pennello della onnipotenza* l'entière du monde. Ce monde-tableau est éclairé par la lumière divine, ce qui permet à l'homme qui y vit de le contempler en spectateur, ainsi que d'apercevoir à travers cette œuvre, des traces de son créateur. De plus, Dieu est un artiste complet. Il ne néglige pas l'art de l'autoportrait, puisqu'il s'est portraituré et figuré lui-même sous la forme du Verbe et du Christ. En tant que peintre, il a dessiné, coloré et disposé les végétaux, les minéraux et les étoiles. Il est le créateur de la lumière, il est le premier maître du clair-obscur lorsqu'il sépare l'ombre de la lumière. Comme sculpteur, il a modelé l'homme et les animaux. Enfin, il est architecte pour avoir mis en ordre le globe céleste et terrestre.

¹⁵⁴⁸ ZUCCARI, 1607, II, 11, p. 57-58.

¹⁵⁴⁹ Zuccari considère ce texte comme étant de Platon. Il est aujourd'hui démontré que cette attribution est suspecte, notamment en raison des rapprochements avec le *Thééthète* et à l'*Alcibiade majeur*. Voir PSEUDO-PLATON, *Théagès*, dans Luc Brisson (éd.), *Écrits attribués à Platon*, Paris, Gallimard, 2014.

6.3.2 Nom du *segno di Dio*

La reprise du thème du Dieu artiste par Zuccari est complétée par une inclusion des trois personnes de la Trinité : tout ce monde existe en raison de la puissance du Père, de la sagesse du Fils et de la bonté du Saint-Esprit, tous trois constituant une unique substance appelée *Dio*.

L'identité divine tripartite et le nom de Dieu sont d'ailleurs pour Zuccari l'occasion d'effectuer un jeu sémiotique à partir de la graphie et de la phonétique du terme italien « *Dio* »¹⁵⁵⁰. Le signe linguistique est un signe donné et cette institution ne serait pas due au hasard. Zuccari recherche derrière les lettres, les syllabes et le mot « *Dio* » la signification réelle de ce terme de la même façon que ses contemporains recherchaient le véritable sens du monde à travers les choses de la nature¹⁵⁵¹. Ainsi, le mot « *Dio* » est le reflet de ce qu'il désigne. Un seul mot, composé de trois lettres, correspond à un Dieu unique composé de trois personnes : le Père (*Onnipotenza*), le Fils (*Imagine*) et le Saint-Esprit (*dono*). À partir de l'italien, Zuccari y ajoute une forme de correspondance entre le signifiant (« *Dio* ») et son signifié (*Dio*) :

¹⁵⁵⁰ Dans cette partie, il était particulièrement important de distinguer les concepts de leurs signes verbaux et écrits. Les concepts étudiés sont en italique (*Dio* et *disegno*), les signes écrits entre guillemets (« *Dio* » et « *disegno* »), et les signes verbaux sont écrits dans l'alphabet phonétique ([dio] et [di'zeɲno]).

¹⁵⁵¹ C'est la thématique du *liber mundi*, de la convenance, de la ressemblance et de l'analogie qui forment l'épistémè de la Renaissance selon Foucault. Dans la première partie de sa *Grammaire* (DE LA RAMÉE, Pierre, *Grammaire*, Paris, André Wechel, 1572, p. 3, p. 125-126), Ramus effectue le même type d'exercice que Zuccari en recherchant l'étymologie des mots. Cette étymologie ne désigne pas la recherche de l'origine des termes, mais bien la recherche des propriétés des lettres, des syllabes et des mots entiers : « Les mots groupent des syllabes, et les syllabes des lettres parce qu'il y a, déposées en celles-ci, des vertus qui les rapprochent et les disjoignent, exactement comme dans le monde les marques s'opposent ou s'attirent les unes les autres. [...] Le langage est à mi-chemin entre les figures visibles de la nature et les convenances secrètes des discours ésotériques. [...] Mais si le langage ne ressemble plus immédiatement aux choses qu'il nomme, il n'est pas pour autant séparé du monde ; il continue, sous une autre forme, à être le lieu des révélations et à faire partie de l'espace où la vérité, à la fois, se manifeste et s'énonce. » Voir FOUCAULT, 1966, p. 50-51.

« [...] la nostra Italiana lingua lo chiama Dio con solo tre lettere forsi non senza mistero singolare per esprimere con le tre lettere, le tre persone divine in una sola sostanza di parola, e sì come le tre lettere hanno un sol verbo sostanziale di voce, così questo nome viene ad essere conveniente alla santissima Trinità, e generalmente con esso sapienza, e la somma bontà del Creatore, e Salvatore dell'universo. Questa voce è nome santissimo di dio, e generale, e particolare alla potenza del Padre, alla sapienza del Figliuolo, alla bontà dello Spirito Santo, e tutte queste tre persone sendo unite in una sostanza di un sol dio, però pare che maggiormente ancora sia dicevole à cotal nome tre sole lettere, e non più di un solo consonante, e due vocali per esprimere in una parola sola tanta onnipotenza, tanta sapienza, tanta bontà; il che accennando in ombra potiamo noi dire questo medesimo nome, il qual è composto di tre sillabe, cioè di, segn, o; se vorremmo ancora notare, et osservare la qualità corporea delle dette tre lettere vederemmo forsi non senza misterio, con queste tre lettere D, I, O, è scritto e proferito Dio, poiche essendo che frà molti nomi i quali i sacri Theologi¹⁵⁵² attribuisano alle tre divine persone Padre, Figliuolo, Spirito Santo, questi sono trà i principali, cioè Onnipotenza, Image, e dono, con il primo nominando il Padre, con il secondo il Figliuolo, e con il terzo lo Spirito Santo questi stessi nomi sono accennati in queste tre lettere, il nome del dono nel D. il nome dell'Image nell'I, e quello dell'onnipotenza nell'O.¹⁵⁵³ »

Zuccari lie les trois lettres du nom de Dieu aux personnes de la Trinité en se basant sur les descriptions que donne Thomas dans la *Somme Théologique*. Partant de là, Dieu est omnipotence, le Christ est image, et le Saint-Esprit est don :

« [...] il y a en Dieu une puissance active du fait qu'il est lui-même en acte. Or son être est un être infini, n'étant pas limité par un sujet où il serait reçu [...] Il est donc nécessaire que la puissance active de Dieu soit infinie. » ; « Tout le monde confesse que Dieu est tout-puissant. [...] Mais à bien y regarder,

¹⁵⁵² THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 13, 1984-1986, p. 236-252.

¹⁵⁵³ ZUCCARI, 1607, II, p. 81-82.

puisque la puissance n'est relative qu'au possible, quand on dit : Dieu peut tout, on ne peut le comprendre mieux qu'en concevant qu'il peut tout ce qui est possible, et qu'on le dit tout-puissant à cause de cela.¹⁵⁵⁴ »

« Mais les docteurs latins n'attribuent qu'au Fils le nom d'Image, parce que l'Écriture ne la donne qu'au Fils : « Il est l'image du Dieu invisible, dit S. Paul (Col. 1,15), engendré avant toute créature. » ; et encore (He 1,3) « Lui qui est le rayonnement de sa gloire et l'effigie de sa substance » [...] C'est que le Fils procède comme Verbe, et que la ressemblance spécifique envers son principe et la loi typique du verbe mental.¹⁵⁵⁵ »

« Pris au sens personnel en Dieu, *le Don* est un nom propre du Saint-Esprit. [...] Aussi, puisque le Saint-Esprit procède comme Amour, nous l'avons déjà dit, il procède en qualité de Don premier. C'est ce que dit S. Augustin : *Par le Don, qui est le Saint-Esprit, une multitude de dons sont distribués en propre aux membres du Christ.*¹⁵⁵⁶ »

Zuccari va plus loin en interprétant ensuite la graphie (*la qualità corporea*) de ces trois lettres¹⁵⁵⁷. Les théologiens scolastiques se questionnent aussi sur la façon la plus appropriée de parler de Dieu et

¹⁵⁵⁴ THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 25, a. 2 et a. 3, 1984-1986, p. 339-340.

¹⁵⁵⁵ THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 35, a. 1 et a. 2, 1984-1986, p. 404-405. Si le Christ peut-être dit Image de Dieu, c'est parce qu'il peut être qualifié de Verbe. Le verbe mental, comme l'image mentale, est ce qui procède de l'intellect : « En Dieu, l'appellation de Verbe proprement dit s'entend au sens personnel : et c'est un nom propre de la personne du Fils. En effet, ce terme signifie une émanation de l'intellect. Or, en Dieu, la personne qui procède par émanation de l'intellect s'appelle le Fils, [...]. Il s'ensuit que seul, en Dieu, le Fils est qualifié proprement de Verbe. » THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 34, a. 2, 1984-1986, p. 401-402.

¹⁵⁵⁶ THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 38, a. 2, 1984-1986, p. 419.

¹⁵⁵⁷ « potiamo ancora dire la lettera D ch'è un corpo circolare unito à una linea perpendicolare retta sia simbolo della unione dell'amore divino del Padre, e del Figliuolo à produrre lo Spirito Santo, e la linea retta I la colonna stabile e ferma della sapienza divina del verbo increato, e la lettera O, il circolo d'ogni onnipotenza del Padre eterno » ZUCCARI, 1607, II, p. 82.

de le nommer¹⁵⁵⁸. Il ne peut exister de mot parfait pour désigner la totalité de son essence, on ne peut donc le nommer que partiellement, avec des termes humains, par analogie ou métaphore. La recherche de sens derrière les lettres du nom de Dieu peut être rattachée à une volonté de le nommer le plus adéquatement possible, et à l'aide de signes métaphoriques. Comme beaucoup, Zuccari était amateur de jeux d'esprit et de langage, notamment à travers sa pratique des emblèmes et des surnoms¹⁵⁵⁹. Le nom de Dieu ne peut être donné que par rapport institué ou par analogie, puisqu'on ne peut jamais avoir accès à l'essence divine. Il en va de même pour les images : il est impossible de représenter le divin sensiblement ou alors seulement de façon partielle (le corps du Christ) ou par la métaphore littéraire ou picturale (ex. un rayon lumineux, un homme âgé qui représente la sagesse¹⁵⁶⁰, un triangle pour la Trinité, ou encore une colombe pour le Saint-Esprit¹⁵⁶¹). Les problèmes rencontrés dans le cadre de la représentation de Dieu rejoignent ceux de sa dénomination, puisque le divin ne nous est pas directement accessible.

¹⁵⁵⁸ Voir entre autres : THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 13, 1984-1986, p. 236-252; DE TOLEDO, Francisco, *In Summam Theologiae s. Thomae Aquinatis enarratio*, I, q. 13, Rome, 1869, p. 180-202; DE RHODES, Georges, *Disputationum Theologiae Scholasticae*, Lyon, Claude Prost, 1661, I, d. 6, q. 3, s. 1-3, p. 199-200. BRITO, Emilio, « Nommer Dieu. Thomas d'Aquin et Hegel », *Revue théologique de Louvain*, 19, 1988, p. 160-190.

¹⁵⁵⁹ Comme de la plupart des académiciens, il rédigeait de la poésie et des emblèmes et signait avec un pseudonyme. TEZA, 2017, p. 127-159. Voir 2.8 Federico Zuccari.

¹⁵⁶⁰ « [Pulidoro] Perché come spirito non si può dipingere, non sapendo che forma, che colore, che essere s'abbia (e questo è stato, che ha fatto a molti commettere l'idolatria), si dipinge come un vecchio, ché così tollera la Chiesa per mostrar molti misteri, che da' Gentili furono attribuiti agli dî, essere stati operati dal nostro vero e grande Iddio: come il creare il mondo, il cacciar gli angeli apostati, il governar con tanta prudenza il mondo, e simil altre cose. Si dipinge vecchio, per dimostrare la somma sapienza che è in lui, per esser stato prima che tutte le cose e prima che 'l mondo. » GILIO, 1961, p. 34.

¹⁵⁶¹ « [Troilo] Ora i moderni in cambio di quel raggio o di quello splendore vi fanno angeletti o spiritelli che gli parlano a l'orecchia, gli portano il libro, o altri atti fanno che non sono proprii de lo Spirito Santo, il quale fa quella rivellazione et illuminazione; conciossia che non si legge mai che lo Spirito Santo sia apparso in forma d'angelo o di spiritello, ma in forma di colomba, di lingue di fuoco e di nuola. E ben che quello splendore [p. 37] non sia anco proprio, quanto a l'apparizione che io dico, è proprio nondimeno a dimostrare il lume de la grazia che uno riceve. » GILIO, 1961, p. 36-37.

Zuccari utilise ensuite le même procédé avec le mot *disegno*. En effet, à l'endroit même où il expose la signification du nom de Dieu, Zuccari fait tout de suite le parallèle avec le terme « *disegno* », qui est lui composé de 3 syllabes (di segn o) et contient les lettres de « *Dio* » (d, i, o). Lors de cette comparaison, il reprend l'expression *ombra* pour qualifier le *disegno*. Le concept tout comme le terme de *disegno* sont des ombres de leurs équivalents divins (*Dio*). Il faut donc supposer qu'ils fonctionnent de façon similaire. Ainsi, si le mot « *Dio* » est parfaitement adéquat pour désigner son référent, il en va de même pour le terme « *disegno* » :

« Il nome dunque di Dio è cose chiara che dinota il Creatore, il fattore dell'universo, e quello che vivifica, alimenta, mantiene, e eccresce la natura. Così serbata sempre la riverenze ch'à questo incomprendibile e ineffabile nome si deve, diremmo noi che'l nome del Disegno sia segno del nome di Dio, sì come chiaro lo manifestano le sue lettere, e la voce lo dichiara, e segno insieme d'un altro Nume creato per così metaforicamente parlare di un'altra natura generante, che forma, avviva, alimenta in noi ogni scienza e pratica.¹⁵⁶² »

À l'aide d'une décomposition du terme en syllabes, puis d'un chiasme entre celles-ci, Zuccari parvient à révéler dans ce signe linguistique sa véritable signification. Le « *di.segn.o* » est un *segno di Dio*. Ce mot, en plus d'évoquer la notion décrite dans le traité, est également le reflet d'un autre aspect de celle-ci : il s'agit d'une seconde nature génératrice agissant au sein de l'âme humaine¹⁵⁶³, un signe de Dieu. Il est intéressant de noter qu'il n'est plus question ici d'*ombre*,

¹⁵⁶² ZUCCARI, 1607, II, 16, p. 82-83.

¹⁵⁶³ Zuccari le nomme aussi un signe *d'un altro Nume*. Le *nume* est une puissance immatérielle qui chapeaute les opérations et créations. Dans la religion et la mythologie antique, ce terme désigne un être souverain qui gouverne une série de phénomènes ou une partie du monde naturel, que l'on représente de façon anthropomorphe, et auquel on rend une forme de culte. C'est donc une sorte de divinité païenne, avant que le terme ne soit également employé par extension pour désigner une divinité, un être surnaturel ou le Dieu chrétien. Peut-être Zuccari emploie-t-il ce terme afin de marquer la continuité et l'éternité du *disegno umano* : il était déjà un signe de Dieu en l'homme avant la révélation chrétienne. « Nume », dans *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XI, p. 651.

mais bien de *signe*. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent¹⁵⁶⁴, en sémiotique, l'ombre s'apparente davantage à une trace, c'est-à-dire à un signe caractérisé par la relation de causalité qu'il entretient avec l'objet auquel il renvoie, et qui porte une forme de ressemblance imparfaite avec lui (ex. l'empreinte de pas). Le signe en revanche est un terme plus large, qui inclut aussi les images (caractérisées par la relation de similitude) et les signes linguistiques (caractérisés par la relation d'institution). Il faut bien saisir le glissement subtil qu'effectue Zuccari avec le vocabulaire : de l'étincelle et de l'ombre (trace), on passe au signe linguistique.

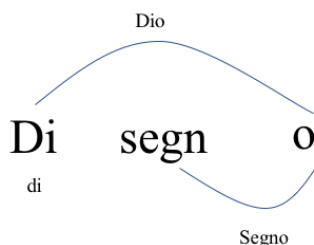


Figure 26. Signification des syllabes du terme "disegno".

Le *disegno umano* n'est pas seulement une étincelle du divin en l'homme. Le mot lui-même est comparable au nom de Dieu. Le terme comprend trois syllabes, comme le mot « *Dio* » comprend trois lettres, et ces trois lettres sont reprises dans le terme « *disegno* ». Les quatre lettres restantes (segn) forment quant à elles la base du mot « *segno* »¹⁵⁶⁵. Les sonorités des deux termes sont également proches. Ainsi, le vocable [dio] est un signe de Dieu, le vocable [di'zeppo] est un signe du *disegno* théorisé par Zuccari, mais aussi un signe du vocable

¹⁵⁶⁴ 5.2.2 Pallier l'absence et la distance.

¹⁵⁶⁵ « Che sia segno del nome di Dio questo nome Di, segn, o, è assai chiaro per se stesso, come si può vedere dalle istesse sue lettere senza altra dichiarazione. Però che le due prime, e l'ultima lettera dimostrano apertamente il nome di Dio argomento della dignità, e grandezza sua, e volendo di più intendere le altre quattro lettere, che nel mezzo di questo nome Di, segn, o, restano, non ci maravigliremo della singolar facoltà sua, e sua significatione, che ci dinota essere vero segno di Dio in noi. » ZUCCARI, 1607, II, 16, p. 83.

[dio]¹⁵⁶⁶. De plus, le concept de *disegno* lui-même est également un signe de Dieu en l’homme (il est ce qui est *ad imaginem* en nous). Nous pouvons résumer les choses de la façon suivante. Les mots « *Dio* » et « *Disegno* » signifient, c’est-à-dire qu’ils renvoient à un référent qui sont respectivement le *disegno divino* et le *disegno umano*. Dans le schéma que nous proposons (Figure 27), ces relations de signification sont symbolisées par les deux flèches verticales inférieures. Les lettres qui composent le mot « *Dio* » et les syllabes qui composent le mot « *disegno* » signifient à leur tour les personnes de la Trinité¹⁵⁶⁷ et le signe de Dieu¹⁵⁶⁸. Cette relation de signification est symbolisée par les quatre flèches verticales supérieures. Le *segno di Dio* est une trace de Dieu en l’homme (*segno di Dio in noi*). Cette relation est symbolisée par la flèche horizontale. Enfin, le rapport entre le *disegno umano* et le mot « *disegno* » qui le désigne est comparable à la relation entre le *disegno divino* et le mot « *Dio* ». Les deux signes linguistiques entretiennent des relations sémiotiques similaires. Ils peuvent donc être comparés, ce qui est symbolisé dans le schéma par les deux symboles parallèles.

¹⁵⁶⁶ Zuccari va aussi jusqu’à interpréter le son de la lettre « e », ou encore l’imbrication des chiffres 3, 4 et 7 (le nombre de syllabes dans *Dio* et *disegno*, et les lettres composant ce dernier) qui correspondent aux sept actions de Dieu dans la Genèse: « *Mà per concludere questo discorso, e l’Etimologia di questo nome Disegno, il significato insieme delle sue sette lettere, diremmo che la E seconda vocale, e seconda sillaba di questo nome, che stà sitata nel mezo di esse lettere, compitamente sia verbo affermativo, e conclusivo di tutte queste cose, e che sia cosò veramente, come detto habbiamo, e veramente è. Et le sette lettere di tutto il nome, e per dare à loro ancora alcuna Etimologia, diremmo, che il numero settentrio sia veramente perfetto per contenere il tre, il quattro, pari e dispari e si può insieme attribuire alle sette operationi singolari di Dio in creare, generare, avvivare, alimentare e moltiplicare, e dar spirito, e vita e mantenere tutto il creato. Così Disegno, per esser segno, e simbolo di Dio nel suo genere, genera, suscita, avviva, alimenta, moltiplica, e da spirito e corpo à tutte le scienze e pratiche.* » ZUCCARI, 1607, II, 16, p. 84-85.

¹⁵⁶⁷ Par la signification symbolique de la graphie et de la phonétique des trois lettres.

¹⁵⁶⁸ Par une décomposition des syllabes et un chiasme.

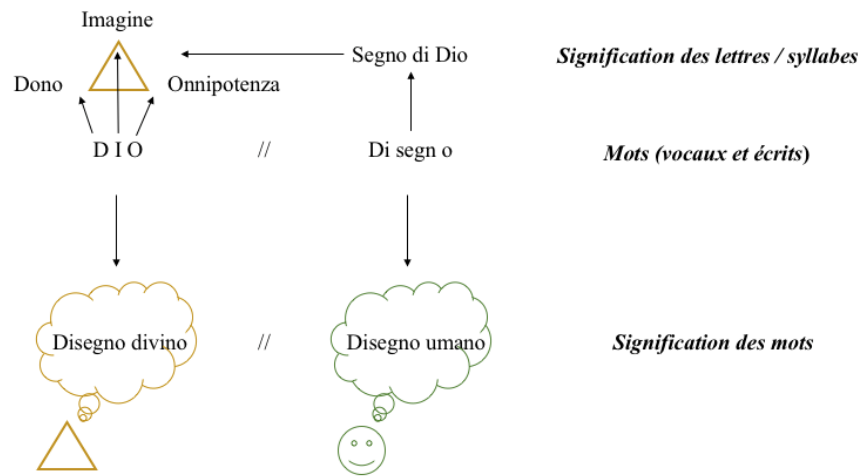


Figure 27. Schéma des rapports linguistiques et sémiotiques des disegni divino et umano.

Toutes ces imbrications linguistiques et sémiotiques servent à appuyer le parallèle que Zuccari fait dans ses premiers chapitres, qui est celui qui relie le *disegno umano* au *disegno divino*. Le signe de Dieu en l'homme n'est pas un signe institué basé sur le hasard, mais un signe porteur d'une similitude réelle entre les termes (ressemblance des lettres et des sons), et entre les concepts (puissance suprême de l'intellect, gouverneur des sens). Le *disegno* est une image de *Dio* en l'homme, et Dieu l'a voulu ainsi :

« Mâ per scherzare ancora un poco intorno à questo nome del Disegno diremmo che questa Imagine, e similitudine sua Iddio la voluta cognominarla e contrassegnarla, e sigillarla con amplo Privilegio del suo proprio nome, si come diremmo che sogliono gli Signori, e gran Prencipi fare, i quali nel mandare Legati, Governatori e Luogotenenti e Vice Rè alle Provincie lontane del suo Stato, del suo Imperio à regere e governatore li popoli suoi, gli danno il privilegio, e patenti dell'authorità, che vogliono ch'essi habbiano, [...]

Il Disegno che hà l'autorità ampla, assoluta, e generale à regere, à governare questa Republica de sensi, e questo intelletto humano,

come luogotenente, Imagine, e similitudine di Dio in noi gli sigilla la patente, e Privilegio, co'l suo proprio nome Di, segn, o : che come si vede, e si è detto altro non dinota che segno d'immagine, e similitudine divina nell'Anima nostra, come Rettore, e Governatore, e Luogotenente con facoltà di avvivare, alimentare, e accrescere ogni scienza, e pratica in questo basso intelletto, e di provvedere e somministrare quanto conviene ad ogni necessità humana, come chiaro si comprende, e vede, sì come habbiamo dichiarato à bastanza.¹⁵⁶⁹ »

Le *disegno* était d'abord décrit avec la métaphore de l'étincelle et de l'ombre, comme une trace de Dieu en l'homme (trace : relation de causalité). Zuccari révèle ensuite toutes les similitudes qui relient les termes et les concepts de *Dio* et de *disegno*. Les signes linguistiques sont des signes institués, mais qui entretiennent pourtant ici des ressemblances qui ne peuvent être dues au hasard. De là, Zuccari finit par considérer le *disegno* comme une image de Dieu en l'homme (image : relation de similitude). Les parallèles entre les capacités humaines et divines se situeraient donc à tous les niveaux : l'homme est créateur comme Dieu, parce que comme toute créature, il possède une trace de sa cause efficiente en lui ; l'homme est créateur comme Dieu, parce que son âme porte un signe de Dieu en elle, un signe voulu ainsi par Dieu afin que l'homme soit à son image¹⁵⁷⁰.

¹⁵⁶⁹ ZUCCARI, 1607, II, 16, p. 83.

¹⁵⁷⁰ « Tout effet représente de quelque manière sa cause, mais diversement. Parfois l'effet représente seulement la causalité de la cause, mais non sa forme. C'est ainsi que la fumée manifeste le feu, et une telle représentation est appelée vestige ; car l'empreinte du pas manifeste le mouvement de quelqu'un qui est passé, sans révéler sa nature. Mais un autre effet représente la cause parce qu'il a une forme semblable à celle de cette cause : le feu engendré représente le feu dont il est issu, et la statue de Mercure représente celui-ci. Une telle représentation est une image. Or les processions des Personnes divines ont lieu selon les actes de l'intelligence et de la volonté, on l'a vu antérieurement ; car le Fils procède comme Verbe de l'intelligence, et l'Esprit Saint comme Amour de la volonté. Donc, dans les créatures douées de raison, qui ont intelligence et volonté, on trouve une image de la Trinité parce qu'on trouve en elles un verbe qui est conçu et un amour qui procède. Mais en toutes les créatures on trouve une représentation de la Trinité par mode de vestige en ce sens qu'on trouve en elles quelque chose qu'il faut nécessairement rapporter aux Personnes divines comme à leur cause. » THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, I, q. 45, a. 7, 1984-1986, p. 480.

6.3.3 Image du *segno di Dio*

Si l'homme est à l'image de Dieu en raison de son *disegno*, il semble donc tout naturel de représenter celui-ci avec la dignité qu'il mérite. La fresque du plafond de la *Sala del disegno* que Zuccari réalise dans son palais romain du Pincio à l'époque de son principat à *San Luca* (Figure 28) rend en effet limpide sa volonté d'assimiler les capacités créatrices des artistes avec celles de Dieu. Après les parallèles entre les concepts et les termes qu'il publie dans l'*Idea*, il nous offre celui des représentations.

Le personnage masculin central figurant le *Disegno* est accompagné de ses trois filles : Peinture, Sculpture et Architecture. On retrouve ces mêmes allégories sur la page de titre du *Origine et progresso* d'Alberti de 1604 (Figure 29). Chaque sœur est identifiée par une inscription latine désignant sa fonction principale (*aemula naturae*, *custos effigiae* et *parens commoditatis*) et par les attributs qu'elle tient en main : une équerre, une palette et des pinceaux pour la Peinture ; une équerre, un marteau et un ciseau pour la Sculpture ; et une équerre et un compas pour l'Architecture. Ces identifications sont renforcées par l'ajout de quelques personnages qui les accompagnent et qu'elles inspirent au milieu de leurs activités¹⁵⁷¹. Le Père *Disegno* est également accompagné de son surnom (*Scintilla divinitatis*) et de ses attributs (tablette, compas, équerre, marteau, encrier et plume). Il porte aussi le sceptre académique et une triple couronne, symbole des arts du dessin¹⁵⁷².

Les trois personnages féminins occupent la moitié supérieure de l'espace pictural et sont disposés sur les bords du cadre de façon à former un triangle, dont le *disegno* est la base. Autour de cette fresque centrale sont peints quatre médaillons qui représentent des allégories de la science, de la médecine, de la musique et de la souveraineté, disciplines également gouvernées par le *disegno* et chères à Zuccari

¹⁵⁷¹ Un rappel des muses sans doute, et aussi une manière de ne pas occulter la partie manuelle du métier.

¹⁵⁷² On la retrouve dans le blason de l'*Accademia delle arti del disegno* de Florence.

dans son enseignement théorique à l'*Accademia du San Luca*¹⁵⁷³. Au pied du *disegno*, deux *putti* désignent du doigt une inscription : « Lux intellectus et vita operationum. Una lux in tribus refulgens ». Le double rôle du *disegno* décrit dans l'*Idea* (acquisition de la connaissance et opération hors de l'intellect) est ici résumé en une unique phrase (*La lumière de la compréhension et la vie des opérations*), phrase illustrée également dans l'iconographie de la fresque (la lumière centrale, les artistes accompagnant les Arts, et les quatre médaillons). La seconde partie de l'inscription est une double référence au *disegno* et à la Trinité (*Une lumière qui brille sur trois*). Les références iconographiques au divin sont omniprésentes : l'auréole dans la couronne, le chiffre trois, le triangle trinitaire, trois personnes réunies en une, l'arrière-plan céleste, et le cercle solaire dont la lumière occupe le centre de la représentation, rassemblant les visages des allégories sur un même plan. Au premier abord, le spectateur aura peut-être même l'impression d'être devant une scène religieuse, avant de percevoir les attributs et de lire les inscriptions. Cette fresque représente le *segno di Dio in noi*, ce qui est à l'image de Dieu en l'homme : l'âme rationnelle pour les théologiens, le *disegno interno* chez Zuccari. Tout dans le *disegno* est signe de Dieu, le concept en lui-même, son nom, et son image.

¹⁵⁷³ D'après Hermann-Fiore, toutes ces activités étaient au programme des cours dispensés à l'académie. Sur cette fresque, voir HERMANN-FIORE, 1979, p. 36-112; KLIEMANN, 2013, p. 161-172; NANOBASHVILI, 2011, p. 40-44.



Figure 28. Federico Zuccari, Sala del Disegno, Palazzo Zuccari, Bibliotheca Hertziana, Rome. Fresque, 1591-1593.

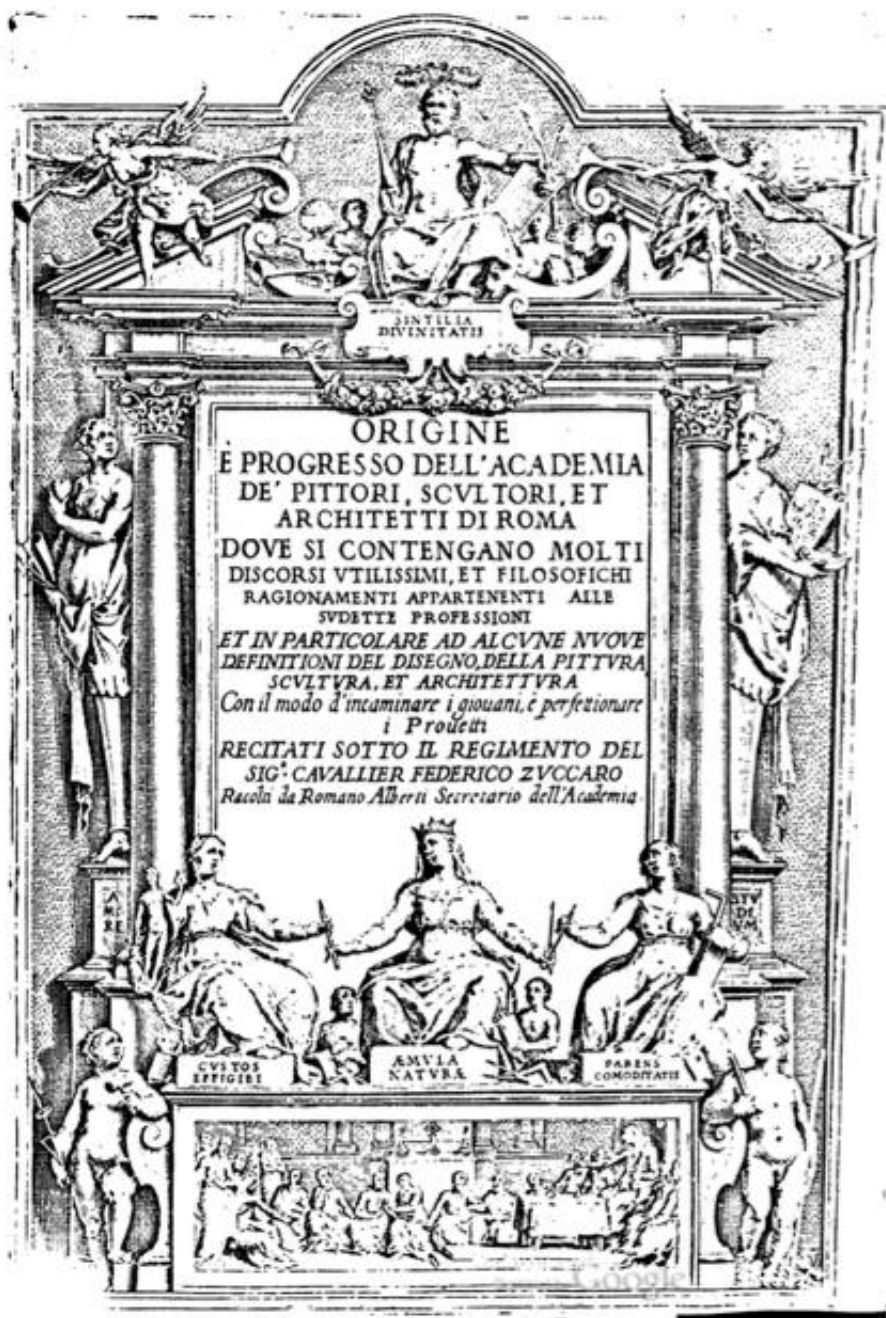


Figure 29. Romano Alberti, *Origine et progresso dell'Academia de' Pittori, scultori et Architetti di Roma* (...), Pavie, Pietro Bartoli, 1604.

Par un jeu de renvoi constant entre les signes et les images permettant de nommer et de représenter Dieu et le *disegno*, Zuccari effectue une comparaison bien plus complexe que la mention du Dieu-artiste ou de l'artiste divin de ses homologues. Il cherche véritablement à prouver la proximité entre les capacités créatrices des hommes et de Dieu, jusqu'à mettre en rapport les signes qui les désignent dans la langue italienne. Le rapprochement est étroit entre l'homme et Dieu. Pourtant, la complexité de son raisonnement permet de le rendre plus acceptable que les formules habituellement employées par les artistes et qui pourraient parfois passer pour blasphématoires¹⁵⁷⁴. Zuccari ne pose jamais de comparaison entre un artiste particulier et Dieu, il ne divinise personne et n'appose l'épithète de divin à aucun nom autre que celui de Dieu. Il ne dit même jamais des artistes qu'ils sont divins ou qu'ils possèdent des caractéristiques divines. Car son objectif est de proposer une philosophie de l'art qui encense l'art lui-même, et non pas un seul homme. Ce qu'il compare, ce sont deux mots (*Dio* et *disegno*), ainsi que deux facultés créatrices (*disegno divino* et *disegno umano*). Les parallèles sont forts et évidents, jusque dans ses représentations picturales, mais ils ne dépassent jamais les limites de la convenance. Sa description du divin *disegno* est parfaitement en phase avec l'idée défendue par les théologiens catholiques que l'intellect et la volonté sont ce qui est à l'image de Dieu en l'homme.

Nous avons vu qu'à certains endroits, Zuccari se réfère à la *Somme* de Thomas¹⁵⁷⁵. Qu'il l'ait lu directement ou qu'il connaisse le texte par l'intermédiaire d'un commentateur moderne¹⁵⁷⁶, ces chapitres conclusifs sur le *disegno* nous montrent bien qu'il était en tous cas familier des questions scolastiques sur le vestige et l'image de Dieu en

¹⁵⁷⁴ SCHEU, 2014, p. 65-66.

¹⁵⁷⁵ ZUCCARI, 1607, I, 5, p. 9.

¹⁵⁷⁶ Par exemple *In Summam theologiae S. Thomae Aquinas enarratio* de Francisco de Toledo (1562-1569). Nous n'avons aucune preuve qu'ils se soient rencontrés, bien qu'ils se soient parfois trouvés à Rome au même moment. Toutefois, Macarena Moralejo Ortega a exposé la possibilité que Zuccari ait eu accès à ses commentaires par l'intermédiaire de ses contacts en Espagne. Voir MORALEJO ORTEGA, 2012, p. 33-52; MORALEJO ORTEGA, 2010, p. 351-363. Nous savons aussi que les commentaires à Aristote de ce jésuite, professeur de théologie au Collège romain, ont été largement diffusés à l'époque. SCHMUTZ, « Francisco de Toledo » (...) 2019.

l'homme (*ad imaginem*)¹⁵⁷⁷. Chez Paleotti en revanche, le renvoi à Thomas est effectué de façon très claire à l'endroit où il aborde la distinction entre la figure et le vestige¹⁵⁷⁸. Il est intéressant de constater l'utilisation que nos deux auteurs font de cette référence commune¹⁵⁷⁹.

Chez Zuccari, le *ad imaginem* est détourné afin de s'appliquer à son concept artistico-philosophique de *disegno*, mais en substance, le fond du propos ressemble à une déclaration simplifiée de ce qu'affirment les théologiens scolastiques : la raison humaine est à l'image de Dieu, le reste de la personne humaine ne possède de ressemblance au divin que sur le mode du vestige. Son objectif est d'introduire une formation théorique importante et plurielle au sein du programme de l'Académie de *San Luca*¹⁵⁸⁰. Cette formation doit contenir la philosophie qui permet à l'artiste de comprendre le fonctionnement mental de son processus créatif, et son importance. Zuccari cherche aussi par là à prouver la valeur de la pratique artistique aux mécènes potentiels, et donc la nécessité de reconnaître les artistes

¹⁵⁷⁷ Ces influences thomistes de l'*Idea* ont été mises en évidence par Erwin Panofsky, et ensuite nuancées par d'autres chercheurs. Le thomisme de Zuccari est présent partout dans ses pages, mais il est aussi transformé au contact d'autres influences, notamment néo-platoniciennes. PANOFSKY, 1984; ROSSI, 1974, p. 40-43; KIEFT, 1989, p. 355-368; DESWARTE-ROSA, 1991, p. 53-58; HENDRIX, 2007, en ligne.

¹⁵⁷⁸ PALEOTTI, I, 2, 1961, p. 132-133. Note de Paleotti : THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, I, q. 93, a. 6, p. 799-78; I, q. 45, a. 7, p. 480; I, q. 35, a. 2, p. 405. Note de Paleotti : AUGUSTIN, *De doctrina christiana*, II, 1.

¹⁵⁷⁹ « Bien qu'il y ait dans toutes les créatures une certaine ressemblance de Dieu, c'est dans la seule créature dotée de raison que la ressemblance de Dieu se trouve par mode d'image, nous l'avons dit plus haut; dans les autres créatures elle se trouve par mode de vestige. Ce qui met la créature dotée de raison au-dessus des autres créatures, c'est l'intelligence ou esprit. D'où il résulte que dans la créature raisonnable elle-même, c'est au niveau de l'esprit seulement qu'on découvre l'image de Dieu et que, dans les autres parties, si cette créature raisonnable en possède, c'est une ressemblance par mode de vestige que l'on trouve, comme dans les autres êtres auxquels elle ressemble quant à ces parties. On en comprendra clairement la raison si l'on observe la façon dont, respectivement, image et vestige constituent une représentation. En effet, l'image, comme on l'a dit, représente selon une ressemblance spécifique. Mais le vestige représente à la façon d'un effet qui représenterait sa cause sans atteindre à la ressemblance spécifique, comme les empreintes qui sont laissées par le passage des animaux et qu'on appelle vestiges; comme la cendre qui est appelée vestige du feu, ou la désolation d'un pays qui est appelée vestige de l'armée ennemie. » THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, I, q. 93, a. 6, 1984-1986, p. 799-800.

¹⁵⁸⁰ Voir 1.5.2 Les académies d'art et 2.8 Federico Zuccari.

à leur juste valeur : si tout homme possesseur d'un intellect est à l'image de Dieu, les artistes de par leur formation et leur art (théorique et pratique) sont ceux qui emploient le plus ces facultés créatrices, et donc ceux qui se rapprochent le plus de Dieu au quotidien.

Chez Paleotti, l'objectif poursuivi est tout autre. Ce sont les images produites par les artistes qu'il cherche à défendre. Il utilise l'argument du *ad imaginem* dans sa distinction de l'image et de l'idole, rappelant par-là que toutes les images ne sont pas mauvaises, puisque selon la Bible, le terme désigne aussi la ressemblance de l'homme à Dieu¹⁵⁸¹. C'est lorsqu'il définit la figure contenue dans l'image qu'il se réfère aux propos de Thomas et d'Augustin concernant le vestige et l'image¹⁵⁸². Il rappelle ainsi que la similitude est une caractéristique des deux concepts, mais qu'ils divergent néanmoins en un point essentiel : l'image porte une similitude volontaire et le vestige, pas nécessairement. En incluant la similitude, et non la trace, dans les caractéristiques essentielles de l'image, il connecte cette dernière à la base de la christologie : le Christ est l'image de Dieu¹⁵⁸³. La création et l'emploi des images matérielles dans les pratiques dévotionnelles catholiques se justifient par l'essence du Christ, qui est lui-même image. De plus, en définissant les représentations comme des figures et non des traces, il s'assure qu'il ne sera pas possible d'interpréter ses propos dans un sens idolâtre. Sans cette clarification, il serait possible à un lecteur peu attentif ou réfractaire à sa démarche de considérer que

¹⁵⁸¹ « nelle Sacre Lettere e presso i dottori sacri il nome d'immagine si piglia nel senso dichiarato di sopra da noi [chap. 2], che, secondo la proprietà della voce, conviene così ad una figura buona e santa, come ad una empia e diabolica, ma il più frequente e commune uso è che si pigli in buona parte, dicendo Moisè nel principio de' suoi libri [Gen. 1, 26] per bocca di Iddio: *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*, et in altri luoghi assai medesimamente. » PALEOTTI, I, 13, 1961, p. 180. Sur la différence entre ces deux concepts, voir 5.3.4 Image et idole.

¹⁵⁸² « E diciamo più presto 'figura' che 'vestigio', perché quello significa propriamente la impressione del piede e quel segno che nello andare si lascia nella polvere o nel terren molle, se bene si stende poi per certa similitudine ad altre cose ancora [S. Tommaso, *Sum. theol.*, I, q. 93, a. 6; q. 45, a. 7.]; ma non abbraccia però se non cose irrazionali et imperfette, mostrando anzi il segno et effetto di un'altra cosa che la sua figura vera: sì come, *vestigio viso* (dice S. Agostino [S. Agostino, *De doct. Christ.*, II, 1.]), *transisse animal, cuius vestigium est, cogitamus*. » PALEOTTI, I, 2, 1961, p. 132.

¹⁵⁸³ Voir BOULNOIS, *Au-delà de l'image*. (...), 2008, p. 47-53.

Paleotti entend par « *figura* » n'importe quel objet possédant une forme de ressemblance avec son référent. Or il parle des images matérielles produites par des hommes, des œuvres d'art, qu'il cherche justement à bien distinguer des miracles et des icônes acheiropoïètes. Les œuvres d'art conservent effectivement en elles la trace de leur cause efficiente, mais il s'agit de l'artiste, et non pas de Dieu. L'image matérielle porte donc la figure, et non la trace de ce qu'elle représente (sa cause formelle). C'est la relation de similitude qui la lie éventuellement au divin (s'il s'agit d'une image religieuse). L'artiste n'est pas Dieu, il est à l'image de Dieu, et il produit des images comme lui. Paleotti précise également que le terme « *imagine* » qu'il utilise dans tout le *Discorso* ne désignera que les images matérielles, et non pas justement les images mentales ou les images « théologiques », telles que celle qui désigne le lien du Christ à Dieu.

S'il isole ainsi l'image matérielle pour ne parler que d'elle dans son traité, c'est parce que c'est elle qui nécessite le plus ardemment un défenseur. De Luther à Zwingli¹⁵⁸⁴ en passant par Calvin¹⁵⁸⁵, les Réformés s'opposent à cette iconophilie des Catholiques à des degrés divers¹⁵⁸⁶. Si l'image de Dieu la plus importante est le Christ, puis l'âme humaine, pourquoi ne pas s'en contenter dans le cadre dévotionnel ? Pourquoi recourir aux images matérielles ? Pourquoi ne pas se limiter à la figure qui porte la ressemblance du divin au sein de cette représentation ? Il est toujours intéressant pour les catholiques d'avancer l'argument du « *ad imaginem* » pour rappeler l'importance et la nécessité des images, mais il faut aussi défendre leur caractéristique la plus problématique : la matérialité¹⁵⁸⁷.

Nous pouvons noter que Zuccari, pourtant artiste, s'intéresse finalement peu à la matière. Elle est évoquée dans la seconde partie abordant le *disegno esterno*, mais ce processus d'extériorisation vaut

¹⁵⁸⁴ Il condamne toute forme de représentation religieuse, même mentale. LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 110.

¹⁵⁸⁵ Calvin rejette les images matérielles, mais envisage une certaine esthétique de l'image spirituelle, mentale. COTTIN, 2017, p. 14.

¹⁵⁸⁶ Citons encore Carlstadt, Bucer, Bullinger... LECERCLE, *Le signe et la relique* (...), 1987, p. 407-415; SCAVIZZI, 1992, p. 1-8.

¹⁵⁸⁷ Voir : 3.4 L'ambivalence de la matière.

pour toutes les sciences spéculatives et pratiques : l'invention de machines hydrauliques, la peinture, la poésie... et toutes les opérations¹⁵⁸⁸. Il n'est pas fait mention des matériaux à partir desquels les artistes créent. L'*Idea* est entièrement dédiée au processus mental de la création, et à la façon dont il est ensuite extériorisé. Le résultat final n'est qu'à peine évoqué. Alors que les images matérielles sont le propos principal du cardinal Paleotti, elles intéressent peu Zuccari.

Au terme de la seconde partie de cette thèse, nous avons déjà constaté que le recours à la théorie hylémorphique dans les théories de l'art et de l'image de ce dernier tiers du XVI^e siècle s'orientaient de plus en plus vers une certaine forme d'intellectualisation et de spiritualisation de l'œuvre d'art, de l'image, et du processus artistique. Ces deux tendances se confirment à travers l'étude des influences des concepts de signe et d'imitation.

Pour les auteurs s'inscrivant dans la théorie de l'image, comme Paleotti, l'image est surtout considérée comme un signe qui renvoie vers un référent (un prototype). Tout l'intérêt de produire des images réside dans la transitivité qu'elles offrent et qui permet d'accéder à des réalités inaccessibles et spirituelles. Il s'agit de la principale fonction des images sacrées, à laquelle toutes les autres caractéristiques des images doivent être subordonnées. Les images (ou du moins les images religieuses) sont avant tout considérées pour ces qualités, et beaucoup moins en tant qu'objets artistiques. On se préoccupe de cet aspect artistique dans la mesure où il influence le rôle que l'on alloue à ces images-signes permettant le mouvement de l'âme du fidèle vers Dieu. De là découlent les craintes des auteurs à l'encontre des abus qui peuvent être commis dans et autour de l'image, ainsi que leur méfiance vis-à-vis des inventions qui s'éloignent trop du contenu des textes sacrés. Le signe, la ressemblance, la similitude ou encore le vestige, sont autant de concepts que les auteurs prennent soin de présenter et de distinguer les uns des autres dans le but de bien faire comprendre ces

¹⁵⁸⁸ KEMP, Wolfgang, « Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607 », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, p. 231-232.

rapports transitifs et imitatifs qui relient l'image, le référent, le concept et le spectateur dans le contexte sacré.

Chez les théoriciens de l'art, ce rapport transitif de l'œuvre au référent est principalement pensé sous le prisme de l'imitation et de la ressemblance (relation œuvre – référent), mais également sous celui de l'expression du concept (relation œuvre - artiste). En effet, la similitude des images artistiques permet de représenter un modèle naturel ou artificiel (*mimesis*), ou bien l'image mentale que l'artiste compose en son esprit, c'est-à-dire le concept (*concetto, idea, entia rationis*). Ces deux pans du processus créatif entrent parfois en tension chez certains théoriciens, principalement lorsque les artistes laissent trop libre cours à leur inventivité et à l'expression de leurs idées, et surtout lorsque cela est fait au détriment de la reconnaissance et de la transmission du référent. Si la transitivité de l'image est primordiale pour théoriciens de l'image, l'expression des idées est centrale pour certains théoriciens de l'art, comme Lomazzo ou Zuccari. Lomazzo défend la liberté de l'artiste et montre le pouvoir de cet esprit qui est capable de produire des imitations du réel, des inventions nouvelles, et même de surpasser la nature. Dans une approche différente, Zuccari souligne lui aussi la grandeur de l'esprit de l'artiste. Chez lui, la capacité du *disegno* avec laquelle l'artiste crée correspond aux facultés de l'âme (sensitive et rationnelle), ce qui assimile directement le processus créatif à toutes les autres opérations de l'intellect, comme les sciences, la logique et les arts libéraux. Tous ces processus mentaux fonctionnent similairement, ce qui fait de l'art une pratique éminemment mentale. En deux approches différentes, ces artistes-théoriciens insistent sur l'importance des facultés de l'âme. Ils orientent ainsi la théorie artistique du tournant des XVI^e et XVII^e siècle vers une plus grande intellectualisation de l'art et de la pratique artistique.

Cette propension à considérer l'art comme un produit de l'intellect trouve son paroxysme dans les comparaisons qui sont faites entre l'âme humaine et l'essence divine. La transitivité et la relation de l'image au prototype divin, qui intéressaient tant les théologiens et les théoriciens de l'image, se trouvent appliquées à la personne de l'artiste. Il peut créer parce que Dieu l'a voulu ainsi, et en faisant cela, l'artiste est semblable à Dieu.

Conclusion

Dans cette thèse, nous avons étudié conjointement des textes appartenant aux domaines de la théorie de l'art et de la théorie de l'image, en accordant une attention particulière à leurs inspirations scolastiques et aristotéliennes. La recherche et les analyses réalisées sur ces traités, discours, et dialogues de la période maniériste et post-tridentine nous ont permis de mettre en lumière la façon dont les auteurs emploient leurs connaissances philosophiques afin de soutenir leurs propos. Nous avons pu constater que ces connaissances forment un mélange, parfois complexe, de philosophie scolastique, de pensée néo-platonicienne et de références littéraires modernes et antiques.

Tous les théoriciens, qu'ils soient artistes, hommes de lettres ou hommes d'Église, partagent des références communes, comme des sources plus spécifiques à leurs domaines (ex. Paleotti se réfère très souvent à des passages de la Bible et aux Pères de l'Église, tandis que Lomazzo est fasciné par l'ésotérisme, la magie et l'alchimie d'Agrippa de Nettesheim). Nous avons relevé des références récurrentes à la physique et à la psychologie aristotélienne et scolastique dans les descriptions des œuvres d'art (hylémorphisme, causes), ainsi que dans la présentation des facultés mentales de l'artiste (âmes sensitive et rationnelle). La logique du *Peri Hermeneias* et toute la tradition sémiotique médiévale qui a été développée ensuite imprègnent les passages abordant la valeur de signe de l'image et le rapport de similitude qu'elle entretient avec son modèle (une chose et/ou un concept). Cette approche sémiotique est développée en parallèle de la théorie de l'imitation, discutée par les humanistes et les théoriciens à partir de la *Poétique* d'Aristote. Ajoutons finalement que plusieurs auteurs reprennent ou s'inspirent d'un passage précis de l'*Éthique à Nicomaque* (VI, 4, 1140a) pour inscrire la pratique artistique parmi les vertus (*habitus*) de l'âme humaine. Ce faisant, ils la définissent comme une pratique régulière de l'esprit et de la main suivant une certaine règle et aboutissant à la création d'une œuvre fabriquée. En s'appuyant sur ces théories aristotéliennes et scolastiques pour former leurs théories de l'art et de l'image, les auteurs insufflent à la littérature de cette

période une certaine tendance à l'intellectualisation et à la spiritualisation de l'art.

Intellectualisation et spiritualisation de l'art

Toutes ces thématiques sont construites sur de nombreuses sources philosophiques communes aux différents auteurs. Ce sont notamment ces références partagées qui permettent de tisser des liens entre certains textes qui, de prime abord, semblent éloignés en termes d'objectifs et d'intentions. Toute la théorie de l'art et de l'image de l'époque est donc pétrie de cette base philosophique et culturelle hétérogène où le néo-platonisme côtoie la scolastique, les références bibliques sont liées aux poétiques, et où l'astrologie est un sujet d'étude au même titre que l'anatomie. Tout cela sert à appuyer deux propos essentiels de la théorie de cette période : la peinture et la sculpture devraient être considérées comme des arts intellectuels et non seulement manuels, et les images constituent un moyen efficace de toucher un grand nombre de fidèles dans un cadre dévotionnel et didactique. Les influences scolastiques et aristotéliennes jouent là un rôle important. En effet, lorsque l'on prend du recul et que l'on observe l'ensemble de ces théories, on peut déduire qu'une certaine forme d'intellectualisation et de spiritualisation de l'image artistique s'opèrent à travers les thématiques étudiées.

L'intellectualisation est un processus volontaire de la part des théoriciens qui cherchent précisément à souligner le rôle de l'intellect et des facultés de l'âme dans la création artistique. Dans la plupart des traités, les matériaux de la peinture et de la sculpture, ainsi que la pratique artistique, sont évoqués de façon assez théorique et sont toujours liés aux capacités intellectuelles de l'artiste. Par exemple, Borghini et Lomazzo décrivent les différentes couleurs qui peuvent être utilisées par le peintre, mais se faisant, ils s'attardent surtout sur les éléments auxquels on les associe, et donc sur ce qu'elles peuvent signifier dans la composition.

En parallèle, une spiritualisation des images (surtout religieuses, mais pas seulement) s'opère chez les auteurs préoccupés par la destination et l'utilité des images. Dans ce contexte post-tridentin, il est nécessaire de souligner la valeur transitive de l'image (son statut de signe), puisque c'est cela qui la rend utile dans le contexte dévotionnel, didactique, et mémoriel. Les matériaux et les techniques des artistes revêtent peu d'importance dans la littérature de controverse sur les images. La matière de l'œuvre d'art est malgré tout considérée comme une nécessité. Les hommes étant des créatures sensibles, évoluant dans le monde terrestre, ils ne peuvent accéder directement au divin, et il ne leur reste ainsi que des signes matériels pour les aider à s'approcher de Dieu et à se le représenter (paroles, images, symbole de la croix...). Les images sont cependant essentiellement valorisées en raison de ce qu'elles représentent et transmettent.

L'intellectualisation et la spiritualisation donnent une impression de dématérialisation de l'image dans les théories de l'époque. Mais il est important de nuancer et de préciser ce constat. En effet, derrière le terme d'intellectualisation, nous désignons la tendance à décrire l'art comme l'aboutissement d'un travail intellectuel de la part de l'artiste. Ce processus intellectuel n'est cependant terminé qu'une fois qu'il est inscrit dans la matière. Nous préférons ce terme à celui d'idéalisation, puisque ce dernier possède une connotation plus platonisante et évoque un rapport vertical entre l'artiste et une réalité supérieure, ce qui ne s'applique pas à l'ensemble des théories étudiées ici, mais seulement à certaines d'entre elles (ex. Borghini et Lomazzo). Le recours aux concepts aristotéliens de forme et de matière, de cause efficiente, d'*habitus*, ou encore aux conceptions sur les facultés de l'âme, permet de considérer le processus créatif dans son ensemble (du concept aux coups de pinceau), de l'inscrire dans l'homme lui-même, et de rendre ce dernier maître de l'ensemble de sa création¹⁵⁸⁹. Dans le

¹⁵⁸⁹ C'est pourquoi Robert Klein (dont cette analyse est tributaire), parle quant à lui d'artificialisme, ce terme ayant effectivement l'avantage de souligner le rôle central de l'artiste et la dimension « fabriquée » des arts du dessin. Ce terme fait cependant fortement référence à l'*Éthique à Nicomaque*, et cela ne nous semble pas convenir non plus à tous nos auteurs.

long processus intellectuel qui préside à la création artistique, le travail technique n'est pas particulièrement mis en avant. Or, cette dimension est parfaitement connue et admise par tous à l'époque, puisqu'il est alors évident que la peinture et la sculpture sont des disciplines nécessitant le travail de la main, une certaine dextérité, ainsi que quelques connaissances en mathématiques et en anatomie. En soulignant que ce processus est long, et demande des connaissances intellectuelles très variées, on fait comprendre qu'il doit être davantage reconnu socialement. L'intellectualisation qui s'opère ne se fait pas dans le but de nier la part manuelle du métier, mais bien dans le but de valoriser sa part mentale, et ainsi, de replacer les arts du dessin à leur juste place entre les arts mécaniques et les arts libéraux.

Cet équilibre entre intellectualisation du processus créatif et respect de la matérialité de l'art est rendu possible précisément parce que les auteurs se réfèrent à des théories aristotéliennes et scolastiques comme celles qui portent sur les facultés de l'âme, l'*habitus* et la *technè*. La création est conçue comme une fabrication mentale et manuelle, qui demande une pratique régulière et de l'étude, et non pas comme le produit d'une inspiration divine ou d'un génie naturel. Ce qui peut être considéré comme plus directement issu de Dieu, ce sont justement les facultés intellectuelles de l'âme humaine (la *scintilla divina* de Zuccari) et une certaine prédisposition (via le tempérament), et non pas les concepts ou les idées qui guident la main de l'artiste. Le peintre et le sculpteur ne sont pas Dieu, et toutes leurs œuvres sont le fruit d'un travail manuel fatigant, combiné à une conception mentale mobilisant les sens internes et les facultés intellectuelles de l'âme. De plus, cette conception mentale est elle-même nourrie par les connaissances acquises par l'artiste au terme d'un processus initié dans l'appréhension du monde par les sens externes. La peinture et la sculpture sont ainsi présentées comme des objets artificiels qui figurent à la fois un référent donné et la conception de l'artiste. Elles sont loin d'être considérées comme de simples imitations des choses, qui sont elles-mêmes de pâles ombres du monde Idéal.

De même, la tendance à la spiritualisation qu'on remarque dans la théorie de l'image religieuse (à travers une accentuation de sa valeur transitive) n'éclipse pas pour autant sa dimension matérielle. En effet, la transmission du sujet de l'image au spectateur ne peut se faire sans la matière, puisqu'il ne lui est pas possible d'accéder directement au divin. Cependant, il est aussi tout à fait possible d'accéder à ces réalités divines supérieures via la Parole (Écritures Saintes, sermons...), la méditation ou encore les sacrements. C'est bien ce que prônent les Réformés les plus iconophobes. En réaction à cette iconophobie, les auteurs catholiques prennent la défense de l'image en y intégrant sa dimension matérielle comme médiation nécessaire. Leur position est donc délicate, puisqu'il s'agit de démontrer l'utilité des images en mettant en avant leur valeur transitive (signe, mouvement de l'âme), tout en rappelant leurs réalités matérielle et visuelle qui rendent ce message accessible et universel.

Nous avons montré que les théories du signe et du mouvement de l'âme vers l'image développées par les scolastiques médiévaux sont très utiles pour valider l'usage dévotionnel des images matérielles et expliquer le fonctionnement de cette dévotion. Considérer l'image religieuse comme un signe permet de la comparer à tous les autres signes qui aident le fidèle à entrer en relation avec le divin comme les Écritures, le rite ou le sacrement. L'image n'est pas si différente du signe écrit, puisqu'elle est, elle aussi, une création de l'esprit humain permettant de représenter le divin et d'aider le fidèle à y accéder. Elle est même plus utile, parce qu'en raison de la relation naturelle de similitude qu'elle entretient avec le référent représenté, elle permet de toucher plus efficacement et plus universellement que le texte. Le mouvement de l'âme décrit par Paleotti en s'appuyant sur Thomas et qui distingue l'image matérielle, l'image du référent et le référent réel peut passer pour l'une de ces « subtilités scolastiques » qui complexifient bien les choses, mais c'est précisément parce que cette description est précise et subtile, qu'elle permet à son auteur de maintenir cet équilibre parfois complexe entre vénération du référent et nécessité de la matière.

Ces deux tendances à l'intellectualisation et à la spiritualisation de l'art sont liées à des enjeux différents (globalement partagés entre théorie de l'art et théorie de l'image), mais présentent pourtant bien de nombreuses similitudes, non seulement en termes de sources et d'inspirations philosophico-littéraires, mais aussi en termes de thématiques abordées, et de conséquences théoriques sur leur objet d'étude commun, l'image artistique. Dans les deux cas, il s'agit d'élaborer des traités sur l'art et sur l'image qui permettent de valoriser les composantes intelligibles et spirituelles de l'œuvre d'art tout en incluant sa matérialité sans la dénigrer, et en étant conscient de cette médiation nécessaire pour les hommes.

Finalement, nous voudrions préciser que ces observations s'appliquent à un corpus spécifique et caractéristique d'une période donnée de la littérature artistique italienne. Elles ne concernent que le champ théorique et ne sont donc pas applicables aux pratiques artistiques de l'époque (exception faite des œuvres qui ont été créées en lien avec ces théories, comme les fresques de Zuccari dans son palais romain). En effet, tous ces traités appliquant à l'art des thématiques philosophiques ont connu une réception et une attention bien limitées en dehors des milieux académiques, princiers et religieux. L'*Accademia di San Luca* est un bon exemple de cette distance existant entre théorie et pratique. Comme nous l'avons mentionné, dès que Federico Zuccari quitte Rome, la plupart des professeurs de l'académie délaissent l'enseignement des cours les plus théoriques en lien avec l'*Idea*. Il existe indéniablement une différence entre la réalité de la vie des artistes et les propos avancés dans les écrits théoriques de l'époque. Ces mouvements d'intellectualisation et de spiritualisation de l'art ne sont certainement pas perçus ou compris de cette manière par les artistes et les fidèles de l'époque. Ces textes n'influencent pas toujours la vie artistique et religieuse de leurs contemporains. En revanche, ils nourrissent et participent à la construction de l'épistémè artistique de cette période charnière de la théorie de l'art et de la théorie de l'image catholique qui oscille entre idéaux renaissants, maniérisme et réaction classicisante.

Ce que nous avons voulu privilégier dans cette thèse, c'est l'étude de l'influence de la philosophie scolastique et des aristotélismes sur la construction de l'épistémè artistique de cette période. Ainsi, le corpus étudié est constitué de textes assez hétérogènes en termes d'auteurs (artistes, amateurs, chanoines, cardinal...), de provenance (Rome, Florence, Milan...) et de forme (dialogues, traités, discours...). Les sources philosophiques utilisées par les auteurs ne sont que très rarement mentionnées, et quand elles le sont, il s'agit généralement d'auteurs antiques ou catholiques faisant autorité (Aristote, Platon, Horace, Augustin, Thomas d'Aquin...). Les scolastiques modernes ne sont que très exceptionnellement mentionnés, et seulement par les auteurs ayant fréquenté l'université (ex. Paleotti mentionne Javelli). Identifier précisément les sources de tous les auteurs de notre corpus aurait été une tâche presque impossible pour certains (ex. la vie de Gilio est très mal connue, et malgré la connaissance que l'on a de Zuccari, aucune liste de ses lectures ou des livres de sa bibliothèque n'a été retrouvée). En partant du principe acquis que la philosophie des universités de l'époque pénètre bien les environnements intellectuels fréquentés par nos auteurs, nous avons préféré nous concentrer sur l'utilisation des thématiques philosophiques décrites et leur application au domaine des théories de l'art et de l'image. Nous avons fait le choix de conserver ce corpus dans le but d'obtenir une vue d'ensemble et de dégager les tendances propres aux théories italiennes de l'époque, indépendamment des frontières généralement posées entre théorie de l'art et théorie de l'image.

Il conviendrait donc d'approfondir l'étude de ces auteurs et de leurs sources scolastiques modernes. Cela pourrait se faire à travers des analyses plus ciblées, abordant seulement un ou deux auteurs à la fois, ou en se focalisant sur une thématique précise (ex. les sources de Varchi sur l'*habitus*, le concept d'êtres de raison appliqué aux images mentales). Il pourrait également être intéressant d'effectuer un travail similaire avec les auteurs italiens du XVII^e siècle.

Annexes

Annexe 1. Réseaux et environnements intellectuels des auteurs étudiés

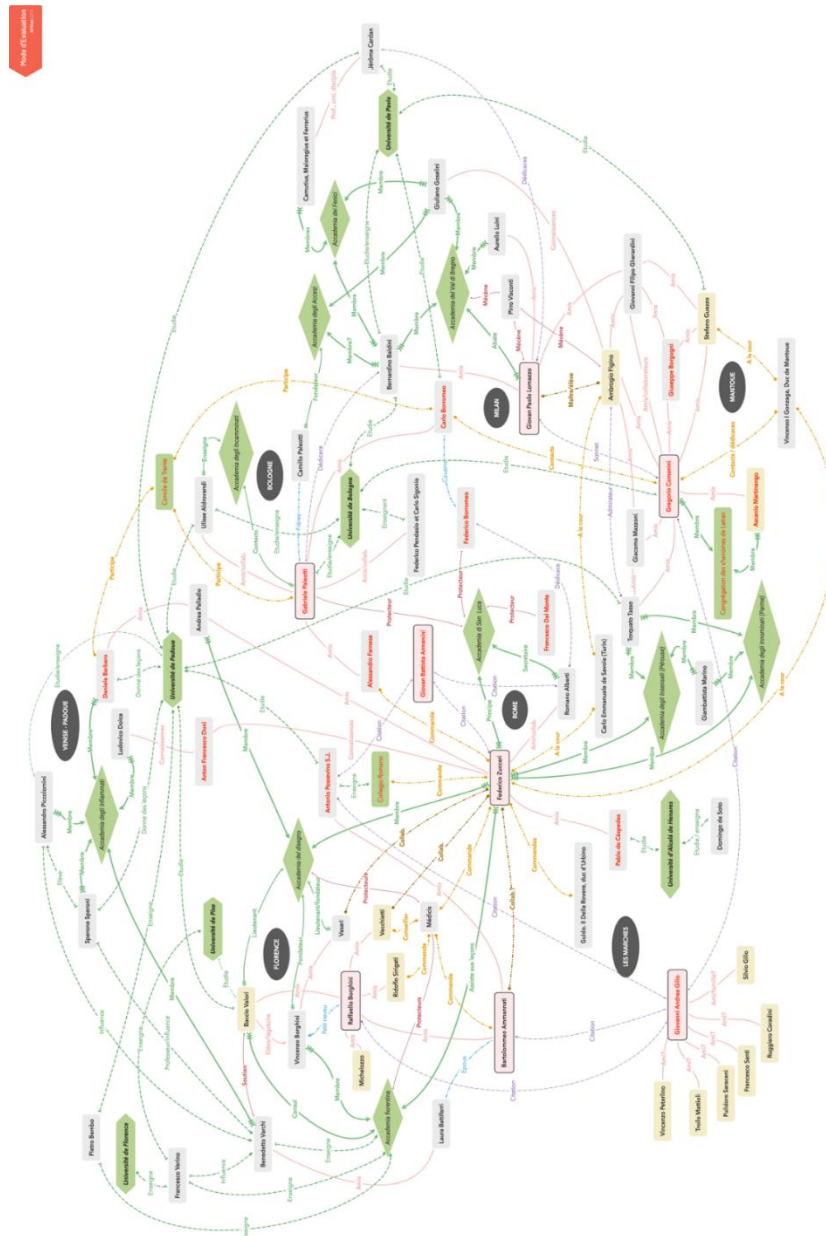
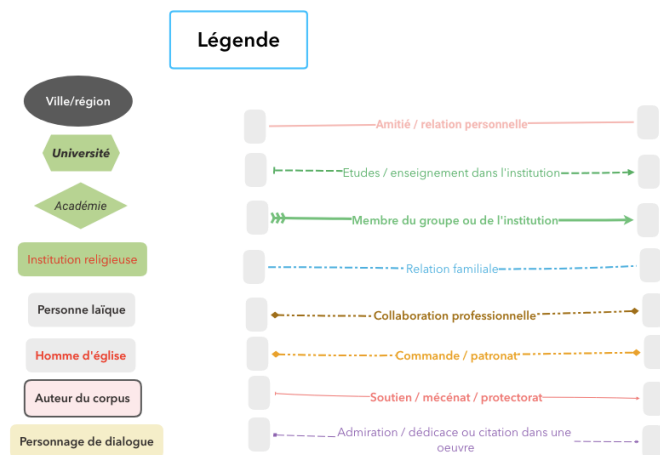


Figure 30. Carte mentale : Réseaux et environnements intellectuels des auteurs étudiés.



Pour agrandir l'image et naviguer dans la carte mentale :



Annexe 2. L'Accademia degli Infiammati

L'*Accademia degli Infiammati* a été fondée à Padoue aux alentours de 1540 par Leone Orsini¹⁵⁹⁰. L'emblème officiel représentait un Hercule brûlant sur le mont Oeta, et le *motto* était « *Arso il mortale al ciel n'andrà l'eterno* ». Cela renvoie à la légende voulant que Hercule, être mi-mortel mi-immortel, ait vu son corps consumé par le feu, tandis que ses cendres auraient atteints les cieux pour devenir divines et immortelles. Le nom *Infiammati* est donc une référence au pouvoir métaphysique du feu comme agent de transformation et de purification qui permet d'atteindre l'immortalité. Il faut aussi y voir une représentation de l'embrasement de l'âme à travers l'amour, dont le pouvoir rend les hommes immortels selon Ficin¹⁵⁹¹.

Alessandro Piccolomini, Benedetto Varchi, et Sperone Speroni comptent parmi ses membres et *Principe*, tout comme Daniele Barbaro, le comte Fortunato da Martinengo, Pietro Aretino, Girolamo Francostoro ou encore Ludovico Dolce¹⁵⁹². Il n'existe pas d'académie connue à Padoue avant les *Infiammati*, mais la création d'une telle institution dans cette ville universitaire où fleurissaient déjà intellectuels et activités académiques n'a rien de surprenant. De nombreux *Infiammati* avaient des liens avec l'université de Padoue (en tant que professeurs ou étudiants) et avec d'autres académies (en tant que membres ou amis)¹⁵⁹³. La création des *Infiammati* semble avoir été

¹⁵⁹⁰ Futur évêque de Fréjus et premier *Principe* de l'académie. Il a fait ses études à l'université de Padoue. SAMUELS, 1976, p. 613; PANCIERA, 2013, mis en ligne le 16 mai 2023.

¹⁵⁹¹ MENDELSON, 1982, p. 20.

¹⁵⁹² GIRARDI, Maria Teresa, « Accademia degli Infiammati e dintorni », dans Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich et Andrea Torre (dirs.), dans *Letteratura e Scienze*, actes du XXIII colloque de l'Associazione degli Italianisti, Pise, 12-14 septembre 2019, Rome, Adi editore, 2021, p. 3; PANCIERA, 2013, mis en ligne le 16 mai 2023.

¹⁵⁹³ L'un des parrains des *Infiammati*, le juriste Mariano, était professeur à l'Université de Padoue. Varchi était ami avec plusieurs professeurs de l'université. Vincenzo Maggi, Sperone Speroni ou encore Daniele Barbaro y étaient régulièrement invités à donner des leçons, tandis que Francesco Sansovino et Alessandro Piccolomini y ont étudiés. Ajoutons que plusieurs membres des *Infiammati* avaient fait partie ou ont connu des membres de l'*Accademia Romana*, de l'*Accademia dei*

fortement influencée par l'*Accademia degli Intronati* fondée à Sienne vers 1525-1527¹⁵⁹⁴. L'organisation et les programmes des deux institutions étaient assez similaires. L'académie de Sienne était consacrée à la lecture, l'écriture et l'interprétation de trois langues : le toscan, le latin et le grec. Les textes étudiés recouvraient la philosophie, les humanités, la loi, la musique, la poésie, les mathématiques et toutes les autres disciplines des arts libéraux¹⁵⁹⁵. Les *Infiammati* quant à eux lisaient Homère, Théocrite, Virgile et Horace, et étudiaient la philosophie. Leurs sujets de prédilection étaient ceux qui n'étaient pas, ou peu, enseignés à l'université de Padoue et qui étaient liés à la vie civile : le théâtre, les branches de la philosophie active (éthique, économique, politique) et de la philosophie rationnelle (rhétorique, poétique, histoire)¹⁵⁹⁶. Les leçons données par les académiciens brassaient souvent ces différentes disciplines. Dans la lignée de Pomponazzi, Speroni s'intéressait au problème posé par la métaphysique strictement aristotélicienne¹⁵⁹⁷. Le cycle de lectures poétiques lancé par Varchi au début des années 1540 comprend de nombreuses compositions du *Canzoniere*, et est marqué par l'intérêt philosophico-spéculatif issu de l'enseignement de Pomponazzi et de Speroni, ainsi que par un intérêt linguistique, stylistique et rhétorique hérité de la pensée de Pietro Bembo¹⁵⁹⁸. Il était alors courant pour les

Vignaiuoli ou encore de l'*Accademia della Virtù* à Rome. SAMUELS, 1976, p. 605-606; SGARBI, Marco, « L'etica di Aristotele presso l'Accademia degli Infiammati », dans Francesca Masi, Stefan Maso et Cristina Viano (éds.), *Êthikê Theôria. Studi sull'Etica Nicomachea in onore di Carlo Natali*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, p. 405-406.

¹⁵⁹⁴ Cela est d'autant plus plausible qu'Alessandro Piccolomini a été membre des *Intronati* de Sienne avant de devenir un *Infiammati*. Voir MAYLENDER, vol. 5, 1930, p. 267; SAMUELS, 1976, p. 604, 607-609; MENDELSON, 1982, p. 18-19; PANCIERA, 2013, mis en ligne le 16 mai 2023.

¹⁵⁹⁵ SAMUELS, 1976, p. 607-608.

¹⁵⁹⁶ PANCIERA, 2013, mis en ligne le 16 mai 2023.

¹⁵⁹⁷ PANCIERA, 2013, mis en ligne le 16 mai 2023.

¹⁵⁹⁸ Sacchini parle d'un délicat équilibre entre Bembo et Aristote pour caractériser la lecture varchienne de Pétrarque, centrée sur le contenu doctrinal plutôt qu'élocutoire du *Canzoniere* : « Questa sorta di delicato equilibrio bembesco-aristotelico si traduceva nel testo delle lezioni in una preferenza verso gli aspetti dottrinali della poesia di Petrarca, a scapito, almeno in parte, dei fatti elocutivi. » SACCHINI, 2013, p. 401. Sur les leçons de Varchi à l'*Accademia degli Infiammati*, voir notamment : ANDREONI, 2012.

académiciens d’opérer ainsi des médiations entre plusieurs tendances en apparence contradictoires dans le contenu des leçons. Les *Infiammati* étaient aussi de grands défenseurs de la langue toscane qu’ils promouvaient à travers leurs enseignements et leurs travaux de traduction (chose difficilement envisageable à l’université)¹⁵⁹⁹. Speroni affirme dans le *Dialogo delle Lingue* que le toscan peut être aussi adéquat pour transmettre des concepts complexes que le latin ou le grec, ce que prouve Varchi en traduisant la poésie d’Ovide et de Théocrite, et en traduisant partiellement les *Premières Analytiques* et l’*Éthique à Nicomaque* d’Aristote, tandis que Piccolomini avait pensé pour l’académie tout un programme de traduction en vernaculaire et de présentation complète des textes disponibles d’Aristote¹⁶⁰⁰. Notons que si les cours se concentraient essentiellement sur la littérature et la philosophie, on y dispensait aussi quelques leçons de mathématiques qui pouvaient intéresser des artistes ou des amateurs de peinture¹⁶⁰¹.

Dans les leçons sur l’*Ethique* qu’il donne en parallèle de la rédaction de ses commentaires, Varchi prend soin de rendre accessibles aux non connaisseurs les concepts et les termes de la philosophie en parlant en italien et en faisant preuve de didactisme. Mais il fallait aussi aller suffisamment loin dans le détail pour continuer à attirer ceux qui avaient déjà une bonne connaissance d’Aristote et de ses commentateurs. Ces cours connurent un succès tel qu’ils attirèrent des auditeurs étrangers, maîtrisant davantage le latin que l’italien, ce qui obligea Varchi à laisser temporairement de côté son désir de vulgariser Aristote¹⁶⁰².

Comme beaucoup d’autres académies de l’époque, l’*Accademia degli Infiammati* connut une existence assez brève puisqu’elle fut dissoute autour de 1545¹⁶⁰³. Il est possible que l’abandon progressif du

¹⁵⁹⁹ PANCIERA, 2013, mis en ligne le 16 mai 2023.

¹⁶⁰⁰ MAYLENDER, vol. 5, 1930, p. 269; SAMUELS, 1976, p. 610-611, 629; SGARBI, 2019, p. 404-405; PANCIERA, 2013, mis en ligne le 16 mai 2023.

¹⁶⁰¹ DRESSEN, 2021, p. 125; MAYLENDER, vol. 3, 1929, p. 266-270.

¹⁶⁰² SAMUELS, 1976, p. 623-624; SGARBI, 2019, p. 416-417.

¹⁶⁰³ Il n’y a plus de preuves de l’existence de l’*Accademia degli Infiammati* après les premiers mois de 1542. PANCIERA, 2013, mis en ligne le 16 mai 2023; CLERICUZIO, Antonio, « Le accademie scientifiche del Seicento. Il Contributo italiano alla storia del Pensiero : Scienze », dans *Enciclopedia italiana*, Istituto della Enciclopedia

programme de vulgarisation en italien ait participé à la fin de l'académie. En effet, avec l'arrivée d'un autre public (dont beaucoup d'étrangers ne maîtrisant pas bien l'italien), les leçons en latin se sont multipliées, et le travail de traduction et de commentaire s'est amenuisé, jusqu'à ce que les travaux des *Infiammati* ressemblent de plus en plus à ceux de l'université de Padoue, au point de ne plus arriver à bien s'en distancer¹⁶⁰⁴. La place de l'italien et du latin au sein de l'académie a en effet créé des dissensions au sein de l'académie, et notamment entre Varchi et Speroni¹⁶⁰⁵. D'après Varchi, ses 15 à 20 années d'existence auraient tout de même servi de modèle, ou du moins d'inspiration à l'*Accademia fiorentina*¹⁶⁰⁶, qui quant à elle, n'aura pas à pâtir de la concurrence avec une université¹⁶⁰⁷. De nombreux anciens *Infiammati* ont par la suite rejoint l'académie de Florence et joué des rôles importants dans sa gestion (ex. Ugolino Martelli, Carlo Strozzi, Benedetto Varchi). De plus, des liens assez étroits existaient aussi entre certains membres des *Infiammati* et ceux de l'*Accademia degli Umidi*, la prédécesseur de l'*Accademia Fiorentina*¹⁶⁰⁸.

italiana Giovanni Treccani, 2013, en ligne, [https://www.treccani.it/enciclopedia/le-accademie-scientifiche-del-seicento_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Scienze%29/]. Consulté le 25/01/24; SAMUELS, 1976, p. 628-629.

¹⁶⁰⁴ SAMUELS, 1976, p. 630; SGARBI, 2019, p. 406.

¹⁶⁰⁵ PANCIERA, 2013, mis en ligne le 16 mai 2023.

¹⁶⁰⁶ C'est ce qui ressort de son discours précédant sa leçon sur le *Paradiso* donnée à l'*Accademia Fiorentina* en juin 1545. Voir SAMUELS, 1976, p. 600-602; SGARBI, 2019, p. 422.

¹⁶⁰⁷ L'université de Florence n'a jamais connu le développement et le prestige des autres universités du nord de l'Italie. De plus, l'*Accademia fiorentina* avait été fondée à l'initiative de Cosme I^{er}. Or le grand-duc a davantage encouragé le développement de l'université de Pise, dont il voulait faire la référence en matière d'éducation supérieure dans le duché de Toscane. SAMUELS, 1976, p. 630.

¹⁶⁰⁸ SAMUELS, 1976, p. 625-628; MENDELSON, 1982, p. 18-19.

Annexe 3. Les protagonistes du *Riposo*

La villa *Il Riposo* de Bernardo Vecchietti (1514-1590) avait été acquise par son père, Giovanni Vecchietti, en 1516, soit deux ans après sa naissance. Le domaine comprenait une maison, une ferme, un colombier et une grange destinée à la production de vin et d'huile. Bernardo y a passé son enfance, et en hérite à la mort de son père. Il étend le domaine et l'embellit au fil des années¹⁶⁰⁹. La fortune initiale de la famille provenait du commerce de tissus luxueux, mais Giovanni Vecchietti a développé ce patrimoine en investissant dans d'autres commerces (or et argent), en les faisant fructifier, et en étendant son activité à l'étranger. La réussite de son affaire et sa nouvelle fortune lui permettent d'épouser Lucrezia di Francesco di Vanni Strozzi, fille de Francesco Strozzi (1451-1528) et de Honesta de' Medici, cousine d'Ottaviano de' Medici (1484-1546). Bernardo a ainsi grandi au sein d'une famille qui possédait un très important patrimoine, qui a pu lui apprendre le métier des affaires, et qui le reliait aux Médicis par sa mère¹⁶¹⁰.

Bernardo Vecchietti a successivement été le conseiller de Cosme I^{er}, Francesco I^{er}, et Ferdinando I^{er} de Médicis en diplomatie, en affaires, ainsi qu'en matière de bijoux, métaux précieux, et art¹⁶¹¹. En cette qualité, il a supervisé le projet de la statue équestre de Cosme par Giambologna sur la *Piazza della Signoria*¹⁶¹². Il fut le premier mécène de Giambologna, et il a aussi joué un rôle dans l'attribution de la fresque du *Duomo* après la mort de Vasari à Federico Zuccari. Plusieurs lettres de Vecchietti et de Zuccari démontrent leurs relations professionnelles, ainsi que l'autorité de Vecchietti dans la gestion des attributions et des chantiers artistiques des Médicis¹⁶¹³. En 1565, Vecchietti s'était déjà assuré que Zuccari travaille sur les décors éphémères pour le mariage de Francesco de Médicis avec Jeanne d'Autriche. Une fois arrivé à

¹⁶⁰⁹ WIERDA, 2021, p. 138.

¹⁶¹⁰ WIERDA, 2021, p. 138-139.

¹⁶¹¹ WIERDA, 2021, p. 137-138, 140-156.

¹⁶¹² COLE, 2011, p. 33-34, 263-280.

¹⁶¹³ WIERDA, 2021, p. 150; HEIKAMP, *Scritti d'arte* (...), 1961, p. 115. Voir plus loin 2.8 Federico Zuccari.

Florence en 1575, c'est donc d'abord chez Vecchietti que Zuccari s'est rendu, et ce n'est qu'une fois muni d'une lettre du conseiller qu'il s'est présenté devant Francesco I^{er}. Un rapport détaillé de Vecchietti au Grand-Duc montre bien qu'il avait l'autorisation de discuter et de négocier lui-même les contrats avec l'artiste et le maître d'œuvre (Benedetto Busini) au nom de Francesco¹⁶¹⁴. De plus, il semble avoir exercé une certaine autorité sur Zuccari, puisqu'il a réussi à le convaincre de travailler sous les mêmes conditions que Vasari, ce que le peintre semble avoir voulu refuser au départ¹⁶¹⁵. Zuccari l'a remercié de son rôle d'intercesseur en le représentant dans la fresque de la coupole parmi le *popolo santo*, au milieu des portraits de sa famille et de ses amis, et en l'identifiant par son nom¹⁶¹⁶.

Mais c'est surtout dans le domaine de l'orfèvrerie et de la joaillerie que Vecchietti a considérablement influencé la croissance économique de l'industrie du luxe à la cour des Médicis, notamment en développant les affaires avec les orfèvres étrangers¹⁶¹⁷. Sa position et son influence au sein des cercles fermés de trois grands-ducs ont fait de lui une figure éminemment importante de Florence pendant plusieurs années¹⁶¹⁸. Il était un ami de Borghini, et ils se sont adressés plusieurs poèmes qui ont par la suite été compilés dans le recueil *Rime inedite*¹⁶¹⁹.

Ridolfo Sirigatti (1553-1608) était le petit-fils maternel de Ridolfo Ghirlandaio, et il est possible qu'il soit apparenté à Lorenzo Sirigatti (le maître de Pietro Bernini, père de Gian Lorenzo Bernini)¹⁶²⁰. Il était un commerçant¹⁶²¹, puis un important bureaucrate des Médicis appartenant à l'Ordre de San Stefano. Il pratiquait plutôt la sculpture et

¹⁶¹⁴ *Archivio di Stato di Firenze*, MP 678, fol. 343; HEIKAMP, 1967, p. 62; WIERDA, 2021, p. 151-152.

¹⁶¹⁵ WIERDA, 2021, p. 151.

¹⁶¹⁶ ELLIS, 2012, p. 41; WIERDA, 2012, p. 150-152; HEIKAMP, 1967, p. 44-68; SPAGNOLO, 2020, en ligne; HALL, 1999, p. 249-252.

¹⁶¹⁷ WIERDA, 2021, p. 152-154.

¹⁶¹⁸ WIERDA, 2021, p. 138.

¹⁶¹⁹ MORENI (éd), 1822, p. 8-10, 16-20.

¹⁶²⁰ ELLIS, 2012, p. 41; CESERANI, 1971, en ligne; PEGAZZANO, 2018, en ligne.

¹⁶²¹ Il s'inscrit à la guilde de la soie en 1568. *Archivio di Stato di Firenze, Carte Bardi*, serie 3, filza 88, f.39. Sur le personnage historique, voir PEGAZZANO, 2018, en ligne.

la peinture en parallèle de ses autres activités¹⁶²². Il a réalisé un portrait de Borghini, mentionné dans le livre I, mais le tableau autrefois conservé à Berlin a aujourd'hui disparu. Le *Victoria and Albert Museum* de Londres conserve les bustes de ses parents qu'il a réalisés en 1576 et 1578, et dont le style a été comparé à celui de Giovanni Caccini¹⁶²³. En 1573, il figure dans le registre des *festaioli* (« fêtards ») de l'*Accademia del disegno*, dont il devient académicien en 1576¹⁶²⁴. Il collectionnait aussi des œuvres, et il aurait cédé deux Botticelli (dont le *Judith et Holopherne* aujourd'hui aux *Offices*) à Bianca Cappello. En 1586, il épouse Antonia di Tanai de' Medici, issue d'une branche secondaire de la famille régnante, et ils ont trois enfants. La famille part vivre à Pise, et en 1588 Ridolfo participe aux décors pour l'entrée de Ferdinand I^{er} de' Medici dans la ville. Un peu plus tard, il réalise également les décors du plafond de l'église de l'Ordre de San Stefano, dont il était *gran conservatore*. Sa carrière administrative au service des Médicis se poursuit à Volterra où il devient capitaine de Justice et commissaire de la ville en 1598. En 1603, il devient commissaire du Borgo San Sepolcro, et de retour à Pise dans les dernières années de sa vie, il occupe le poste de superintendant de l'arsenal, de proviseur de la *Grascia e del Sale*, et, à partir de 1606, de député des *Coltivazioni e Ornati*. Il meurt à Pise en 1608, un an après son épouse, et tous deux sont inhumés dans la basilique de Santa Croce à Florence¹⁶²⁵. Ses connaissances artistiques, décrites dans le traité, proviennent de son lien de parenté avec les Ghirlandaio, de son expertise de collectionneur et de sa propre pratique¹⁶²⁶.

¹⁶²² C'est ainsi que le décrit Herbert Horne. HORNE, Herbert, *Alessandro Filipepi, Commonly Called Sandro Botticelli, Painter of Florence*, Londres, Bell, 1908; ELLIS, 2012, p. 41.

¹⁶²³ PEGAZZANO, 2018, en ligne; MARTIN, Thomas, « Giovanni Caccini's Bust of Baccio Valori », in *The Burlington Magazine*, vol. 144, n° 1197, 2002, p. 724-734.

¹⁶²⁴ Archivio di Stato di Firenze, *Accademia del disegno*, 25, c. 82v et 26, c. 30r. PEGAZZANO, 2018, en ligne.

¹⁶²⁵ Archivio di stato di Firenze, *Carte Bardi*, serie 3, filza 88, fasc et *Notarile Moderno*, 10892, c. 134v. 39. PEGAZZANO, 2018, en ligne.

¹⁶²⁶ PEGAZZANO, 2018, en ligne.

Baccio Valori (1535-1606) était docteur en droit, et un grand connaisseur des lettres. Il a fait ses études à Pise, et brièvement à Padoue (1559-1560) où il en a profité pour se créer un réseau qu'il a conservé toute sa vie¹⁶²⁷. Il était issu d'une famille noble, mais déchue qui avait été républicaine et s'était opposée à l'ascension de Cosme I^{er} à la succession d'Alessandro. Baccio Valori s'en est sorti en prenant le contrepied de ses ancêtres et en promouvant la politique culturelle des Médicis. Grâce à ses compétences et à la constitution de sa collection d'art, il a pu convaincre les Médicis de sa loyauté, récupérer un certain statut, et reconstituer son héritage familial¹⁶²⁸. En parallèle de ses positions au sein de l'administration médicéenne, il a été bibliothécaire à la Biblioteca Laurenziana, ainsi que *luogotenente* de l'*Accademia del disegno* en 1598, 1602 et 1605¹⁶²⁹. Homme de lettres, il a reçu le soutien du savant Piero Vettori, de Benedetto Varchi, et surtout, de Vincenzo Borghini. C'est Borghini qui lui assure la position de consul de l'*Accademia Fiorentina* en 1564. Dans les années 1570, il lui sert de mentor et l'introduit aux études historiques et philologiques. Baccio sera considéré comme l'héritier intellectuel de Vincenzo Borghini, et il reçoit même sa bibliothèque et ses documents personnels en lègue à sa mort en 1580¹⁶³⁰. En tant que lettré, Baccio Valori a contribué aux études dantesques, ainsi qu'au renouveau de la philologie humaniste du XVI^e siècle, principalement par son implication en tant qu'homme de loi. Il a été deux fois consul de l'*Accademia Fiorentina* en 1564, puis en 1587¹⁶³¹, et a donné deux conférences sur Dante. C'est aussi

¹⁶²⁷ VAN VEEN, Henk Th. et D'ARISTA, Carla, « Baccio the Younger and the Resurrection of the House of Valori », dans Klazina D. Botke, Henk Th. van Veen (éd.), *A Cultural Symbiosis: Patrician Art Patronage and Medicean Cultural Politics in Florence (1530-1610)*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2021, p. 42-43.

¹⁶²⁸ Il a été gouverneur puis haut-commissaire de Pise (1582 et 1585), commissaire de Pistoia (1591) et enfin, il fut élu par Ferdinand de Medici au sein du Conseil Secret qui jugeait les affaires politiques les plus importantes du duché. VAN VEEN et D'ARISTA, 2021, p. 41-42.

¹⁶²⁹ VAN VEEN et D'ARISTA, 2021, p. 44.

¹⁶³⁰ Varchi lui dédie sa biographie de Francesco da Diacceto, et rappelle au lecteur le mécénat de sa famille envers Marsile Ficin. VAN VEEN et D'ARISTA, 2021, p. 43.

¹⁶³¹ VAN VEEN et D'ARISTA, 2021, p. 44; NEGRI, Renzo, « Valori, Baccio », *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, 1970, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/baccio-valori_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/baccio-valori_(Enciclopedia-Dantesca)/)]. Consulté le 23/05/24.

probablement lui qui s'est arrangé pour que le jeune Galilée puisse donner sa leçon sur l'*Enfer*¹⁶³². La bibliothèque personnelle de Baccio contenait de nombreux manuscrits en langue vernaculaire qui attiraient les lettrés modernes de la ville. C'est aussi chez lui que se déroulaient parfois les réunions de l'*Accademia della Crusca*, et du projet *Vocabolario*¹⁶³³. Grand amateur d'art, il a commandé de très nombreuses œuvres¹⁶³⁴, dont des bustes de Piero Vettori, Benedetto Varchi et Francesco Verini le Vieux pour l'*Accademia Fiorentina*¹⁶³⁵. Il a aussi fait réaliser par Giovanni Battista Caccini quinze bustes d'illustres Florentins afin de décorer la façade de sa demeure familiale, via Borgo degli albizi¹⁶³⁶, et un buste de lui-même en toge sénatoriale, portant le croix de l'Ordre de San Stefano (1590)¹⁶³⁷.

Il était un très bon ami de Raffaello Borghini, comme en atteste leurs échanges poétiques¹⁶³⁸, mais aussi l'aide que Valori lui a apporté lors de ses déboires financiers. Baccio a aussi soutenu son ami dans la réalisation de ses écrits, notamment en mettant à sa disposition une demeure hors de Florence afin qu'il puisse se remettre d'une dépression nerveuse et terminer sa pièce *La Diana Pietosa*, ainsi que le *Riposo*¹⁶³⁹. Ces relations d'amitié et d'entre-aide avec les deux Borghini explique fort bien la présence de Baccio Valori en tant que protagoniste « savant » du *Riposo*.

¹⁶³² NEGRI, 1970, en ligne; VAN VEEN et D'ARISTA, 2021, p. 44.

¹⁶³³ VAN VEEN et D'ARISTA, 2021, p. 44.

¹⁶³⁴ VAN VEEN et D'ARISTA, 2021, p. 50-58.

¹⁶³⁵ VAN VEEN et D'ARISTA, 2021, p. 44.

¹⁶³⁶ Une initiative peu appréciée des Florentins qui renommeront le *Palazzo Altoviti-Valori*, *Palazzo dei Visacci* (Palais des Laid Visages). ELLIS, 2012, p. 41-42; MARTIN, 2002, p. 724-734; VAN VEEN et D'ARISTA, 2021, p. 46-49.

¹⁶³⁷ VAN VEEN et D'ARISTA, 2021, p. 50.

¹⁶³⁸ MORENI (éd.), 1822, p. 11.

¹⁶³⁹ ELLIS, 2012, p. 7, 42; VAN VEEN et D'ARISTA, 2021, p. 44.

Annexe 4. Giovan Paolo Lomazzo. Fréquentations et influences possibles

La « contre-académie » du Blenio était particulièrement excentrique et majoritairement constituée d'artistes, ce qui n'empêchait pas certains membres d'être des lettrés instruits et bien intégrés dans la société. Certains d'entre eux, comme le poète Giuliano Goselini et le médecin et mathématicien Bernardino Baldini (un aristotélicien et un humaniste)¹⁶⁴⁰, fréquentaient aussi la prestigieuse *Accademia dei Fenici*. De plus, Baldini adresse une dédicace au cardinal Gabriele Paleotti dans laquelle il mentionne une autre académie qu'il fréquente. Il précise qu'elle « prendeva nome modestamente dal fumo ». Il s'agit probablement de l'*Accademia degli Accesi*, fondée par le sénateur Camillo Paleotti (le frère de Gabriele¹⁶⁴¹), et à laquelle appartenait aussi Goselini. Baldini (1515- 1600) a étudié la philosophie, la médecine et les mathématiques à Bologne pendant sept ans, puis à Pavie, pendant un an. Il a ensuite enseigné les disciplines symbolico-spéculatives (alors comprises dans les mathématiques) à Milan de 1553 à 1572, et la médecine à Pavie. Il est décrit comme « un bon humaniste, un excellent mathématicien, un rare philosophe, un docte physicien et un poète de première classe » dans un épigramme de Morigia¹⁶⁴². Baldini et Goselini fréquentaient donc tous les deux l'*Accademia del Val di Bregno*, l'*Accademia dei Fenici* et l'*Accademia degli Accesi*.

À l'*Accademia dei Fenici*, Goselini et Baldini côtoyaient Andreas Camutius (médecin), Antonius Maioragius (rhéteur) et Ludovicus Ferrarius (mathématicien), tous trois des connaissances du

¹⁶⁴⁰ KLEIN (éd.), 1974, p. 464; ZAMBELLI, Paola, « Baldini, Bernardino », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 5, 1963, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-baldini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-baldini_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 13/06/24.

¹⁶⁴¹ Voir IAROCCI, Irene, « Paleotti, Camillo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 80, 2014, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-paleotti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-paleotti_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 8/07/2024.

¹⁶⁴² ZAMBELLI, 1963, en ligne.

médecin et mathématicien Jérôme Cardan (respectivement son ancien professeur, son ami et son proche disciple). Lomazzo exprime une grande admiration envers cet homme qu'il a probablement connu personnellement¹⁶⁴³. Il écrit dans son autobiographie à la fin des *Rime* que Cardan est l'un des deux hommes à lui avoir prédit le développement de sa cécité¹⁶⁴⁴. Dans ce même ouvrage, il lui dédie deux poèmes. Dans l'un d'eux, il précise avoir visité son *studio*¹⁶⁴⁵. Les deux hommes avaient de nombreux intérêts en commun, à commencer par l'astrologie et les œuvres de Francesco Stabili, dit Cecco d'Ascoli¹⁶⁴⁶. Dans le *Libro dei Sogni*, Lomazzo décrit Cardan comme l'un des médecins les plus réputé et honnête de son époque, contrairement à ses homologues avarés et incompetents¹⁶⁴⁷. L'admiration de Lomazzo pour les travaux de Cardan est certaine et évidente, mais rien ne permet d'attester que Cardan ait eut la même admiration pour le peintre, qu'il n'a d'ailleurs jamais mentionné. Cependant, même si les deux hommes n'étaient pas aussi proches que les louanges de Lomazzo le laisse penser, il est certain que le peintre

¹⁶⁴³ TRAMELLI, Barbara, « Due poesie del pittore Giovanni Paolo Lomazzo, ammiratore di Cardano », in *Bruniana & Campanelliana*, vol. 16, 2, 2010, p. 571-574.

¹⁶⁴⁴ Dans son autobiographie des *Rime*, Lomazzo révèle que sa cécité lui avait été prédite par le médecin Jérôme Cardan, et par l'astrologue et Girolamo Vincenza : « *Peu de temps après, par un grave malheur, je fermai mes yeux et prédis la lumière chère et bien aimée, et je fus hors de moi ; ainsi me l'avait prédit le grand Cardan, médecin et astrologue renommé, que j'avais peint avec sa sphère et ses livres. De même le célèbre astrologue Vincenza, qui a également été peint par moi, l'avait prédit, lui aussi, beaucoup de temps d'avance, ensemble avec plusieurs malheurs et quantité de biens ; j'en évite une partie et j'en accomplis une autre, selon l'éternelle volonté de Dieu, éludant ce à quoi le Ciel m'inclinait par les destins posés au milieu du ciel (les astres), qui étaient le Soleil, Jupiter et sa fille (Vénus) ; comme l'entend, sans que j'aie à le dire, quiconque a connaissance de cet art.* » LOMAZZO, 1587, p. 538-539. Traduction de R. Klein, KLEIN (éd.), 1974, p. 446. Voir aussi CIARDI, 2020, p. XI; ACKERMAN, 1967, p. 317, n.5. Sur les rapports entre art, inspiration, et horoscopes à l'époque moderne, voir notamment : SMEESTERS, 2019, p. 347-383.

¹⁶⁴⁵ LOMAZZO, 1587, p. 156-157.

¹⁶⁴⁶ TRAMELLI, 2010, p. 572, CIARDI, 1973, p. IX et suiv. d'Ascoli est l'un des esprits qui apparaît dans le *Libro dei Sogni*. SIMION, Paula Oana, *Gli Sogni e Ragionamenti di Giovan Paolo Lomazzo ovvero l'idea di una nuova maniera letteraria*, thèse de doctorat, sous la direction de Georg Maag et Nils Büttner, Université de Stuttgart, 2018, non publiée, p. 131-149.

¹⁶⁴⁷ TRAMELLI, 2010, p. 573; LOMAZZO, 1563, dans Ciardi, I, 1973-1974, p. 221-222.

avait connaissance des travaux de Cardan en astrologie, en mathématiques, et probablement aussi du *De subtilitate*¹⁶⁴⁸. Après avoir étudié à Pavie et Padoue, Cardan reçoit son diplôme de médecine en 1526. Ses travaux s'inscrivent dans un aristotélisme padouan de veine averroïste, mêlé d'influences néo-platoniciennes¹⁶⁴⁹.

¹⁶⁴⁸ TRAMELLI, 2010, p. 573 n 2, 574.

¹⁶⁴⁹ GLIOZZI, Giuliano, «Cardano, Gerolamo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 19, 1976, en ligne, [https://www.treccani.it/enciclopedia/gerolamo-cardano_%28Dizionario-Biografico%29/]. Consulté le 12/06/24.

Annexe 5. Organisation et contenu du *Trattato*

Le *Trattato dell'arte de la pittura. Diviso in sette libri nel quali si contiene tutta la Theorica e la prattica d'essa pittura* est publié en 1584 à Milan, par Paolo Gottardo Pontio. Il est divisé en sept livres, abordant chacun un aspect de la peinture.

Le premier livre, sur la proportion, est composé de trente-deux chapitres. Les deux premiers présentent une définition de la peinture et les trois suivants, de la proportion. Elle désigne ici le rapport quantitatif réel entre les dimensions d'un corps ou d'un objet, mais aussi le dessin, dans le sens de « contour »¹⁶⁵⁰. Les autres chapitres donnent des exemples pratiques sur l'usage de la proportion dans la réalisation de différentes figures (hommes, femmes, jeunes, chevaux, architecture, bateau...), et enfin, les deux derniers chapitres expliquent d'où viennent les proportions et comment les employer correctement¹⁶⁵¹.

Le second livre contient trente-trois chapitres et est consacré au mouvement (*moto*) non seulement du corps, mais aussi de l'esprit, c'est-à-dire aux *moti dell'animo* (les passions et émotions). Dans les six premiers chapitres, Lomazzo expose la nécessité et l'efficacité du mouvement en peinture (il trouve sans doute ces arguments chez Varchi, Leonardo et Alberti, tandis que le contenu du chapitre IV provient essentiellement de Heinrich Cornelius Agrippa de Nettesheim¹⁶⁵²). Ensuite, du chapitre XI au chapitre XXXIII, il démontre les mouvements de différents éléments et affects (mélancolie, colère, justice, dévotion, honneur, avarice...) ¹⁶⁵³.

Le livre III sur les couleurs est plus court et ne contient que dix-neuf chapitres. Les couleurs des objets et celles employées par le peintre sont abordées ensemble sous le terme de *colore*. Lomazzo expose leurs avantages et inconvénients respectifs¹⁶⁵⁴.

¹⁶⁵⁰ Le terme *disegno* est peu employé par Lomazzo par rapport à d'autres auteurs. KLEIN (éd.), 1974, p. 487.

¹⁶⁵¹ TRAMELLI, 2017, p. 80.

¹⁶⁵² LOMAZZO, livre IV, p. 211-244, voir CIARDI, II, 1973, p. 95-103; ACKERMAN, 1967, p. 320, 322.

¹⁶⁵³ TRAMELLI, 2017, p. 81; KLEIN (éd.), 1974, p. 487.

¹⁶⁵⁴ TRAMELLI, 2017, p. 81, p. 85-127; KLEIN (éd.), 1974, p. 487.

A la lumière, Lomazzo consacre les vingt-cinq chapitres du livre IV. Sa conception de la lumière est vaste, et inclut notamment différents types de lumière divine, et les théories optiques (ex. perspective aérienne, reflets)¹⁶⁵⁵. Lomazzo s'étend ensuite sur les distinctions techniques entre différents effets de lumière, d'origine naturelle ou artificielle (*lume, diretto, riflesso, rifratto*). Ce type de discours pouvait être trouvé à l'époque dans des traités d'optique, comme celui d'Alhazen. Mais selon Tramelli, il est aussi fort possible que Lomazzo ait acquis quelques connaissances sur ce sujet grâce à ses amis académiciens. Ensuite, il explique l'effet de la lumière sur différents corps, et les trois derniers chapitres sont consacrés aux ombres selon trois angles de vue : anoptique, optique et catoptrique (*anottica, ottica et catottica*)¹⁶⁵⁶.

Le cinquième livre comprend vingt-quatre chapitres consacrés à la perspective. Lomazzo commence par définir la perspective et ses parties, avant d'en expliquer les avantages. Ensuite, il s'intéresse à l'œil, au fonctionnement de la vue, à la distance et à la perception de l'objet. Reprenant la classification exposée dans le chapitre précédent, il propose trois types de perspective différents (*anottica, ottica et catottica*)¹⁶⁵⁷. Dans les derniers chapitres, il érige les travaux de

¹⁶⁵⁵ « Questa parola di lume si pigli in diversi modi, et significationi. Prima et principalmente significa l'immagine de la divina mente che è il figliuol d'Iddio, et unico splendor suo, il quale chiamavano i Platonici, immagine della mente. Significa anchor l'ardore dello Spirito Santo. Pigliasi per una virtù divina diffusa nelle creature che nella razionale è la sua divina gratia, et in tutte le creature insieme è la virtù conservatrice, e diffonditrice, come è quello, secondo Dioniso, dei Serafini ». LOMAZZO, 1584, livre IV, chap. 33, p. 214. Selon Ciardi, ce passage serait également inspiré par Agrippa, *De Occulta Philosophia*, I, 49. Voir TRAMELLI, 2017, p. 81-82; KLEIN (éd.), 1974, p. 487.

¹⁶⁵⁶ TRAMELLI, 2017, p. 82. Selon l'abbé Jean-François Nicéron, l'anoptique est l'étude de la perspective « vers le haut » et la catoptrique est l'étude de la perspective « vers le bas ». La catoptrique est l'étude des reflets de lumière dans les miroirs. NICÉRON, Jean-François, *La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Pierre Billaine, 1638, p. 54, 74-88; « Catòttrica », *Grande Dizionario della lingua italiana, Prototipo edizione digitale*, Accademia della Crusca, 2018, vol. II, p. 884, [https://www.gdli.it/].

¹⁶⁵⁷ Certains sujets liés à la vue et à l'optique sont indistinctement abordés par Lomazzo dans le chapitre sur la lumière, la perspective ou le dessin. Le raccourci se trouve dans le chapitre sur la *prospettiva*, alors qu'il devrait se trouver avec le dessin

Bramantino en exemple dignes d'admiration. Ce livre est l'un des plus complexe et les sources semblent nombreuses. Dans ses cinq premiers chapitres, Lomazzo cherche à exposer son érudition, et par là à prouver que la peinture et sa pratique sont dignes d'être considérés comme des arts libéraux, ce qu'il affirme d'ailleurs à plusieurs endroits du traité, et dès la dédicace. Ce faisant, il s'adresse probablement autant aux artistes qu'aux amateurs d'art¹⁶⁵⁸.

Les livres VI et VII abordent la partie dite pratique de la peinture, c'est-à-dire la *composizione* et la *forma*. Ces deux sujets intéressant principalement les artistes, Lomazzo leur dédie tout spécialement ces livres¹⁶⁵⁹. Dans le sixième livre, Lomazzo explique comment composer avec les cinq parties de la peinture présentées dans les livres précédents¹⁶⁶⁰. Le livre VII présente les différentes catégories de formes existantes que l'artiste peut être amené à peindre : l'anatomie, la forme contemplative, la forme signifiante, la forme visible, la forme imaginable, la forme fabriquée, la forme spirituelle et la forme accidentelle¹⁶⁶¹. Il y explique comment représenter au mieux ces figures.

Les deux parties de la peinture décrites dans ces livres recouvrent un vaste champ de la représentation picturale, ce qui explique la difficulté de bien les cerner. Robert Klein relève que la *composizione* désigne la composition, l'arrangement, la mise en œuvre et l'assemblage des figures et du tableau, et le terme *forma* peut faire

ou la proportion, et on y retrouve aussi des considérations sur les ombres qui devrait appartenir au chapitre sur la lumière etc. KLEIN (éd.), 1974, p. 487-488.

¹⁶⁵⁸ « Escono, Serenissimo signore, questi miei libri della pittura sotto il glorioso nome di V.A. come si singolare e fra tutti i principi di questa età liberalissimo protettore di tutte l'arti liberali. Fra le quali non ho dubbio, che la pittura, non pur quanto alla teorica et contemplatione, ma anco quanto alla pratica et esercitazione degnissima, non sia da essere annoverata. » LOMAZZO, *Trattato* (...), folio 1 (dédicace); TRAMELLI, 2017, p. 82-83, 128-173.

¹⁶⁵⁹ TRAMELLI, 2017, p. 83.

¹⁶⁶⁰ Bon nombre de chapitres de ce livre sont repris à d'autres auteurs, mais Ackerman note toutefois l'originalité des chapitres sur la *composizione discreta*, et du chapitre 28 démontrant le rôle de chaque partie de la peinture dans la représentation d'une scène de bataille. ACKERMAN, 1967, p. 320.

¹⁶⁶¹ *Anatomia, forma contemplante, forma significante, forma visibile, forma immaginabile, forma fabricativa, forma spirituale, forma accidentale*. ACKERMAN, 1967, p. 326.

référence à l'aspect extérieur de l'objet, à l'iconographie (les objets et sujets dépeints) et à l'*istoria*, donc le sujet même du tableau. Il s'agit de ce que d'autres appellent « invention »¹⁶⁶².

¹⁶⁶² KLEIN (éd.), 1974, p. 488-489.

Annexe 6. Les sept gouverneurs de la peinture

Dans le temple de la peinture de Lomazzo, les sept gouverneurs sont associés à la partie de la peinture qu'ils ont su maîtriser à la perfection¹⁶⁶³. Si tous les artistes utilisent toutes les composantes de la peinture pour réaliser leurs œuvres, chacun les utilise et les maîtrise d'une manière différente. Ce faisant, chaque artiste développe son style, sa *maniera*. Le développement de ce style est en grande partie influencé par le tempérament de l'artiste lui-même. Pour expliquer ce phénomène, Lomazzo s'appuie sur la théorie des humeurs de Galien et d'Aristote, ainsi que sur les traditions astrologiques et hermétiques. Le tempérament (ou personnalité) de chacun est déterminé par l'influence d'une planète (astrologie). À ces planètes sont également associées bien d'autres réalités de notre monde sublunaire, qui sont également reprises par Lomazzo¹⁶⁶⁴.

Ainsi, chaque artiste gouverneur de la peinture possède une personnalité et une manière de peindre unique, car ils sont chacun soumis à un astre : Michel-Ange est soumis à Saturne (dessin), Gaudenzio Ferrari à Jupiter (expression, *motto*), Polidoro da Caravaggio à Mars (énergie), Leonardo au Soleil (lumière), Raphaël à Vénus (grâce), Andrea Mantegna à Mercure (perspective) et le Titien à la Lune (couleur). Lomazzo reprend en plusieurs chapitres de l'*Idea* les "familles" des gouverneurs, autrement dits, les différents éléments du monde sublunaire qui sont soumis à l'influence d'un même gouverneur céleste. Les éléments repris par Lomazzo, et qui sont les plus couramment associés aux planètes en astrologie, sont les métaux, les

¹⁶⁶³ « Ces gouverneurs, si resplendissants d'une lumière supérieure, ornements éternels de l'art de la peinture, sont tous nés en Italie, mère toujours féconde en hommes illustres dans tous les arts. La peinture [...] ces gouverneurs [...] la firent ressurgir plus belle qu'elle n'avait jamais été, l'élevant à la plus haute grandeur où elle puisse arriver, et non par une voie seule, mais par plusieurs, diverses et dissemblables entre elles, puisque les manières personnelles des gouverneurs, bien que toutes excellentes en soi, n'ont cependant rien ou très peu de commun entre elles. » Chapitre IX, *La construction du temple de la peinture et de ses gouverneurs*, LOMAZZO, 1974, voir le commentaire de Robert Klein : KLEIN (éd.), 1974, p. 537-538. KEMP, 1987, p. 18-22.

¹⁶⁶⁴ Voir le diagramme et le tableau en Figure 31 et Figure 32.

animaux, les sages (philosophes), les poètes et les artistes antiques. À ces correspondances allant par sept, Lomazzo associe également certains gouverneurs de la peinture aux saisons et aux tempéraments¹⁶⁶⁵. Les sept gouverneurs du monde gouvernent les sept gouverneurs de la peinture qui gouvernent à leur tour les artistes de la même « famille astrale » qu’eux¹⁶⁶⁶.

Les peintres peuvent atteindre un certain niveau d’excellence et tenter de s’améliorer en imitant les sept gouverneurs de la peinture. Il ne faut pas imiter leurs œuvres ou leurs techniques, mais bien la maîtrise qu’ils ont atteint de leurs compositions personnels¹⁶⁶⁷. La démarche consiste donc à se connaître soi-même et à cultiver sa *maniera* en fonction de son tempérament. Lomazzo avance même que la connaissance de soi doit passer avant même l’apprentissage et le perfectionnement des parties de la peinture, et il place cette connaissance (qu’il appelle *discrezione*) à la base de son temple, comme une huitième composante¹⁶⁶⁸.

¹⁶⁶⁵ En revanche, Lomazzo ne mentionne pas les signes du zodiaque, pourtant souvent présents dans les théories astrologiques et magiques, comme par exemple dans celle d’Agrippa de Nettesheim, une importante source de Lomazzo à ce sujet. CHAI (éd.), 2013, p. 22-34; KLEIN (éd.), 1974, p. 480-481, 537-538, 543-545; KLEIN, « ‘Les sept gouverneurs de l’art’ selon Lomazzo » (...), 1970, p. 184-185. Sur l’influence d’Agrippa de Nettesheim, voir notamment NAUERT, Charles G. Jr, « Agrippa in Renaissance Italy: The Esoteric Tradition », in *Studies in the Renaissance*, vol. 6, 1959, p. 195-222.

¹⁶⁶⁶ « La figure du premier gouverneur est en plomb, pour signifier la contemplation stable et ferme de Michel-Ange. [...] Sur son piédestal sont sculptés les peintres et les sculpteurs opposés à lui (donc les mauvais saturniens), c’est-à-dire insolents, avides, fâcheux, mélancoliques, tristes, obstinés, sourcilleux, rageurs, mensongers, envieux etc. » LOMAZZO, 1974, voir le commentaire de Robert Klein : KLEIN (éd.), 1974, p. 480-483.

¹⁶⁶⁷ Pour Lomazzo, comme pour Doni et Comanini, l’invention issue de l’esprit a plus de valeur que l’imitation du réel. CHAI, 2013, p. 23-27.

¹⁶⁶⁸ CHAI, 2013, p. 15-22, 94-97; KLEIN (éd.), 1974, p. 483-491.

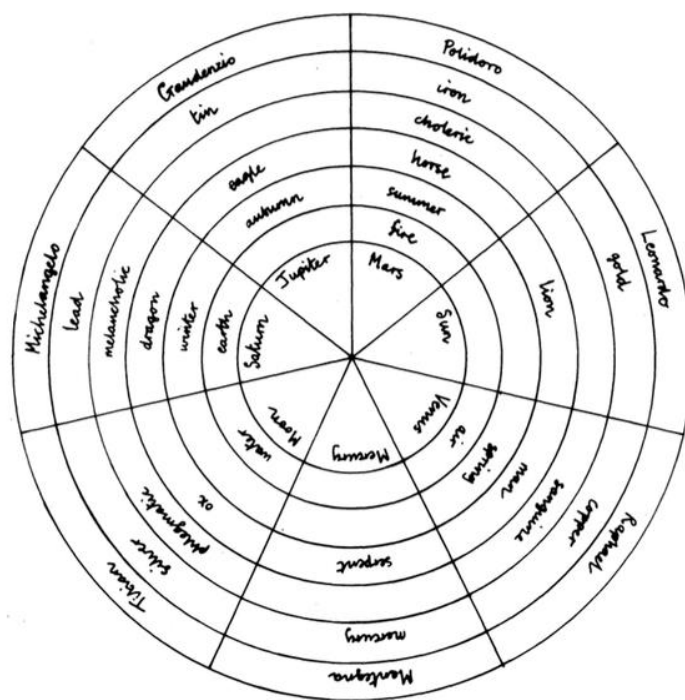


Figure 31. « Plan au sol » diagrammatique de quelques associations planétaires des gouverneurs de la peinture, basé sur l'Idea del Tempio della Pittura de Lomazzo (1590).

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Gouverneurs	Planètes (ch. IX)	Métaux (ch. IX)	Animaux (ch. XVII)	Sages (ch. XVII)	Poètes (<i>Trattato</i> VI, 21)	Artistes antiques (ch. II et XXXVII)	Parties de l'art	Artistes apparenté (ch. XXXVII)
Michel- Ange	Saturne	Plomb	Dragon	Socrate	Dante	Parrhasios	<i>Proportione</i>	Bandinelli et Dan. da Volterra Sebast. del Piombo Marco Pino Pellegr. Tibaldi
Gaud. Ferrari	Jupiter	Etain	Aigle	Platon	Livres de piété	Timanthe	<i>Moto</i>	Bern. Luini et Andrea Solari Bern. Ferrari Bern. Lanino
Polidoro	Mars	Fer	Cheval	Hercule	Virgile	Amphion	<i>Forma?</i>	Maturino et Fr. Salviati L. Cambiaso Lazzaro Calvi Aurelio Luini
Léonard	Soleil	Or	Lion	Hermès ou Prométhée	Homère	Protogène	<i>Lume</i>	Cesare da Sesto et Lorenzo Lotto
Raphaël	Vénus	Cuivre	Homme	Salomon	Pétrarque	Apelle	<i>Composi- tione?</i>	Parmegianino Perino del Vaga Il Fattore Rosso Primiticcio A. del Sarto Boccacino
Mantegna	Mercure	Mercure	Serpent	Archimède Alhazen	Sannazaro	Asclépio- dore	<i>Prospettiva</i>	Foppa Bramante et Zenale Buttinone Bramantino Bald. Peruzzi
Titien	Lune	Argent	Boeuf	Aristote	Arioste	Aristide	<i>Colore</i>	Giorgione Correggio et P. Veronese Tintoretto Les deux Palma Pordenone Les Bassani Fed. Barocci Peterzano

Figure 32. Tableau des associations planétaires des gouverneurs de la peinture, basé sur l'Idea del Tempio della Pittura de Lomazzo (1590).

Annexe 7. Protagonistes du *Figino*.

Stefano Guazzo (1530-1593) était un homme de cours lettré au service des Gonzaga de Mantoue, et originaire de Casale Monferrato. Guazzo a étudié à Pavie, où il a fréquenté les cours d'Andrea Alciat, et est devenu docteur en jurisprudence. Il a réalisé plusieurs missions diplomatiques pour les ducs de Mantoue, en Italie et en France. Il participe aux activités de l'*Accademia degli Illustri*, fondée en 1561, et rejoindra plus tard l'*Accademia degli Affidati* de Pavie. Guazzo était un homme apprécié et populaire, ainsi que l'ami de Gregorio Comanini et de l'abbé Borgogni¹⁶⁶⁹. Il a composé plusieurs élégies et oraisons funèbres, ainsi que de nombreux dialogues, dont *La Civile Conversazione*¹⁶⁷⁰. Ce traité, dédié à Vespasiano Gonzaga, est un dialogue sur le dialogue qui a connu un immense succès¹⁶⁷¹. Il y aborde

¹⁶⁶⁹ NIGRELLI, 2013, p. 122.

¹⁶⁷⁰ A la mort d'Alciat, il lui consacre des vers de complainte en latin, *Carmina*, qui sera publié en 1550 dans un recueil avec les compositions d'autres auteurs. Il compose : *Lettere volgari di diversi gentiluomini del Monferrato*, Brescia, L. Sabbio, 1563; *Oratione in morte di madama Margherita Paleologa duchessa di Mantova et marchesana del Monferrato* (publié dans les *Lagrima de gl'Illustri Accademici di Casale in morte dell'illustrissima et eccellentissima madama Margherita Paleologa*, G.F. Giolito, 1567); *La Civile Converazione*, Brescia, T. Bozzola, 1574; *Ghirlanda della contessa di Casale Angela Bianca Beccaria*, Genève, 1595 (une anthologie de poèmes sous forme de conversation civile); *Dialoghi piacevoli*, Venise, 1586; *Lettere*, Venise, B. Barezzi, 1590. PATRIZI, Giorgio, « Guazzo, Stefano », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 60, 2003, en ligne, [https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-guazzo_(Dizionario-Biografico)/]. Consulté le 20/06/24. Voir aussi DOGLIO, Maria Luisa, « Lacrime e donna. Su un'orazione di Stefano Guazzo e un libro di *Lagrima* da lui curato », dans Alfonzetti, Beatrice, Baldassari, Guido, Bellini, Eraldo, et al. (éds), *Per civile conversazione con Amedeo Quondam*, Rome, Bulzoni, 2014, p. 509-518; TOMASI, Franco, « Una anthologia di rime in forma di civil conversazione : La *Ghirlanda* per Angela Bianca Beccaria (1595) di Stefano Guazzo », dans Alfonzetti, Beatrice, Baldassari, Guido, Bellini, Eraldo, et al. (éds), *Per civile conversazione con Amedeo Quondam*, Rome, Bulzoni, 2014, p. 1155-1172.

¹⁶⁷¹ Il a connu plusieurs éditions, identique et augmentée : GUAZZO, Stefano, *La Civil Conversazione*, Brescia, T. Bozzola, 1574; GUAZZO, Stefano, *La Civil Conversazione*, Venise, A. Salicato, 1574; GUAZZO, Stefano, *La Civil Conversazione*, Venise, A. Salicato, 1579. Le dialogue a été traduit entre 1579 et 1613 en français, anglais, latin, allemand, tchèque et hollandais. Ses *Dialoghi piacevoli* connurent aussi plusieurs éditions, tout comme ses *Lettere*, d'abord publiées à Venise en 1590 par B. Barezzi,

la formation idéale du gentilhomme, et parle entre autres du rapport entre dialogue et jeu¹⁶⁷². Les sujets des écrits de Guazzo oscillent toujours entre la cour et l'académie. Dans les *Dialoghi piacevoli*, il traite de la question du bon gouvernement, de la formation du prince et du courtisan. Il y partage ses réflexions sur les emblèmes, le *paragone* entre les arts et la poésie, ou encore sur l'honneur des femmes. Certains dialogues prennent la forme d'un débat entre deux académiciens, ou bien opposent deux universitaires appartenant à des académies différentes sur des questions linguistiques. Riche d'une grande culture, il s'appuie sur Dante, l'Arioste, G.F. Capra, Baladassare Castiglione, Erasme, Sperone Speroni, Alessandro Piccolomini, Torquato Tasso... Toute sa production est typique des écrits d'un homme de cour éduqué à la poésie, à la rhétorique, aux arts, et à la philosophie morale¹⁶⁷³.

Ascanio Martinengo di Barco (1541-1602) était une connaissance de longue date de Comanini, et il appartenait comme lui à l'ordre des chanoines de Latran¹⁶⁷⁴. En 1567, il a été nommé abbé de Leno. Il a ensuite été nommé *Visiteur de la congrégation des Chanoines de Latran* en 1585, puis a été élu *Général* de la congrégation en 1591 (la position la plus élevée). Cet ordre administrait notamment le monastère de San Bartolomeo où Comanini avait occupé la place d'abbé¹⁶⁷⁵. Martinengo était un hagiographe et bibliste accompli, qui a notamment publié des *Glossae Magnae in Sacram Genesim* (1597). Il était également considéré comme un religieux cultivé, un prédicateur reconnu, et un fin connaisseur des arts. Dans les années 1580, alors qu'il était encore abbé du couvent de Sant'Afra à Brescia, il a appuyé et financé la rénovation décorative de l'église en passant des commandes

puis rééditées et augmentées jusqu'à l'édition de 1606. COURRIOL, 2014, p. 11, 19-20; PATRIZI, 2003, en ligne.

¹⁶⁷² PATRIZI, 2003, en ligne; COURRIOL, 2014, p. 11; GUÉRIN, Philippe, « La Civile conversation de Stefano Guazzo : du dialogue à la conversation », dans Philippe Guérin (dir.), *Le dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture (pays de langues romanes)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 235-296.

¹⁶⁷³ PATRIZI, 2003, en ligne; PUPILLO FERRARI-BRAVO, 1975, p. 110-111.

¹⁶⁷⁴ COURRIOL, 2014, p. 11; PUPILLO FERRARI-BRAVO, 1975, p. 111-112.

¹⁶⁷⁵ NIGRELLI, 2013, p. 126.

auprès d'artistes provenant de Vénétie, d'Émilie et de Lombardie¹⁶⁷⁶. Ascanio Martinengo est aussi le fondateur de l'*Accademia degli Animosi* de Padoue (1573)¹⁶⁷⁷.

Giovanni Ambrogio Figino (1552-1608) était un peintre, un apprenti de Giovan Paolo Lomazzo, et un ami de Gregorio Comanini et de Jacopo Mazzoni¹⁶⁷⁸. Il était très apprécié par de nombreux lettrés et mécènes de la région de Milan pour ses portraits et pour ses décors du *Duomo* de Milan. Pirro Visconti-Borromée, le protecteur de l'*Accademia del Val di Bregno*, compte parmi ses admirateurs¹⁶⁷⁹. Figino a travaillé à la cour de Carlo Emanuele de Savoie¹⁶⁸⁰. Il a notamment réalisé un portrait de Carlo Borromeo (aujourd'hui conservé à la Pinacothèque de Milan) qui sera mainte fois imité (surtout après sa canonisation en 1610)¹⁶⁸¹. Son portrait de Francesco Panigarola, que Comanini admire dans le poème figurant au début de son dialogue, a également reçu les louanges du Tasse dans les *Rime*, de Marino dans *Galeria*, et de l'abbé Giuseppe Borgogni dans *Le muse toscane*¹⁶⁸². Sa

¹⁶⁷⁶ NIGRELLI, 2013, p. 126; BENZONI, Gino, « Martinengo, Nestore », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 71, 2008, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/nestore-martinengo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nestore-martinengo_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 24/06/24.

¹⁶⁷⁷ BENZONI, 2008, en ligne.; COURRIOL, 2014, p. 11.

¹⁶⁷⁸ CAVALIERI et PAVESI, 2020, p. 131-138.

¹⁶⁷⁹ COURRIOL, 2014, p. 11.

¹⁶⁸⁰ PAVESI, Mauro, « Giovanni Ambrogio Figino ala corte di Carlo Emmanuele I di Savoia », dans Alessandro Morandotti et Gelsomina Spione, *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714*, actes de colloque, Turin, 28-29 mai 2015, Milan, Scalpendi Editore, 2016, p. 266-283; FERRO, Roberta, « Il dialogo tra le arti nell'opera letteraria di Girolamo Borsieri (1588-1629) : i madrigali a Giovanni Ambrogio Figino », dans L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G.A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella et A. Stabile (éds.), *La letteratura italiana e le arti*, actes de colloque, Associazione degli Italianisti, Naples, 7-10 septembre 2016, Rome, Adi Editore, 2018, p. 1-13.

¹⁶⁸¹ COURRIOL, 2014, p. 11, n.12; Sur le portrait, voir HARPSTER, Grace, « Figino's Efficacy : Portraits, Votives, and their Makers after Trent », in *Oxford Art Journal*, 44, 2, 2021, p. 226-245.

¹⁶⁸² NIGRELLI, 2013, p. 120-122.

peinture était techniquement qualitative, et présentait une intensité religieuse très appréciée en Lombardie¹⁶⁸³.

¹⁶⁸³ CIARDI, Roberto Paolo, « Giovan Ambrogio Figino e la cultura artistica milanese tra il 1550 e il 1580 », *Arte Lombarda*, vol. 7, 2, 1962, p. 73-84; COURRIOL, 2014, p. 11; PUPILLO FERRARI-BRAVO, 1975, p. 112-113.

Bibliographie

Sources primaires

ALBERTI, Leon Battista,

De Pictura, traduit du latin par Danielle Sonnier, Paris, Éditions Allia, 2019.

ALBERTI, Romano,

Trattato della nobiltà della pittura, Composto ad istanzza della venerabil Compagnia di Sans Luca e nobil'Academia delli pittori di Roma da Romano Alberti della nobile città del Borgo San Sepolcro, Rome, Francesco Zannetti, 1585, dans Barocchi, Paola (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento : fra Manierismo e Controriforma*, vol. 3, C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, Bari, Laterza e Figli, 1962, p.195-235.

ALBERTI, Romano et ZUCCARI, Federico,

Origine et progresso dell'Academia del disegno de Pittori, Scultori et Architetti di Roma. Dove si contengono molti utilissimi discorsi e filosofici ragionamenti appartenenti alle sudette professioni et in particolare ad alcune nove definitioni del Disegno, della Pittura, Scultura, et Architettura, et al modo d'incaminar i giovani e perfettionar i provetti. Recitati sotto il regimento dell'Eccellente Sig. Cavagliero Federico Zuccari, et raccolti da Romano Alberti Secretario dell'Academia, Pavie, Pietro Bartoli, 1604.

Origine e progresso dell'Accademia Romana del Disegno, Pavie, Pietro Bartoli, 1604, dans Heikamp, D. (éd.), *Scritti d'arte*, Florence, L.S. Olschki, 1961.

ALDROVANDI, Ulisse et AMBROSINI, Bartolomeo,

Monstrorum historia cum paralipomenis historiae omnium animalium, Bologne, 1642.

AMMANNATI, Bartolomeo,

Lettera di Messer Bartolomeo Ammannati, architetto e scultor Fiorentino, agli onoratissimi Accademici del Disegno, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 22 août 1582, dans Barocchi, Paola (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento : fra Manierismo e Controriforma*, vol. 3, C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, Bari, Laterza e Figli, 1962, p. 115-123.

ARISTOTE,

De l'âme, traduit du grec par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 2018.

Parva Naturalia, De memoria et Reminiscentia, traduit du latin par Jules Tricot, Paris, Vrin, 1951.

Physique, traduit du grec par Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres, 1926.

Poétique, traduit du grec par Joseph Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932.

ARMENINI, Giovanni Battista,

De' veri precetti della pittura. Libri tre ne' quali con bell'ordine d'utili, e buoni avvertimenti, per chi desidera in esta farsi con pretezza eccellenti ; si dimostrano i moda principali del disegnare, e del dipingere, e di fare le Pitture, che si convengono alle conditioni de' luoghi e delle persone. Opera non solo utile e necessaria à tutti gli Artefici per cagion del disegno lume e fondamento di tutte l'altre arti minori, ma anco à ciascun'altra persona intendente di cosi nobile professione, Ravenna, 1587.

De' veri precetti della pittura di M. Gio Battista Armenino da Faenza, dans Barocchi, Paola, *Fondazione Memofonte onlus. Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*, Fondazione Memofonte, Florence, 2008-2020 [<https://www.memofonte.it/>].

On the True Precepts of the Art of Painting, traduit de l'italien et édité par Edward J. Olszewski, New-York, Franklin, 1977.

AUGUSTIN,

Dialogues philosophiques, traduit du latin par Goulven Madec, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1999.

La doctrine chrétienne, traduit du latin par Madeleine Moreau, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1997.

La Trinité, traduit du latin par Marcellin Mellet et Pierre-Thomas Camelot, Paris, Études augustiniennes, 1991.

Le magistère chrétien, De doctrina christiana, traduit du latin par Gustave Combès et Jacques Farges, Paris, Desclée de Brouwer et cie, 1949.

Les Confessions, traduit du latin par Eugène Tréhorel et Guilhem Bouissou, Paris, Desclée de Brouwer, 1962.

Mélanges doctrinaux, Quatre-vingt-trois questions, traduit du latin par Gustave Bardy (et al), Paris, Desclée de Brouwer et cie, 1952.

Sur la Genèse contre les Manichéens [suivi de] *Sur la Genèse au sens littéral, livre inachevé*, traduit du latin par Pierre Monat, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2005.

BARBARO, Daniele,

I dieci libri dell'architettura di M Vitruvio tradutti et commentate da monsignor Barbaro, Venise, 1556.

BAROCCHI, Paola (éd.),

Scritti d'arte del Cinquecento, t. 1, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1971.

Scritti d'arte del Cinquecento, t. 2, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1971.

Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma, vol. 1, Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte, Bari, Laterza e figli, 1960.

Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma, vol. 2, Gilio, Paleotti, Aldovrandi, Bari, Laterza e figli, 1961.

Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma, vol. 3, C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, Bari, Laterza e figli, 1962.

BELLARMIN, Robert,

De ascensione mentis in Deum per scalas rerum creatarum opusculum, Rome, 1615.

La montée de l'âme vers Dieu par l'échelle des créatures, traduit du latin par Jean-Baptiste Herman, Bruges, Beyaert, 1924.

Praefatio in disputationes de controversiis Christianae Fidei adversus hujus temporis Haereticos (1586-1589), dans Justin Fèvre (coll.), *Ven. cardinalis Roberti Bellarmini opera omnia*, Paris, Vivès, 1870-1891.

BONAVENTURE,

Breviloquium, texte latin de Quaracchi, Paris, Éditions franciscaines, 1967.

BORGHINI, Raffaello,

Il Riposo. In cui della pittura e della scultura si favella de' piu illustri Pittori e Scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano, Florence, Giorgio Marescotti, 1584.

Il Riposo, traduit de l'italien et édité par Lloyd H. Ellis Jr., Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 2012.

Rime inedite di Raffaello Borghini e di Angiolo Allori detto il Bronzino, édité par Dominique Moreni, Florence, Magheri, 1822.

BORRAMEO, Federico

Sacred painting. Museum, traduit du latin par Kenneth S. Rothwell Jr., Cambridge, Londres, Harvard University Press, 2010.

BRISSON, Luc,

Écrits attribués à Platon, Paris, Gallimard, 2014.

CATARINO POLITI, Ambrogio,

Disputatio de cultu et adoratione imaginum, Rome, 1551, dans Wietse de Boer, *Art in Dispute. Catholic Debates at the Time of Trent. With an Edition and Translation of Key Documents*, Leiden, Boston, Brill, 2022, p. 296-357.

CENNINI, Cennino,

Il libro dell'arte. The Craftsman's Handbook, traduit de l'italien par Daniel V. Thompson, New Haven, Yale University Press, 1933.

COMANINI, Gregorio,

Il Figino overo del fine della pittura. Ove, quistionandosi se 'l fine della pittura sia l'utile overo il diletto, si tratta dell'uso di quella nel cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più dilette, il pittore overo il poeta, Mantoue, Francesco Osanna, 1591.

Il Figino. Overo del fine della pittura. Ove, quistionandosi se 'l fine della pittura sia l'utile overo il diletto, si tratta dell'uso di quella nel cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più dilette, il pittore overo il poeta, Mantoue, Francesco Osanna, 1591, dans Barocchi, Paola (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento : fra Manierismo e Controriforma*, vol. 3, C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, Bari, Laterza e figli, 1962, p. 237-379.

Figino ou de la finalité de la peinture, traduit de l'italien et édité par Marie-France Courriol, Paris, Éditions Hermann, 2014.

The Figino, or, On the purpose of painting: art theory in the late Renaissance, traduit de l'italien par Giancarlo Maiorino et Ann Doyle-Anderson, Toronto, Toronto University Press, 2001.

DANTE ALIGHIERI,

La Divina Commedia, con le tavole inedite di Federico Zuccari, introductions d'Eike Schmidt et de Natascia Tonelli, Milan, Mondadori Libri, BUR Rizzoli, 2021.

DE GONZAGA, Luigi/Aloysius,

Trattato o Meditazione degli angeli, particolarmente degli angeli custodi, 1589.

DE HOLLANDA, Francisco,

Quatro dialogos da pintura antiga, Lisbonne, 1538.

DE MARANDÉ, Léonard,

Abrégé curieux et familier de toute la philosophie. Logique, morale, physique et métaphysique et des matières plus importantes du théologien françois, Lyon, 1659.

DE PILES, Roger,

Cours de peinture par principes, Paris, Jacques Estienne, 1708.

DE RHODES, Georges,

Disputationum Theologiae Scholasticae, Lyon, Claude Prost, 1661.

DE TOLEDO, Francisco,

Introductio in dialecticam Aristotelis, Rome, 1561.

In Summam theologiae S. Thomae Aquinas enarratio : ex autographo in bibliotheca collegii Romani asservato, Rome, Typis S. Congregationis de Propaganda Fide, Giuseppe Paria (éd.), 1869-1870.

DELLA PORTA, Gian Battista,

Phytognomonica, Naples, Orazio Salviani, 1588.

DUNS SCOT, Jean,

Sur la connaissance de Dieu et l'univocité de l'étant, traduit du latin par Olivier Boulnois, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

DUPUY DU GREZ, Bernard,

Traité sur la Peinture pour apprendre la Theorie & se perfectionner dans la Pratique, Toulouse, Veuve de J. Pech & A. Pech, 1699.

FELIBIEN, André,

Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Quatrième partie, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1685.

FICIN, Marsile,

Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes, traduit du latin par Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1964-1970.

GILIO, Giovanni Andrea,

Dialogo de le parti morali appertinenti a' Letterati Cortigiani, & ad ogni altro gentil'huomo, Camerino, Antonio Gioioso, 1564.

Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie. Con molte annotazione fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto de la nova, quanto della vecchio Capella del Papa. Con la dechiarazione come vogliono essere dipinte le Sacre Imagini, Camerino, Antonio Gioioso, 1564.

Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie. Con molte annotazione fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto de la nova, quanto della vecchia Capella del Papa. Con la dechiarazione come vogliono essere dipinte le Sacre Imagini, dans Barocchi, Paola (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, vol. 2, Gilio, Paleotti, Aldovrandi, Bari, Laterza e figli, 1961, p. 1-115.

Dialogue on the Errors and Abuses of Painters, traduit de l'italien par Michael Bury et Lucinda Byatt, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018.

HILAIRE DE POITIERS,

De Trinitate et ouvrages exégétiques, traduit par Albert Blaise, Namur, Les Éditions de soleil levant, 1964.

JAVELLI, Crisostomo,

Canapicii, ordinis Praedicatorum, Philosophi & Theologi longe eruditissim I Operum omnium, haec postrema editione longe correctissimorum, Tomus secundus, Lyon, Barthélemy Honorat, 1580.

Expositio in primum tractatum primæ partis D. Thomæ et Expositio super tractatum de Trinitate primæ partis D. Thomæ, F. Seraphinum Capponi, 1596.

LACTANCE,

Institutions divines, livre II, traduit du latin par Pierre Monat, Paris, Cerf, 1987.

LOMAZZO, Giovan Paolo,

Idea del tempio della pittura, nella quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1591.

Idea del tempio della pittura, nella quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura, dans Roberto Paolo Ciardi (éd.), Scritti sulle arti, I, Florence, Marchi e Bertolli, 1973-1975.

Idea del tempio della pittura, éd. bilingue, traduit de l'italien par Robert Klein, Florence, Istituto Palazzo Strozzi, 1974.

Idea of the Temple of Painting, traduit de l'italien par Jean Julia Chai, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2013.

Rime di Gio Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri. Nelle quali ad imitation de i Grotteschi usati da'pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di Prencipi, diSignori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti, et poi studiosamente senza alcun certo ordine, e legge accoppiato insieme varo & diversi concetti tolti da Filosofi, Historici,

Poeti, & da altri Scrittori. Dove si viene a dimostrare la diversità de gli studi, inclinationi, costumi, & capricci de gli huomini di qualunque stato, & professione; Et però intitolate Grotteschi, non solo dolettevoli per la varietà de le inventioni, mà utili ancora per la moralità che vi si contiene, con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1587.

Trattato dell'arte de la pittura. Diviso in sette libri nel quali si contiene tutta la Theorica e la prattica d'essa pittura, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1584.

Trattato dell'arte della pittura. Diviso in sette libri nel quali si contiene tutta la Theorica e la prattica d'essa pittura, 1586, dans Roberto Paolo Ciardi (éd.), *Scritti sulle arti*, II, Florence, Marchi & Bertolli, 1973-1975.

LUCIEN,

Œuvres complètes de Lucien de Samosate, 25, *Comment il faut écrire l'histoire*, traduit du grec par Eugène Talbot, 6^e éd., Paris, Hachette, 1912.

MICHEL-ANGE,

Rime. Poésies, traduit de l'italien par Adelin Charles Fiorato, 2^e éd., Paris, Les Belles-Lettres, 2011.

MOLANUS, Jean,

Traité des saintes images, 1570, traduit du latin par François Boespflug, Paris, Cerf, 1996.

ORY, Matthieu,

De cultu imaginum, Rome, 1552, dans Wietse de Boer, *Art in Dispute. Catholic Debates at the Time of Trent. With an Edition and Translation of Key Documents*, Leiden, Boston, Brill, 2022, p. 188-281.

PACHECO, Francisco,

On Christian Iconography. Selections from The Art of Painting (1649), édité et traduit par Jeremy Roe, Carles Gutiérrez Sanfeliu et José Solís de los Santos, Philadelphie, Saint Joseph's University Press, 2017.

PADER, Hilaire,

La Peinture Parlante de H. Pader P.P., dédiée A Messieurs les Peintres de l'Accademie Royale de Paris, Toulouse, Arnaud Colomiez, 1657.

Traicté de la proportion naturelle et artificielle des choses par Ian Pol Lomazzo peintre milanois. Ouvrage necessaire aux Peintres, Sculpteurs, Graveurs, & à tous ceux qui pretendent à la perfection du Dessein, Toulouse, Arnaud Colomiez, 1649.

PALEOTTI, Gabriele,

De imaginibus sacris et profanis. Libri quinque quibus multiplices earum abusus iuxta sacro sancti Concilii Tridentini decreta deteguntur, Ingolstadt, 1594.

Discorso intorno alle imagini sacre e profane. Diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doverà osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Monsignore Illustriss. E Reverendiss. Card. Paleotti Vescovo di Bologna. Al popolo della città e diocese sua, Bologne, Alessandro Benacci, 1582, dans Barocchi, Paola (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento : fra Manierismo e Controriforma*, vol. 2, Gilio, Paleotti, Aldovrandi, Bari, Laterza e figli, 1961, p. 117-509.

Discourse on sacred and profane images, traduit de l'italien par William McCuaig, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2012.

PÉREZ DE AYALA, Martin,

Corollarium de imaginibus sanctorum, Cologne, Iaspar Gennepaeus, 1549, dans Wietse de Boer, *Art in Dispute. Catholic Debates at the Time of Trent. With an Edition and Translation of Key Documents*, Leiden, Boston, Brill, 2022, p. 136-187.

PHILON D'ALEXANDRIE,

De opificio mundi, traduit du latin et commenté par Roger Arnaldez, Paris, Cerf, 1961.

PLATON,

Cratyle, traduit du grec par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 2^e éd., 1950.

La République, traduit par Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1934.

PLINE L'ANCIEN,

Histoire Naturelle. Livre XXXV : La Peinture, traduit du latin par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

PROCLUS,

Commentaire sur le Timée, traduit du latin par André-Jean Festugière, Paris, Vrin, 1966-1968.

PSEUDO-PLATON,

Théagès, dans Luc Brisson (éd.), *Écrits attribués à Platon*, Paris, Gallimard, 2014.

QUINTILIEN,

De l'institution oratoire, traduit du latin par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980.

RICHEOME, Louis,

Trois discours pour la religion catholique, des miracles, des saints et des images, Bordeaux, S. Millanges, 1598.

SAINT PAUL,

La première épître de Saint-Paul aux Corinthiens, édité et commenté par Christophe Senft, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1979.

SANDERS, Nicholas,

De typica et honoraria imaginum adoratione, Louvain, Joannes Foulerus, 1569.

SCALIGER, Jules César,

Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst, traduit du latin par Luc Deitz, Manfred Fuhrmann, Gregor Vogt-Spira et Immanuel Musäus, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1994-2011.

SUÁREZ, Francisco,

Les êtres de raison. Dispute métaphysique LIV, traduit du latin par Jean-Paul Coujou, Paris, Vrin, 2001.

Opera Omnia, Disputationes Metaphysicae, 1597.

Pars secunda. Summae Theologiae de Deo rerum omnium Creatore. In tres praecipuos tractatus distributa. Quorum Primus. De angelis, 1620.

TARSIA, Giovanni Maria,

Trattato sulla natura degli angeli nel quale tutte le cose attinenti ad essa natura si contengono, Florence, Bartolomeo Sermatelli, 1576.

TEODORO, Angelo,

Addizioni e correzioni di Angelo Teodoro Villa milanese alla Biblioteca degli Volgarizzatori del segretario Filippo Argelati bolognese, t. 5, Milan, 1767, p. 424.

THOMAS D'AQUIN,

Commentaire aux Sentences de Pierre Lombard, livre III, traduit du latin par Jacques Ménard, 2010, en ligne, [<http://docteurangelique.free.fr>].

Somme Théologique, traduit du latin par Aimon-Marie Roguet, Paris, Cerf, 1984-1986.

Traité de l'interprétation d'Aristote. Commentaire de Thomas d'Aquin (Complément de Thomas de Vio dit Cajetan), traduit du latin par Guy-François Delaporte, Paris, L'Harmattan, 2018.

VARCHI, Benedetto,

Deux leçons sur l'art, édité et traduit de l'italien par Frédérique Dubard de Gaillarbois, Classiques Garnier, Paris, 2020.

Lezzione. Nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatto da lui pubblicamente sulla Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima, l'anno 1546, Florence, Lorenzo Torrentino, 1549.

Lezzione. Nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatto da lui pubblicamente sulla Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima, l'anno 1546, dans Barocchi, Paola (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, vol. 1, Varchi, Pino, Dolce, Danti, Bari, Laterza e figli, 1960, p. 1-58.

Oraison funèbre de Michel-Ange, édité et traduit par Frédérique Dubard de Gaillarbois, Paris, Sorbonne Université Presses, 2024.

VASARI, Giorgio,

Vies des artistes (Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes), traduit de l'italien par Léopold Leclanché et Charles Weiss, revu et annoté par Véronique Gerard Powell, Paris, Grasset, 2007.

ZUCCARI, Federico,

Il Passaggio per l'Italia con la dimora di Parma, Bologne, 1608.

Lettera a Principi et Signori Amatori del Disegno, Pittura, Scultura, et Architettura : scritta dal Cavalier Federico Zuccaro, nell'Accademia Insensata Detto il Sonnachioso. Con un lamento della Pittura, opera dell'istesso, Mantoue, Francesco Osanna, 1605, dans Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, t. 1, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1971, p. 1024-1035.

Lettera a Principi et Signori Amatori del Disegno, Pittura, Scultura, et Architettura : scritta dal Cavalier Federico Zuccaro, nell'Accademia Insensata Detto il Sonnachioso. Con un lamento della Pittura, opera dell'istesso, Mantoue, Francesco Osanna, 1605, dans Detlef Heikamp (éd.), *Scritti d'arte*, Florence, L.S. Olschki, 1961, p. 115.

L'idea dei pittori, scultori e architetti, divisa in due libri, Turin, Agostino Disserolio, 1607.

L'idea dei pittori, scultori e architetti, divisa in due libri, dans Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, t. 2, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1971, p. 2062-2118.

L'idea dei pittori, scultori e architetti, divisa in due libri, Turin, Agostino Disserolio, 1607, dans Detlef Heikamp (éd.), *Scritti d'arte*, Florence, L.S. Olschki, 1961.

Sources secondaires

ACIDINI LUCHINAT, Cristina,

« Della Rovere e Zuccari : sessant'anni di relazioni nel segno di Raffaello », dans Paolo Dal Poggetto (éd.), *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogue d'exposition, palais ducaux de Senigallia, Urbino, Pesaro et Urbino, 4 avril – 3 octobre 2004, Milan, Mondadori Electa, 2004, p. 180-182.

« Federico Zuccari e l'ispirazione dantesca nella Cupola del Duomo di Firenze », dans Corrado Gizzi (éd.), *Federico Zuccari e Dante*, Milan, 1993, p. 43-56.

« Federico Zuccari. La 'scintilla divina' e gli 'Istromenti' », dans Bonita Cleri (éd.), *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, catalogue d'exposition, Sant-Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, Septembre-Novembre 1993, Sant-Angelo in Vado, Grafica Vadese, 1993, p. 85-94.

« Fenêtres, nuées et bulles » dans A. Cecchi, Y. Hersant, C. Rabbia Bernard, *La Renaissance et le rêve. Bosch, Véronèse, Greco...*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Luxembourg, 9 octobre 2013 – 26 janvier 2014, Paris, 2013, p. 21-26.

Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento, 2 vol., Rome, Jandi Sapi, 1998.

« Une episodio fiorentino : le formelle dello Studio Zuccari nella facciata-manifesto », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 164-171.

Vite artistiche di Taddeo e Federico Zuccari da Sant'Angelo in Vado, Milan-Rome, Jandi Sapi Editore, 1997.

ACKERMAN, Gerald M.,

« Lomazzo's Treatise on Painting », *The Art Bulletin*, vol. 49, 1967, p. 317-326.

AGOSTI, Barbara, BLANC, Jan, CROPPER, Elizabeth et PFISTERER, Ulrich,

« La littérature artistique : textes et éditions », *Perspective*, 2, 2008, p. 172-188.

AHO, Tuomo,

« The Status of Psychology as Understood by Sixteenth-Century Scholastics », dans Sara Heinämaa et Martina Reuter (éds.), *Psychology and Philosophy. Inquiries into the Soul from Late Scholasticism to Contemporary Thought*, s.l., Springer, 2009, p. 47-66.

ALBERTI, Alessia,

« Dall'Accademia della Val di Blenio all'acquaforte : Giovanni Ambrogio Brambilla e la parola incisa », dans Marianne Grivel et Emmanuel Lurin (dir.), *La lettre de l'estampe. Les formes de l'écrit et ses fonctions dans la gravure européenne au XVI^e siècle*, Pour une histoire nouvelle de l'Europe, vol. 18, Bruxelles, Peter Lang, 2023, p. 93-116.

ALLAIRE, Valeria,

« La figure du courtisan chez Baldassar Castiglione : l'homme de pensée entre vertus et intérêts personnels à l'époque de la Renaissance », dans Gérard Giuliato, Marta Peguera Poch et Stefano Simiz (éds.), *La Renaissance en Europe dans sa diversité*, vol. I, *Les pouvoirs et lieux de pouvoir*, actes de colloque, Université de Nancy II, 10 – 14 juin 2013, Nancy, Université de Lorraine, 2015, p. 329-346.

ALLEN, Michael J.B.,

« Marsilio Ficino on Saturn, the Plotinian Mind, and the Monster of Averroes », dans Anna Akasoy et Guido Giglioni (éds.), *Renaissance Averroism and Its Aftermath: Arabic Philosophy in Early Modern Europe*, Dordrecht, Springer, 2013, p. 81-97.

AMES-LEWIS, Francis,

The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist, Londres, Yale University Press, 2000.

ANDREONI, Annalisa,

La via della dottrina: le lezioni accademiche di Benedetto Varchi, Pise, ETS, 2012.

ARASSE, Daniel,

« *Ars memoriae* et symboles visuels. La critique de l'imagination et la fin de la Renaissance », dans *Symboles de la Renaissance*, Cristoforo Giarda, Ernst H. Gombrich, Meyer Schapiro (et al.), 2^e éd., Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1980, p. 57-78.

ARASSE, Daniel et TÖNNEMANS, Andreas,

La Renaissance maniériste, Paris, Gallimard, 1997.

ARIEW, Roger,

Descartes among the Scholastics, Leiden, Brill, 2011.

ASHWORTH, Jennifer E.,

« The Structure of Mental Language: Some Problems Discussed by Early Sixteenth Century Logicians », *Vivarium* 20, 1982, p. 59-83.

ASOR ROSA, Alberto,

« Alberti, Romano », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 1, 1960, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/romano-alberti_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/romano-alberti_(Dizionario-Biografico))]. Consulté le 20 mai 2024.

AUVRAY-ASSAYAS, Clara,

« Species », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 1199-1005.

BALASS, Golda,

« Five Hierarchies of Intercessors for Salvation: The Decoration of the Angels' Chapel in the Gesù », *Artibus et Historiae*, vol. 24, 47, 2003, p. 177-208.

BALAVOINE, Claudie et LAURENS, Pierre (dir.),

La statue et l'empreinte. La poétique de Scaliger, Paris, Vrin, 1986.

BARBOLANI, Cristina,

« Juan de Valdès », *Diccionario biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, 2018. [<https://dbe.rah.es/biografias/4664/juan-de-valdes>].

BARNES, Jonathan,

« Metaphysics », dans Jonathan Barnes (éd.), *The Cambridge Companion to Aristotle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 66-108.

BARZMAN, Karen-Edis,

The Florentine Academy and the Early Modern State : the discipline of disegno, Cambridge, New-York, Cambridge University Press, 2000.

« The Florentine Accademia del disegno : Liberal education and the Renaissance artist », dans Anton W.A. Boschloo (éd.), *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, La Haye, 1989, p. 14-32.

BAXANDALL, Michael,
Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style, Londres, Oxford University Press, 1974.

BELLI BARSALI, Isa,
« Ammannati, Bartolomeo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 2, 1960, en ligne,
[[https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-ammannati_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-ammannati_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 18/05/24.

BELTING, Hans,
La vraie image. Croire aux images ?, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2007.

Pour une anthropologie des images, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004.

BELTRAMME, Marcello,
« Le teoriche del Paleotti e il riformismo dell'Accademia di San Luca nella politica artistica di Clemente VIII (1592-1605), » *Storia dell'arte*, 69, 1990, p. 202-233.

BENZONI, Gino,
« Martinengo, Nestore », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 71,

2008, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/nestore-martinengo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nestore-martinengo_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 24/06/24.

BERGAMO, Mino,

L'anatomie de l'âme. De François de Sales à Fénelon, Grenoble, Millon, 1994.

BERMON, Emmanuel,

La Signification et l'enseignement, Paris, Vrin, 2007.

BIANCHI, Illaria,

La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e commitente, Bologne, Editrice Compositori, 2008.

BIARD, Joël (éd.),

Le langage mental du Moyen-Âge à l'Âge classique. Actes de colloque, Tours, 1-3 décembre 2005, Louvain-la-Neuve, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie, Louvain, Peeters, 2009.

BLACK, Robert,

Education and Society in Florentine Tuscany : teachers, pupils and schools, c. 1250-1500, Leiden, Boston, Brill, 2007.

BLUNT, Anthony,

La théorie des arts en Italie. 1450-1600, trad. de l'anglais par Jacques Debouzy, Gérard Monfort, Paris, 1988.

BOCHET, Isabelle,

« Le statut de l'image dans la pensée augustinienne », *Archives de Philosophie*, Centre Sèvres, vol. 72, 2, 2009, p. 249-269.

BOESPFLUG, François,

Le Dieu des peintres et des sculpteurs : L'Invisible incarné, Paris, Hazan, 2010.

BOLZONI, Marco Simone,

« Rome Looking at Venice: The Zuccaro Brothers and the Colorito vs. Disegno Debate », *Master Drawings*, vol. 58, 2, 2020, p. 169-194.

BORA, Giacomo, KAHN-ROSSI, Manuela et PORZIO, Francesco (éds.),

Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento : l'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese, catalogue d'exposition, Museo cantonale d'arte, Lugano, Milan, Skira, 1998.

BOSCH, Lynette M. F.,

Mannerism, Spirituality and Cognition. The Art of Enargeia, New-York, Routledge, 2020.

BOSCHLOO, Antoon W. A.,

Annibale Carracci in Bologna: visible reality in art after the Council of Trent, La Haye, Government Publishing Office, 1974.

BOULÈGUE, Laurence,

« L'*amor humanus* chez Marsile Ficin. Entre idéal platonicien et morale stoïcienne », *Dictynna* [en ligne], 4, 2007. [<http://journals.openedition.org/dictynna/144>] Consulté le 11 octobre 2022.

BOULNOIS, Olivier,

Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen-Âge, (V^e – XV^e siècles), Paris, Seuil, 2008.

« Augustin et les théories de l'image au Moyen Âge », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, Vrin, 91, 2007/1, p. 75-92.

« Ce dont Dieu n'a pas idée. Problèmes de l'idéalisme médiéval (XIIIe-XIVe siècles) » dans Olivier Boulnois, Jacob Schmutz et Jean-Luc Solère (éds.), *Le contemplateur et les idées. Modèles de la science divine, du néoplatonisme au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2002, p. 45-78.

Être et représentation : une généalogie de la métaphysique moderne à l'époque de Duns Scot (XIIIe – XIVe siècle), Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

« L'image intelligible. Augustin et l'origine des doctrines médiévales de l'image », *Archives de Philosophie*, vol. 72, 2, 2009, p. 271-292.

« La création, l'art et l'original », *Communications*, 64, *La création*, 1997, p. 55-76.

BRITO, Emilio,

« Nommer Dieu. Thomas d'Aquin et Hegel », *Revue théologique de Louvain*, 19, 1988, p. 160-190.

BROOKS, Julian,

« Copying in Rome in the Sixteenth Century. Following in the Footsteps of Young Taddeo », dans Julian Brooks (dir.), *Taddeo and Federico Zuccari. Artists-brothers in Renaissance Rome*, catalogue d'exposition, J. Paul Getty Museum, 2 octobre 2007 – 6 janvier 2008, Los Angeles, Getty Publications, 2007, p. 70-93.

« The Carrier of Taddeo Zuccaro », dans Julian Brooks (dir.), *Taddeo and Federico Zuccari. Artists-brothers in Renaissance Rome*, catalogue d'exposition, J. Paul Getty Museum, 2 octobre 2007 – 6 janvier 2008, Los Angeles, Getty Publications, 2007, p. 46-69.

« The Early Life of Taddeo Series », dans Julian Brooks (dir.), *Taddeo and Federico Zuccari. Artists-brothers in Renaissance Rome*, catalogue d'exposition, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2 octobre 2007 – 6 janvier 2008, Los Angeles, Getty Publications, 2007, p. 6-45.

BROWER, Jeffrey,

« Medieval Theories of Relations », dans Edward N. Zalta et Uri Nodelman (éds.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 29 mai 2001, revu le 11 mai 2024, en ligne, [Medieval Theories of Relations (Stanford Encyclopedia of Philosophy)].

BRUNORI, Arianna,

« “Cavar la forma dalla potenza della materia”. Dante e Michelangelo nella lettura di Benedetto Varchi », *Bolletino di italianistica*, 2, 2022, p. 100-120.

BUNDY, Murray W.,

The theory of imagination in classical and medieval thought, Folcroft, Folcroft Library Edition, 1927.

BURKE, Peter,

The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy, 3^e éd., Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2014.

BURY, Emmanuel,

« Conclusion : *ut pictura poesis*, un paragone révélateur de l'imaginaire », *Dix-septième siècle*, 245, 4, 2009, p. 699-701.

BURY, Michael,

« Gilio on Painters of Sacred Images », dans Giovanni Andrea Gilio, *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters*, traduit de l'italien par Michael Bury et Lucinda Byatt, édité par Michael Bury, Lucinda Byatt et Carol M. Richardson, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018, p. 5-44.

BURY, Michael, BYATT, Lucinda et RICHARDSON, Carol M.,
« Introduction », dans Giovanni Andrea Gilio, *Dialogue on the errors and abuses of painters*, traduit de l'italien par Michael Bury et Lucinda Byatt, édité par Michael Bury, Lucinda Byatt et Carol M. Richardson, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018, p. 1-4.

BUSSAGLI, Marco, GREGORI, Mina et VERDON, Timothy,
La Cupola di Brunelleschi's Dome in Florence, Bologne, Scripta Manent, 2021.

BUYDENS, Mireille,
L'image dans le miroir, Bruxelles, La lettre volée, 1998.

BYATT, Lucinda,
« Gilio's Text and the English Translation », dans Michael Bury, Lucinda Byatt et Carol M. Richardson (éds.), *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters. Giovanni Andrea Gilio*, traduit de l'italien par Michael Bury et Lucinda Byatt, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018, p. 65-82.

CAMPBELL, Stephen J.,
« 'Fare una Cosa Morta Parer Viva' : Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art », *The Art Bulletin*, vol. 84, 4, 2002, p. 596-620.

CAPRETTI, Elena,
« Federico Zuccari: l'uomo, l'artista, il teorico, il polemista », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 80-93.

« Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado 1539/40-Ancona, 1609). Notizie biografiche », dans Cristina Acidini et Elena

Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 272-274.

« Firenze, 1575-1579 : l'impressa del Giudizio Universale, le polemiche, la casa in via Mandorlo », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 122-127.

« L'affaire Ghiselli' e lo scandolo della *Porta Virtutis* (1580-1581) », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 172-187.

« *La Calunnia* (1569-1572) », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 94-105.

« La celebrazione dell'artista virtuoso : il fratello Taddeo, pittore (1593-1603 circa) », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 212-233.

« Vasari, Ammannati e la Controriforma. », dans Cristina Acidini et Giacomo Pirazzoli, *Ammannati e Vasari. Per la città dei Medici*, Florence, Polistampa, 2011, p. 125-137.

CAPUTO, Vincenzo,

« ‘En parlant de peinture’ entre artistes et lettrés : Pino, Dolce, Vasari et Gilio » dans Emmanuel Buron, Philippe Guérin et Claire Lesage (dirs.), *Les états du dialogue à l’âge de l’humanisme*, actes de colloque, Tours, Rennes, 15 – 17 novembre 2007, Presse universitaires François Rabelais, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

« La voce del pittore. Note sul ‘Figino’ (1591) di Gregorio Comanini », dans L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G.A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella et A. Stabile (éds.), *La letteratura italiana e le arti*, actes de colloque, Associazione degli Italianisti, Naples, 7-10 septembre 2016, Rome, Adi Editore, 2018, p. 1-13.

CARACCIOLO, Daniela,

« “Si conserva il decoro in tutte le cose”: Giovanni Andrea Gilio tra ideali classicisti e disciplinamento confessionale”, *Annali di critica d’arte*, 2025, p. 27-40.

CASSEGRAIN, Guillaume,

Michel-Ange, origines d’une renommée, Paris, Hazan, 2019.

CASSIN, Barbara (dir.),

Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles, Paris, Seuil, Le Robert, 2004.

CASSIRER, Ernst,

Le problème de la connaissance dans la philosophie et la science des Temps Modernes, 1. De Nicolas de Cues à Bayle, traduit de l’allemand par René Fréreau, Paris, Cerf, 2004.

CAVALIERI, Federico et PAVESI, Mauro,
« Lomazzo's Two Pupils : 'first is Figino, and then Ciocca' »,
dans Lucia Tantardini et Rebecca Norris (éds.), *Lomazzo's
Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*,
Leiden/Boston, Brill, 2020, p. 131-151.

CÉARD, Jean,
La nature et les prodiges, Genève, Droz, 1996.

CESERANI, Remo,
« Borghini, Raffaello », *Dizionario Biografico degli Italiani*,
Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 12,
1971, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-
borghini_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-borghini_%28Dizionario-Biografico%29/)]. Consulté le 20 mai
2024.

CHAI, Jean Julia,
« Lomazzo Studies : Getting the Whole Picture », dans Lucia
Tantardini et Rebecca Norris (éds.), *Lomazzo's Aesthetic
Principles Reflected in the Art of his Time*, Leiden/Boston, Brill,
2020, p. 1-17.

« Introduction », dans Giovan Paolo Lomazzo, *Idea of the
Temple of Painting*, traduit de l'italien par Jean Julia Chai,
University Park, The Pennsylvania State University Press, 2013,
p. 1-41.

CHASTEL, André,
La grottesque, Paris, Le Promeneur, 1988.

Marsile Ficini et l'art, Genève, Droz, 1975.

CHASTEL, André et KLEIN, Robert (dir.),
Pomponius Gauricus. De sculptura (1504), Hautes études
médiévales et modernes, 5, Genève/Paris, 1969.

- CHATEAU, Dominique,
 « Art », dans Barbara Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil/Le Robert, 2004, p. 108-112.
- CHEVROLET, Teresa,
L'idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance, Genève, Droz, 2007.
- CIARDI, Roberto Paolo,
 « Foreword: Lomazzo's Temple », dans Lucia Tantardini et Rebecca Norris (éds.), *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, Leiden-Boston, Brill, 2020, p. X-XIV.
- « Giovan Ambrogio Figino e la cultura artistica milanese tra il 1550 e il 1580 », *Arte Lombarda*, vol. 7, 2, 1962, p. 73-84.
- « Lomazzo, Giovanni Paolo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 65, 2005, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-paolo-lomazzo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-paolo-lomazzo_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 20/05/24.
- CIARDI, Roberto Paolo (éd.),
Scritti sulle arti, 2 vol., Florence, Marchi e Bertolli, 1973-1975.
- CLERI, Bonita,
 « L'attenzione all'immagine : il caso di Federico Zuccari », dans Davide Tonti et Sara Bartolucci, *Una dinastia di artisti vadesi. Sacro e Profano alla maniera degli Zuccari. Taddeo, Federico e Giovampietro Zuccari*, 26 juin – 7 novembre 2010, Pôle muséal de Santa Maria dei Servi, Sant-Angelo in Vado, 2010, p. 83-91.
- CLERICUZIO, Antonio,

« Le accademie scientifiche del Seicento. Il Contributo italiano alla storia del Pensiero : Scienze », dans *Enciclopedia italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, 2013, en ligne, [https://www.treccani.it/enciclopedia/le-accademie-scientifiche-del-seicento_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Scienze%29/]. Consulté le 25/01/24.

COCCIA, Marina,

« Comanini, Gregorio », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 27, 1982, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/gregorio-comanini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gregorio-comanini_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 18 mai 2024.

COCKING, John M.,

Imagination. A study in the history of ideas, Londres-New-York, Routledge, 1991.

COHEN, Elizabeth S.,

« The Early Accademia di San Luca and Artists in Rome: A Historian's Observations », dans Lukehart, Peter M. (éd.), *The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca, c. 1590-1635*, Washington D.C., The National Gallery of Art, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 324-345.

COLE, Michael W.,

Ambitious Form. Giambologna, Ammannati, and Danti in Florence, Princeton, Princeton University Press, 2011.

COMBRONDE, Caroline,

« Marsile Ficin : art et néoplatonisme à la Renaissance », dans Lenain, Thierry et Lories, Danielle (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, 2^e éd., Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, p. 97-106.

COMPARATO, Victor Ivo,

« Bourbon Del Monte, Francesco Maria », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 13, 1971, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/bourbon-del-monte-francesco-maria_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bourbon-del-monte-francesco-maria_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 20/03/24.

CORMACK, Robin,
Writing in Gold: Byzantine Society and Its Icons, Londres, 1985.

COSSUTTA, Frédéric (éd.),
Le Dialogue : introduction à un genre philosophique, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004.

COTTIN, Jérôme,
« De la Réforme à la réforme des images », *La Société d'Édition de Revues*, 1, 2017, p. 85-96.

« L'iconoclasme des réformateurs comme modèle de nouvelles formes esthétiques », dans Alain Joblin et Jacques Sys (dir.), *Les Protestants et la création artistique et littéraire. Des Réformateurs aux Romantiques*, Arras, Artois Presses Université, 2008, p. 11-26.

COURRIOL, Marie-France,
« Introduction », dans Gregorio Comanini, *Figino ou de la finalité de la peinture*, traduit de l'italien et édité par Marie-France Courriol, Paris, Hermann, 2014, p. 7-64.

COURTÈS, Huguette,
« La symbolique du miroir et la tradition platonicienne. », *Bulletin de l'Académie des Sciences et lettres de Montpellier*, 64, 2008, p. 181-193.

COUSINIÉ, Frédéric,

« L'idole intérieure au tournant du siècle : entre théologie, philosophie et théorie de l'art », dans Colette Nativel (dir.), *Henri IV. Art et pouvoir*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours, 2016, p. 77-90.

Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII^e siècle, Paris, L'Harmattan, 2000.

« Tombeau de Métrodore – Sur quelques occurrences de la Philosophie dans la théorie artistique », dans Frédéric Cousinié et Clélia Nau (dirs.), *L'artiste et le Philosophe. L'histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVII^e siècle*, Actes de colloque, 19-22 septembre 2007, Paris, INHA, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 367-408.

CRANEFIELD, Paul F.,

« On the Origin of the Phrase *Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu* », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, vol. 25, 1, Oxford University Press, 1970, p. 77-80.

CUCCO, Giuseppe,

« Regesti », dans Bonita Cleri (éd.), *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, catalogue d'exposition, Sant-Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, Septembre-Novembre 1993, Sant-Angelo in Vado, Grafica Vadese, 1993, p. 109-120.

DACOS, Nicole,

La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, Londres, 1969.

DARIES-BERDERY, Brigitte,

« Réflexions autour des *Phéniciennes* d'Euripide. Entre Vrai et Faux, une poétique de l'œuvre ouverte », *Pallas*, en ligne, 91, 2013. [<https://journals.openedition.org/pallas/389>].

DE BOER, Wietse,

Art in Dispute. Catholic Debates at the Time of Trent. With an Edition and Translation of Key Documents, Leiden, Boston, Brill, 2022.

The Conquest of the Soul: Confessions, Discipline, and Public Order in Counter Reformation Milan, Leiden, Boston, Brill, 2001.

« The Early Jesuits and the Catholic Debate about Sacred Images », Wietse de Boer, Karl A.E. Enenkel et Walter S. Melion (éds.), *Jesuit Image Theory*, Leiden, Boston, Brill, 2016, p. 53-73.

DE BRUYNE, Edgar,

Études d'esthétique médiévale, Paris, Albin Michel, 1998.

DE CARVALHO, Mário S.,

« Intellect et imagination: la 'scientia de anima' selon les 'Commentaires du college des Jésuites de Coimbra' », dans Maria Candida Pacheco et José Francisco Meirinhos (éds.), *Intellect et imagination dans la philosophie médiévale*, actes de colloque, Société internationale pour l'étude de la philosophie médiévale (S.I.E.P.M.), Porto, 26 - 31 août 2002, Turnhout, Brepols, 2003, p. 119-158.

DE GAETANO, Armand,

« Dante and the Florentine Academy: The Commentary of Giambattista Gelli as a Work of Popularization and Textual Criticism », *Italica*, vol. 45, 2, 1968, p. 146-170.

Giambattista Gelli and the Florentine Academy: The Rebellion against Latin, Florence, L.S. Olschki, 1976.

« The Florentine Academy and the advancement of learning through the vernacular: the Orti Oricellari and the Sacra

Accademia », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 30, 1, 1968, p. 19-52.

DE JONG, Jan L.,

« Cultivating Piety. Religious Art and Artists after the Council of Trent », dans Karl Enenkel et Walter Melion (éds.), *Meditatio. Refashioning the Self*, Leiden/Boston, Brill, 2011, p. 367-389.

DE LA SERVIÈRE, Joseph, S.J.,

La théologie de Bellarmin, Paris, Gabriel Beauchesne, 1909.

DE LIBERA, Alain,

« Analogie », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 84-86.

DE MURALT, André,

L'enjeu de la philosophie médiévale. Études thomistes, scotistes, occamiennes et grégoriennes, Leiden, Brill, 1993.

DE WULF, Maurice,

An Introduction to Scholastic Philosophy. Medieval and Modern, traduit du français par P. Coffey, New York, Dover Publications Inc., 1956.

DES CHENE, Dennis,

Physiologia. Natural Philosophy in Late Aristotelian and Cartesian Thought, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1996.

DEKONINCK, Ralph,

Ad imaginem : Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle, Genève, Droz, 2005.

« 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.

« Entre Vanité en image et vanité de l'image : du statut incertain de la représentation dans les Pays-Bas à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles », *Littératures classiques*, 56, 2005, p. 57-70.

« L'imagination idolâtre et l'idolâtrie fantasmée. La guerre des images entre L. Richeome et J. Bansilion », dans Colette Nativel (dir.), *Henri IV. Art et pouvoir*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours, 2016, p. 67-75.

« Le double mouvement de l'âme vers l'image. Une théorie aristotélico-thomiste au cœur des débats du milieu du XVI^e siècle sur le juste rapport à l'image religieuse », *Revue de théologie et de philosophie*, 154, 3, 2022, p. 277-296.

« Pour une étude comparée de la théorie de l'art et de la théorie de l'image au regard de la seconde scolastique », dans Michèle-Caroline Heck (dir.), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 319-332.

DEKONINCK, Ralph, GUIDERDONI, Agnès, LEBLANC, Hélène et SMEESTERS, Aline (dir.),

Clavis scholastica. Clés scolastiques pour la théorie des lettres et des arts des 16^e et 17^e siècles, 2025, à paraître.

Ut in schola dicitur: The Presence of Scholasticism in Early Modern Theories of Literature and Art, Turnhout, Brepols, 2025, à paraître.

DEMIRSOY, Kemal,

« *Disegno speculativo, amor divino ed arte* : das Ganymed-freskodes Römischen Palazzo Zuccaro im Lichte der

Thomasischen Kontemplationslehre », dans Tristan Weddigen (dir.), *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, Bâle, Schwabe & Co AG, 2000, p. 43-116.

DEMONET, Marie-Luce,

« Les êtres de raison ou les modes d'être de la littérature. », dans Eckhart Kessler et Ian MacLean (éds.), *Res et Verba in der Renaissance*, Actes du colloque Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, 1999, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2002, p. 177-195.

Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580), Paris, Librairie Honoré Champion, 1992.

« Scolastique française et mondes possibles à la fin de la Renaissance, dans Ullrich Langer (dir.), *Au-delà de la Poétique : Aristote et la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 139-160.

DEMOUSTIER, Adrien, ALBRIEUX, Léone, COMPÈRE Marie-Madeleine, *Ratio studiorum : plan raisonné et institution des études dans la Compagnie de Jésus*, Paris, Belin, 1997.

DEMPSEY, Charles,

« Disegno and Logos, Paragone and Academy », dans Peter M. Lukehart (dir.), *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, Washington, National Gallery of Art, 2009, p. 43-53.

« Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna in the Later Sixteenth Century », *Art Bulletin*, 62, 1980/4, p. 552-569.

DENAROSI, Lucia,

L'Accademia degli Innominati di Parma : teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608), Florence, Società Editrice Fiorentina, 2003.

DESWARTE-ROSA, Sylvie,

« Considérations sur l'artiste courtisan et le génie au XVI^e siècle », dans Jérôme de La Gorce, Françoise Levailant et Alain Mérot (dirs.), *La Condition sociale de l'artiste. XVI^e-XX^e siècles*, actes de colloque, Paris, 12 octobre 1985, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1987, p. 13-28.

« 'Idea' et le Temple de la Peinture. II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro », *Revue de l'Art*, 94, 1991, p. 45-65.

DIDI-HUBERMAN, Georges,

« L'image-matière. Poussière, ordures, saleté, sculpture au XVI^e siècle », *Inactuel*, 5, 1996, p. 63-81.

DI MONTE, Michele,

« Gilio, Giovanni Andrea », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 54, 2000, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-andrea-gilio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-andrea-gilio_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 18 mai 2024.

DOLCI, Giulio,

« Borghini, Vincenzo », *Enciclopedia Italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, 1930, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-borghini_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-borghini_(Enciclopedia-Italiana)/)]. Consulté le 20/05/24.

DOGLIO, Maria Luisa,

« Lacrime e donna. Su un'orazione di Stefano Guazzo e un libro di *Lagrime* da lui curato », dans Alfonzetti, Beatrice, Baldassari, Guido, Bellini, Eraldo, et al. (éds), *Per civile conversazione con Amedeo Quondam*, Rome, Bulzoni, 2014, p. 509-518.

DRESSEN, Angela,
The Intellectual Education of the Italian Renaissance Artist,
Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

DRÉVILLON, Hervé,
*Lire et écrire l'avenir. L'astrologie dans la France du Grand
Siècle (1610-1715)*, Seyssel, Champ Vallon, 1996.

ECO, Umberto,
Arte e bellezza nell'estetica medievale, Milan, La Nave di
Teseo, 2016.

Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin, traduit de
l'italien par Maurice Javion, Paris, Presses Universitaires de
France, 1993.

ELLIS, Lloyd H. Jr, (éd.),
« Introduction », dans Raffaello Borghini, *Il Riposo*, traduit de
l'italien par Lloyd H. Ellis Jr, Toronto, Buffalo, Londres,
University of Toronto Press, 2012.

EMISON, Patricia A.,
Creating the « divine » artist. From Dante to Michelangelo,
Leiden, Boston, Brill, 2004.

EVERSON, Stephen,
« Psychology », dans Jonathan Barnes (éd.), *The Cambridge
Companion to Aristotle*, Cambridge, Cambridge University
Press, 1999, p. 168-194.

FABRE, Pierre-Antoine,
Décréter l'image ? La XXV^e session du Concile de Trente, Paris,
Les Belles Lettres, 2013.

FALGUIÈRES, Patricia,

« Aristote et la portion congrue. Sur un inédit de Robert Klein, *L'esthétique de la technè* », dans Jérémie Koering, Alessandro Nova et Alina Payne (éds.), *Robert Klein. A Meteor in Art History and Philosophy*, I Tatti Research Series, 8, Florence, Rome, Harvard University Press, Officina Libraria, 2024, p. 103-124.

FARMER, Steve,

« Pic de la Mirandole (Jean-François) (c. 1470-1533) », dans Colette Nativel (éd.), *Centuriae Latinae*, vol. II. *Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Marie-Madeleine de la Garanderie*, Genève, Droz, 1997, p. 663-672.

FERRO, Roberta,

« Il dialogo tra le arti nell'opera letteraria di Girolamo Borsieri (1588-1629) : i madrigali a Giovanni Ambrogio Figino », dans L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G.A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella et A. Stabile (éds.), *La letteratura italiana e le arti*, actes de colloque, Associazione degli Italianisti, Naples, 7-10 septembre 2016, Rome, Adi Editore, 2018, p. 1-13.

FERRONI, Giulio,

« Le commedie di Raffaello Borghini », *Rassegna della letteratura italiana*, 73/7, 1969, p. 37-63.

FERREYROLLES, Gérard,

« Compendium sur l'imagination dans les Pensées », *Littératures classiques*, 45, *L'imagination au XVII^e siècle*, 2002, p. 139-154.

FIELD, Arthur,

« Christoforo Landino's First lectures on Dante », *Renaissance Quarterly*, 39, 1986/1, p. 16-48.

FIELD, Judith V.,

« Piero della Francesca's Perspective Treatise », *Studies in the History of Art*, vol. 59, 2003, p. 62-77.

FOLLON, Jacques,

« Platon : l'Idée du beau », dans Lenain, Thierry, et Lories, Danielle (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, 2^e éd., Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, p. 15-24.

FORLIVESI, Marco,

La filosofia universitaria tra XV e XVII secolo, Padoue, Cleup, 2013.

FOUCAULT, Michel,

Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966.

FOURNEL, Jean-Louis,

Les dialogues de Sperone Speroni : libertés de la parole et règles de l'écriture, Marburg, Hitzeroth, 1990.

FREEDBERG, David,

The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1991.

FREEDBERG, Sydney,

Painting in Italy, 1500 to 1600, Harmondsworth, Penguin Books, 1971.

FRIEDLAENDER, Walter,

Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne, traduit de l'allemand par Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard, 1991.

GAGE, Frances,

« Giulio Mancini and Artist-Amateur Relations in Seventeenth-Century Roman Academies », dans Peter M. Lukehart (dir.), *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, Washington, National Gallery of Art, 2009, p. 246-287.

GALBIATI, Giovanni,

« Borromeo, Federico, cardinale », *Enciclopedia Italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 7, 1930, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/borromeo-federico-cardinale_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/borromeo-federico-cardinale_(Enciclopedia-Italiana)/)]. Consulté le 20 mai 2024.

GASTON, Robert W.,

« How Words Control Images. The Rhetoric of Decorum in Counter-Reformation Italy », dans Marcia B. Hall et Tracy E. Cooper (éds.), *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 74-89.

GEBAUER, Gunter et WULF, Christoph,

Mimésis: culture, art, société, traduit de l'allemand par Nathalie Heyblom, Paris, Cerf, 2005.

GÉNETIOT, Alain,

« *Ut pictura poesis* : poésie et peinture au XVIIe siècle. Présentation », *Dix-septième siècle*, 245, 4, 2009, p. 581-583.

GEORGE, Rachel,

« Organisation et mise en place d'un atelier de l'Accademia di San Luca de Rome au primo Seicento », *Studiolo*, 13, 2016, p. 146-165.

« Un « *modello di legno* » à l'Académie de Saint-Luc de Rome. Sur les traces d'un atelier avant 1624 » *Revue de l'art*, 171, 2011, p. 31-38.

GÉRARDY, Elise,

Philosophia imaginum. La littérature emblématique et symbolique au prisme de la scolastique moderne dans les œuvres du Père Claude-François Ménestrier (1631-1705) et de ses prédécesseurs italiens et jésuites, thèse de doctorat, sous la direction d'Agnès Guiderdoni, Université catholique de Louvain, 2023, non publiée.

GHEZZANI, Tommaso,

« L'artista e il cortigiano : note culturali e filosofiche su B. Castiglione e l'emancipazione delle « arti » belle », dans Johannes Bartuschat, Marco Nava et Jonathan Schiesaro (éds.), *La trattatistica d'arte nell'Italia del Cinquecento*, Rome, Carocci editore, 2025, p. 33-50.

GIACOMELLI, Gabriele,

« Il Giudizio universale di Vasari e Zuccari fra chiesa, corte e teatro musicale », *Recercare*, vol. 20, 1/2, 2008, p. 95-115.

GIARD, Luce,

« L'aristotélisme padouan : histoire et historiographie », *Les Études philosophiques*, 3, *L'aristotélisme au XVI^e siècle*, 1986, p. 281-307.

GIFFI, Elisabetta,

Federico Zuccari e la professione del pittore, Rome, Artemide, 2023.

GIGLIONI, Guido,

« The Matter of the Imagination. The Renaissance Debate over Icastic and Fantastic Imitation », *Camenae*, 8, 2010, p. 1-21.

GILSON, Etienne,

« Notes pour l'histoire de la cause efficiente », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, vol. 29, 1962, p. 7-31.

GINZBURG, Carlo,

« Représentation. Le mot, l'idée, la chose », dans *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 1^{ère} éd., 46, 1991, p. 1219-1234.

GIRARDI, Maria Teresa,

« Accademia degli Infiammati e dintorni », dans Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich et Andrea Torre (dirs.), *Letteratura e Scienze*, actes du XXIII colloque de l'Associazione degli Italianisti, Pise, 12-14 septembre 2019, Rome, Adi editore, 2021, p. 1-8.

GIRAUD, Vincent,

« *Signum et vestigium* dans la pensée de saint Augustin », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, Vrin, 95, 2011/2, p. 251-274.

GLIOZZI, Giuliano,

« Cardano, Gerolamo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 19, 1976, en ligne, [https://www.treccani.it/enciclopedia/gerolamo-cardano_%28Dizionario-Biografico%29/]. Consulté le 12/06/24.

GODARD, Anne,

Le Dialogue à la Renaissance, Presses Universitaires de France, 2001.

GOMBRICH, Ernst H.,

« An Early Seventeenth-Century Canon of Artistic Excellence: Pierleone Casella's *Elogia Illustrium Artificum* of 1606 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 50, 1987, p. 224-232.

« Icones Symbolicae, l'image visuelle dans la pensée néoplatonicienne », dans Daniel Arasse et G. Brunel (éds.), *Symboles de la Renaissance*, 2^e éd., Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1980, p. 17-30.

« Mannerism : The Historical Background », dans Liana De Girolami Cheney (éd.), *Readings in Italian Mannerism*, 2^e éd., New-York, Peter Lang, 2004, p. 213-225.

GORIS, Harm,

« The Angelic Doctor and Angelic Speech : The Development of Thomas Aquinas's Thought on How Angels Communicate », *Medieval Philosophy and Theology* 11, 2003, p. 87-105.

GOYET, Francis,

« Prudence et "panurgie": le machiavélisme est-il aristotélicien ? », dans Ullrich Langer, *Au-delà de la Poétique : Aristote et la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

GRAFTON, Anthony et JARDINE, Lisa,

From humanism to the humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1986.

GRAZIANI, Françoise,

« L'art de comparer », *Dix-septième siècle*, 245, 4, 2009, p. 585-591.

« Introduction », dans Le Tasse, *Discours de l'art poétique et Discours du poème héroïque*, traduits de l'italien par Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997.

GRENDLER, Paul F.,

« Form and Function in Italian Renaissance Popular Books », *Renaissance Quarterly*, vol. 46, n°3, 1993, p. 451-485.

« Italian Biblical Humanism and the Papacy, 1515-1535 », dans Erika Rummel, *Biblical Humanism and Scholasticism in the Age of Erasmus*, Leiden, Boston, Brill, 2008, p. 227-276.

« Philosophy in Jesuit Schools and Universities », dans Cristiano Casalini (éd.), *Jesuit Philosophy on the Eve of Modernity*, Leiden, Brill, 2019, p. 13-33.

Schooling in Renaissance Italy: literacy and learning, 1300-1600, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

The Universities of the Italian Renaissance, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002.

GROULIER, Jean-François,

« V. De l'imitation à l'expression », dans Jacqueline Lichtenstein, (éd.), *La peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 257-320.

« Concetto », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 250-253.

GUÉRIN, Philippe,

« La Civile conversation de Stefano Guazzo : du dialogue à la conversation », dans Philippe Guérin (dir.), *Le dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture (pays de langues romanes)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 235-296.

« Naissance d'un genre dans l'Italie du Quattrocento : le dialogue « moral » en langue vulgaire », dans Frédéric Cossutta (éd.), *Le dialogue : introduction à un genre philosophique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 123-140.

GUIDERDONI, Agnès,

« ‘M’estant donc accommodé aux meurs et humeurs de ce temps...’ : l’accommodation de la philosophie scolastique au XVIIe siècle en France », *Fabula / Les colloques*, « Langue et langages du siècle. Être de son siècle (Moyen-Âge – XVIIIe siècle) », en ligne, [<https://www.fabula.org/colloques/document10868.php>]. Consulté le 8 novembre 2023.

HALL, Marcia B.,

After Raphaël. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

« Introduction », dans Marcia B. Hall et Tracy E. Cooper (éds.), *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 1-20.

Renovation and Counter Reformation. Vasari and the Duke Cosimo in Sta. Maria Novella and Sta. Croce, 1565-1577, Oxford, Clarendon, 1979.

HANKINSON, R. J.,

« Philosophy of Science », dans Jonathan Barnes (éd.), *The Cambridge Companion to Aristotle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 109-139.

HARDY, Joseph,

« Introduction », dans Aristote, *Poétique*, traduit du grec par Joseph Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 5-27.

HARPSTER, Grace,

« Figino’s Efficacy : Portraits, Votives, and their Makers after Trent », *Oxford Art Journal*, 44, 2, 2021, p. 226-245.

HECHT, Christian,

Katholische Bilder Theologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1997.

HEIKAMP, Detlef,

« Federico scandalista », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 46-61.

« Federigo Zuccaro a Firenze (1575-1579). La cupola del Duomo. Il diario disegnato », *Paragone*, 205, 1967, p. 44-68.

« Le vicende di Federigo Zuccari », *Rivista d'arte*, 32, 1957, p. 175-232.

Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del'500 da memorie rime dell'epoca, Arezzo, 1957.

HEIKAMP, Detlef (éd.),

Scritti d'arte di Federico Zuccaro, Fonti per lo studio della storia dell'arte. Inedite o rare, I, Florence, Leo S. Olschki, 1961.

HEINICH, Nathalie,

« La peinture, son statut et ses porte-parole : Le *Trattato della nobiltà della pittura* de Romano Alberti », *Mélanges de l'école française de Rome*, 97-2, 1985, p. 929-939.

HENDRIX, John,

« Humanism and Disegno: Neoplatonism at the Accademia di San Luca in Rome », *School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Publications*, 1, 2007 [http://docs.rwu.edu/saahp_fp/1].

HERMANN-FIORE, Kristina,

« Die Fresken Federico Zuccari in seinem römischen Künstlerhaus », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18, 1979, p. 36-112.

« 'Disegno' and 'Giuditio', Allegorical Drawings by Federico Zuccaro and Cherubino Alberti », *Master Drawings*, vol. 20, 3, 1982, p. 247-256.

« Gli angeli nella teoria e nella pittura di Federico Zuccari », dans Bonita Cleri (éd.), *Federico Zuccari. Provincia di Pesaro e Urbino*, Milan, 1997, p. 89-110.

HERSANT, Yves,

« Le marteau de Michel-Ange », *Communications*, 64, *La création*, 1997, p. 77-87.

HUERGA TERUELO, Álvaro,

« Agustín de Esbarroya », dans *Real Academia de la Historia*, 2018, en ligne, [<https://dbe.rah.es/biografias/26926/agustin-de-esbarroya>]. Consulté le 12/02/22.

HUTCHINSON, Douglas S.,

« Ethics », dans Jonathan Barnes (éd.), *The Cambridge Companion to Aristotle* Cambridge University Press, 1999, p. 195-232.

HUTSON, James,

Early Modern Art Theory: Visual Culture and Ideology, 1400-1700, Hambourg, 2016.

« *Le Accademie Bolognese e Romana: Reconsidering Center-Periphery Pedagogy* », *Faculty Scholarship*, 3, *Art and Design Review*, 2019, p. 1-22.

IAROCCHI, Irene,

« Paleotti, Camillo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 80, 2014, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-paleotti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-paleotti_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 8/07/2024.

JARDINE, Lisa,

« Humanism and the teaching of Logic », dans Norman Kretzmann, Anthony Kenny et Jan Pinborg (éds.), *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*, p. 797-807.

JAVELET, Robert,

Image et ressemblance au douzième siècle : de saint Anselme à Alain de Lille, Paris, Letouzey et Ané, 1967.

JOHNSON, Trevor,

« Guardian angels and the Society of Jesus », dans Peter Marshall et Alexandra Walsham (éds.), *Angels in the Early Modern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 191-213.

JONES, Pamela M.,

« Art Theory as Ideology: Gabriele Paleotti's Hierarchical Notion of Painting's Universality and Reception », dans Claire Farago (éd.), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America. 1450-1650*, New-Haven, Londres, Yale University Press, 1995, p. 127-139.

JONKER, Matthijs,

« Producing Knowledge in Early Modern Rome: Concepts and Practices of *Disegno* in the Accademia di San Luca and the Accademia dei Lincei », *Journal for the History of Knowledge* 2, n°1, 2021/3, p. 1-15.

KÄRKKÄINEN, Pekka et LAGERLUND, Henrik,

« Philosophical Psychology in 1500: Erfurt, Padua and Bologna », dans Sara Heinämaa et Martina Reuter (éds.), *Psychology and Philosophy. Inquiries into the Soul from Late Scholasticism to Contemporary Thought*, s.l., Springer, 2009, p. 27-46.

KEMP, Martin,

« ‘Equal excellences’: Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts », *Renaissance Studies*, vol. 1, 1, 1987, p. 1-26.

« From “Mimesis” to “Fantasia”: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 8, 1977, p. 347-398.

KEMP, Wolfgang,

« Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607 », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, p. 219-240.

KESSLER, Eckhard,

« The intellectual soul », dans Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler et Jill Kraye (éds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 485-534.

KIEFT, Ghislain,

« Zuccari, Scaligero e Panofsky », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 33, 2/3, 1989, p. 355-368.

KIENE, Michael,

« Bartolomeo Ammannati et l’architecture des jésuites au XVI^e siècle », dans Luce Giard et Louis de Vaucelles (dir.), *Les Jésuites à l’âge baroque (1540-1640)*, Grenoble, Millon, 1996, p. 183-196.

KIMMEL-CLAUZET, Flore,

« *Theios Homèros* : du poète inspiré au poète divinisé ? », *Mythos. Rivista di Storia delle religioni*, 14, 2020, mis en ligne le 31 décembre 2020, [<http://journals.openedition.org/mythos/2413>]. Consulté le 4/08/2022.

KING, Rachel,

Material Culture and the Construction of Ancestry, Legacy and the Self in the Life of Bernardo Vecchietti (1514-1590), mémoire de master, Victoria and Albert Museum/Royal College of Art, Londres, 2006, non publié.

KINTZINGER, Martin,

« A profession but not a career? Schoolmasters and the *artes* in late medieval Europe », dans William J. Courtenay et Jürgen Miethke (éds.), *Universities and Schooling in Medieval Society*, Leiden, Brill, 2000.

KLEIN, Robert,

L'esthétique de la technè. L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 2017.

« L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno », dans Robert Klein et André Chastel, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 65-88.

« La forme et l'intelligible », dans Robert Klein et André Chastel, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970.

« 'Les sept gouverneurs de l'art' selon Lomazzo », dans Robert Klein et André Chastel, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 174-192.

KLEMM, Tanja,

Bildphysiologie: Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance, Berlin, De Gruyter, 2013.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin et SAXL, Fritz,
Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art, Londres/Edinburgh, Thomas Nelson & Sons, 1964.

KLIEMANN, Julian,
« Bilder für eine Akademie. Die Malerische Ausstattung des Palastes unter Federico Zuccari », dans Elisabeth Kieven (éd.), *100 Jahre Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590-2013*, Munich, Hirmer, 2013, p. 139-181.

KÖRTE, Werner,
Der Palazzo Zuccari in Rom, sein Freskenschmuck und seine Geschichte, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, vol. 12, Keller, Leipzig, 1935.

KRISTELLER, Paul Oskar,
« Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance », *Byzantion*, vol. 17, 1944-1945, p. 346-374.

La tradizione aristotelica nel Rinascimento, Padoue, Editrice Antenore, 1962.

Le thomisme et la pensée italienne de la Renaissance, Montréal, Institut d'études médiévales, 1967.

Renaissance Thought and the Arts: collected essays, Princeton, Princeton university press, 1990.

« The Contribution of Religious Orders to Renaissance Thought and Learning », dans Edward P. Mahoney (éd.), *Medieval Aspects of Renaissance Learning. Three Essays by Paul Oskar Kristeller*, Durham, Duke University Press, 1974, p. 95-114.

« The Impact of Early Italian Humanism on Thought and Learning », dans Bernard S. Levy, *Developments in the Early Renaissance*, Albany, State University of New York Press, 1972, p. 118-157.

« The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetic. Part I. », *Journal of the History of Ideas*, 12, 1951, p. 496-527.

« Thomism and the Italian Thought of the Renaissance », dans Edward P. Mahoney (éd.), *Medieval Aspects of Renaissance Learning. Three Essays by Paul Oskar Kristeller*, traduit en anglais par Edward P. Mahoney, Durham, Duke University Press, 1974, p. 29-91.

LABARRIÈRE, Jean-Louis,

« Phantasia », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 931-935.

LAMY, Alice,

« L’ambivalence de la *phantasia* dans le premier humanisme parisien et ses valeurs noétiques et spirituelles : l’exemple de Pierre d’Ailly et de Jean Gerson », *Camenae*, 8, 2010, en ligne, [https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/11-_lamy.pdf], 25 juin 2020.

LEBLANC, Hélène,

« Early Modern Semiotics », dans Dana Jalobeanu et Charles T. Wolfe (éds.), *Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences*, s.l., Springer, 2020, p. 1-5.

« Grammar in the Early Modern Period », dans Dana Jalobeanu et Charles T. Wolfe (éds.), *Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences*, s.l., Springer, 2020, p. 1-3.

« Théories scolastiques du signe », dans M. Kristanek (dir.), *L'Encyclopédie philosophique*, en ligne, 2020, [<http://encyclophilo.fr/theories-scolastiques-du-signe-a/>], p. 1-22.

Théories sémiotiques à l'âge classique. Translatio signorum, Paris, Vrin, 2021.

Translatio signorum : penser les signes à l'Age classique à partir de la division signum formale/signum instrumentale, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Hamou et Giulia Belgioioso, Université Charles de Gaulle - Lille III, Università del Salento, 2015.

LECERCLE, François,

« Image, corps et interprétation : A propos de deux anecdotes du *Trattato sulla Pittura e la Scultura* (1652) de G. D. Ottonelli et de P. da Cortona », dans Clotilde Thouret et Lise Wajeman (éds.), *Corps et Interprétation (XVIe-XVIIIe siècles)*, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 19-32.

La chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987.

Le signe et la relique. Les théologies de l'image à la Renaissance, thèse de doctorat, sous la direction de Henri Weber, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 1987, non publiée.

LENAIN, Thierry et LORIES, Danielle (dir.),

Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques, 2^e éd., Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014.

LEROUX, Virginie et SÉRIS, Émilie,

Théories et poétiques néo-latines, Genève, Droz, 2018.

LEUSCHNER, Eckhard,

« “Il camino sovrano...”: Zu Federico Zuccaros Tugendbegriff in den Fresken der Galleria und der Arkitektur seines Römischen Künstlerhauses“, dans Tristan Weddigen (dir.), *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, Bâle, Schwabe & Co AG, 2000, p. 169-194.

LIBINA, Marsha,

« Divine Visions: Image-Making and Imagination in Pictures of Saint-Luke Painting the Virgin », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 61, 2019, 2, p. 235-263.

LICHTENSTEIN, Jacqueline,

« Disegno », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 322-325.

La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique, Paris, Flammarion, 1989.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (éd.),

La peinture, Paris, Larousse, 1995.

LINES, David A.,

Aristotle's Ethics in the Italian Renaissance (ca. 1300-1650). The Universities and the Problem of Moral Education, Boston, Leiden, Brill, 2002.

« Gabriele Paleotti and the University of Bologna: Documents from Bologna's Archivio Arcivescovile », dans Gian Mario Anselmi, Angela De Benedictis, Nicholas Terpstra (éds), *Bologna. Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship*, Bologne, Bononia University Press, 2013, p. 57-69.

« Papal Power and University Control in Early Modern Italy: Bologna and Gregory XIII », *Sixteenth Century Journal*, vol. 44, 3, 2013, p. 663-682.

« Rethinking Renaissance Aristotelianism : Bernardo Segni's *Ethica*, the Florentine Academy, and the Vernacular in Sixteenth Century Italy », *Renaissance Quarterly*, 2013, 66, 3, p. 824-865.

« The University and the City : Cultural Interaction », dans Sarah Rubin Blanshei (éd.), *A Companion to Medieval and Renaissance Bologna*, Boston, Leiden, Brill, 2018, p. 436-473.

LINGO, Stuart,

« Raffaello Borghini and the Corpus of Florentine Art in an Age of Reform », dans Marcia B. Hall et Tracy E. Cooper (éds.), *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 113-135.

LOHR, Charles H.,

« Jesuit Aristotelianism and Sixteenth Century Metaphysics », dans Harry George Fletcher et Mary Beatrice Schulte (éds.), *Paradosis. Studies in Memory of Edwin A. Quain*, New York, Fordham University Press, 1976, p. 203-220.

Latin Aristotle Commentaries. 2, Renaissance authors, Florence, Olschki, 1988.

« Les jésuites et l'aristotélisme du XVI^e siècle », dans Luce Giard, *Les jésuites à la Renaissance. Système éducatif et production du savoir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 79-91.

« Metaphysics », dans *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

LUCCHI, Piero,

« La Santacroce, il Salterio e il Babuino : Libri per imparare a legger nel primo secolo della stampa », *Quaderni storici*, vol. 13, n°38, 1978, p. 593-630.

LUKEHART, Peter M.,

« Introduction », dans Lukehart, Peter M., *The Accademia Seminars : The Accademia di San Luca, c. 1590-1635*, Washington D.C., The National Gallery of Art, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 1-21.

« The Accademia di San Luca between Educational and Religious Reform », dans Jane E. Everson, Denis V. Reidy et Lisa Sampson, *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, Cambridge et New-York, Modern Humanities Research Association et Routledge, 2016, p. 170-185.

« Visions and Divisions in the Early History of the Accademia di San Luca », dans Lukehart, Peter M., *The Accademia Seminars : The Accademia di San Luca, c. 1590-1635*, Washington D.C., The National Gallery of Art, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 161-195.

LUZIETTI, Marilena,

« Dare corpo all'incorporeo. I ripensamenti di Giovanni Andrea Gilio da Fabriano », *Kritiké*, 2022, p. 25-38.

LYNCH, James B. Jr,

« Lomazzo and the Accademia della Valle di Bregno », *The Art Bulletin*, vol. 48, 2, 1966, p. 210-211.

MAFFEI, Sonia,

« Giovanni Andrea Gilio e il ''Dialogo de gli errori et abusi de' pittori'' tra licenza e sprezzatura », *Annali di Critica d'arte*, vol. 1, 2017, p. 141-156.

MANEGOLD, Cornelia,

Wahrnehmung - Bild - Gedächtnis, Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo, Hildesheim, Zürich, New-York, Olms, 2004.

MANETTI, Giovanni,

« Introduction. The Concept of the Sign from Ancient to Modern Semiotics », dans G. Manetti (éd.), *Knowledge through Signs : Ancient Semiotic Theories and Practices*, Turnhout, Brepols, 1996, p. 11-42.

MARSHALL, Peter et WALSHAM, Alexandra,

« Migrations of angels in the early-modern world » dans Peter Marshall et Alexandra Walsham (éds.), *Angels in the Early Modern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 1-40.

MARTIN, Thomas,

« Giovanni Caccini's Bust of Baccio Valori », *The Burlington Magazine*, vol. 144, n°1197, 2002, p. 724-734.

MARTIN MORIN, Dominique,

Catéchisme du Concile de Trente : le symbole des apôtres, les sacrements, le décalogue, la prière, Bouère, 1998.

MASON, Peter,

Ulisse Aldrovandi. Naturalist and Collector, Londres, Reaktion Books, 2023.

MAYLENDER, Michele,

Storia delle accademie d'Italia, 5 vol., Bologne, 1926-1930.

MCDONALD, Scott,

« Theory of knowledge », dans Norman Kretzmann et Eleonore Stump (éds.), *The Cambridge Companion to Aquinas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 160-195.

MEIER-OESER, Stephan,

« Mental Language and Mental Representation in Late Scholastic Logic », dans Russell L. Friedman et Sten Ebbesen (éds.), *John Buridan and Beyond. Topics in the Language Sciences, 1300-1700*, Copenhagen, The Royal Danish Academy of Sciences and Letters, 2004, p. 237-265.

MENDELSON, Leatrice,

Paragoni: Benedetto Varchi's 'Due Lezioni' and Cinquecento Art Theory, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

MERZ, Gerhard,

« Das Bildnis des Federico Zuccari aus der Accademia di San Luca in Rom », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62, 1999, p. 209-230.

MÉTRAL, Florian,

« Création artistique et création du monde », dans Jacques Poirier (dir.), *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, Reims, Épure, 2015, p. 117-122.

Figurer la création du monde. Mythes, discours et images cosmogoniques dans l'art de la Renaissance, Arles, Actes Sud, 2019.

« The “ ‘Artisanal’ Aesthetics of Creation ” : Robert Klein and the *Deus Artifex* », dans Jérémie Koering, Alessandro Nova et Alina Payne (éds.), *Robert Klein. A Meteor in Art History and Philosophy*, Florence, Rome, I Tatti Harvard University Press, Officina Libraria, 2024, p. 209-229.

MIGLIERINA, Stéphane,

« L'irruption du dialecte à l'académie : Giovan Paolo Lomazzo et l'*Accademia della Valle di Blenio* », *Les Cahiers du Celec* [en ligne], 6, 2013.

MORALEJO ORTEGA, Macarena,

« Aristóteles y Federico Zuccari. Una renovación estética en el primer manierismo », *Taula, quaderns de pensament*, 38, 2004, p. 93-100.

« Artistas y humanistas en los escritos de Pierleone Casella. Pautas para su estudio », dans Lozano Bartolozzi, María del Mar (dirs.), *Libros con arte, arte con libros*, Consejería de Cultura y Turismo, Universidad de Extremadura, 2007, p. 519-527.

« Federico Zuccari : innovazione e trasgressione nelle accademie italiane tra Cinque e Seicento », dans Carla Chiummo, Antonio Geremicca et Patrizia Tosini (éds.), *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, Rome, De Luca editori d'arte, 2017, p. 139-277.

« Federico Zuccari y la Compañía de Jesus », *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 1, 2012, p. 33-52.

MOREL, Philippe,

Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance, Paris, Flammarion, 2011.

MOULOU, Noël,

« Jugement », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne, [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/jugement/>]. Consulté le 23 mars 2022

MURAOKA, Anne H.,

Il fine della pittura : Canon Reformulation in the Age of Counter-Reformation. The Lombard-Roman Confluence, thèse

de doctorat sous la direction de Marcia B. Hall, Temple University, Philadelphie, 2009, non publiée.

The Path of Humility. Caravaggio and Carlo Borromeo, New York, Peter Lang, 2015.

MURRAY, Linda,

The High Renaissance and Mannerism. Italy, the North and Spain 1500-1600, Londres, Thames and Hudson, 1986.

NAGEL, Alexander,

Michelangelo and the Reform of Art, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

The Controversy of Renaissance Art, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

NANOBASHVILI, Nino,

Palazzo Zuccari – ein Ausbildungsort für die jungen Maler ?, mémoire de master, sous la direction d'Ulrich Pfisterer et Hubertus Kohle, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich, 2011, non publié.

NATIVEL, Colette,

« Ut pictura poesis : Junius et Roger de Piles », *Dix-septième siècle*, 245, 4, 2009, p. 593-608.

NAUERT, Charles G.,

« Agrippa in Renaissance Italy: The Esoteric Tradition », *Studies in the Renaissance*, vol. 6, 1959, p. 195-222.

« Humanism as Method: Roots of Conflict with the Scholastics », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 29, 2, 1998, p. 427-438.

« Humanists, scientists, and Pliny : Changing approaches to a classical author », dans Charles G. Nauert, *Humanism and Renaissance Civilization*, Farnham, Ashgate, 2012, p. 72-85.

« The Clash of Humanists and Scholastics: An Approach to Pre-Reformation Controversies », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 4, 1, 1973, p. 1-18.

NEGRI, Renzo,

« Valori, Baccio », *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, 1970, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/baccio-valori_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/baccio-valori_(Enciclopedia-Dantesca)/)]. Consulté le 23/05/24.

NIGRELLI, Gianni,

« Al « servitio di Dio et con sodisfattione di cotesta religione ». Nuovi documenti ed altri poco noti per la biografia di Gregorio Comanini, canonico regolare lateranense », *Medioevo e Rinascimento*, vol. 27, 24, 2013, p. 117-136.

NORRIS, Rebecca,

« Chronology of Lomazzo's Life and Career », dans Lucia Tantardini et Rebecca Norris (éds.), *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, Leiden-Boston, Brill, 2020, p. XXVII-XXIX.

OLARIU, Dominic,

La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII^e siècle, Berne, Peter Lang, 2014.

O'MALLEY, John W.,

« Trent, Sacred Images, and Catholics' Senses of the Sensuous », dans Marcia B. Hall et Tracy E. Cooper (éds.), *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 28-48.

OSSOLA, Carlo,

Autunno del Rinascimento. "Idea del Tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento, Florence, Leo S. Olschki, 1971.

PACHECO, Maria Candida, et MEIRINHOS, José Francisco (éds.),

Intellect et imagination dans la philosophie médiévale, actes de colloque, Société internationale pour l'étude de la philosophie médiévale (S.I.E.P.M.), Porto, 26 - 31 août 2002, Turnhout, Brepols, 2003.

PAIVA DE TOLEDO, Gabriela,

« The Academy of the Blenio Valley self-fashioning identity in the Milanese Cinquecento », *Figura. Studies on the Classical Tradition*, vol. 6, 2019, p.195-209.

PANACCIO, Claude,

« Conceptus », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 248-250.

Les mots, les concepts et les choses. La sémantique de Guillaume d'Occam et le nominalisme d'aujourd'hui, Paris, Vrin, 1991.

PANCIERA, Elena,

« Alle radici dell'Accademia degli Infiammati di Padova. I Discorsi del modo di studiare di Sperone Speroni », *Les Cahiers du Celec* [en ligne], 6, 2013, mis en ligne le 16 mai 2023, consulté le 16/02/24.

PANOFSKY, Erwin,

Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art, traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1989.

PARK, Katharine,

« The organic soul », dans Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler et Jill Kraye (éds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 464-484.

PATRIZI, Giorgio,

« Guazzo, Stefano », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 60, 2003, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-guazzo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-guazzo_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 20/06/24.

PAVESI, Mauro,

« Giovanni Ambrogio Figino ala corte di Carlo Emmanuele I di Savoia », dans Alessandro Morandotti et Gelsomina Spione, *Scambi artistici tra Torino e Milano, 1580-1714*, actes de colloque, Turin, 28-29 mai 2015, Milan, Scalpendi Editore, 2016, p. 266-283.

PAYNE, Alina A.,

The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament and Literary Culture, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

PEGAZZANO, Donatella,

« Sirigatti, Ridolfo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 92, 2018, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/ridolfo-sirigatti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ridolfo-sirigatti_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 23/05/24.

PERLER, Dominik,

« Duns Scotus on Signification », *Medieval Philosophy and Theology*, vol. 3, 1993, p. 97-120.

PERNOT, Denis,

« Vraisemblance », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 805-806.

PEVSNER, Nikolaus,
Les Académies d'art : passé et présent, traduit de l'allemand par Jean-Jacques Bretou, Paris, Editions Klincksieck, 2018.

PEZZINI, Enea,
« Significato storico e lettura dei *Rabisch* di Giovanni Paolo Lomazzo », *Italique*, 23, *La poesia dialettale del Rinascimento nell'Italia del Nord*, 2020, p. 79-105.

PFISTERER, Ulrich,
« Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris '*L'idea de' pittori, scultori et architetti*' », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 38, 1993, p. 237-268.

PIZZORUSSO, Claudio,
« Just what is it that makes Barocci's painting so different, so appealing? », dans Judith W. Mann (éd.), *Federico Barocci. Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, New York, Routhledge, 2018, p. 33-45.

POMMIER, Édouard,
« Il volto di Lomazzo », dans Alessandro Pontremoli (éd.), *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, actes de colloque, Turin, 28-29 novembre 2001, Florence, Leo S. Olschki, 2003, p. 61-81.

PREVITALI, Giovanni,
« Armenini, Giovan Battista », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 4, 1962, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-armenini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-armenini_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 20/05/24.

PRODI, Paolo,

Arte e pietà nella Chiesa tridentina, Bologne, Il Mulino, 2014.

Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597), 2^e éd., Bologne, il Mulino, 2022.

« Introduction », dans Gabriele Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images*, traduit de l'italien par William McCuaig, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2012, p. 1-42.

« Paleotti, Gabriele », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 80, 2014, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-paleotti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-paleotti_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 18 mai 2024.

PUPILLO FERRARI-BRAVO, Anna Maria,

« Il Figino » *del Comanini. Teoria della pittura di fine Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1975.

QUAGLINO, Margherita,

« *Disegnare e colorire nei Veri precetti della pittura* di Giovan Battista Armenini (1586) », dans Johannes Bartuschat, Marco Nava et Jonathan Schiesaro (éds.), *La trattatistica d'arte nell'Italia del Cinquecento*, Rome, Carocci editore, 2025, p. 195- 216.

QUIVIGER, François,

« The Presence of Artists in Literary Academies », dans D.S. Chambers et F. Quiviger (éds.), *Italian Academies of the Sixteenth Century*, actes de colloque, Londres, Juin 1991, Londres, Warburg Institute, 1995, p. 104-112.

QUONDAM, Amedeo,

« L'Accademia », dans Asor Rosa, Alberto (dir.), *Letteratura Italiana*, vol. 1, *Il letterato e le istituzioni*, Turin, Einaudi, 1982, p. 823-898.

RANDALL, John H. Jr,
The School of Padua and the Emergence of Modern Science,
Padoue, Editrice Antenore, 1961.

RASTIER, François,
« La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 111, en ligne, 2008. [<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1640>].

RATIU, Dan-Eugen,
« De l'imitation de l'idée à l'idéal de la perfection. La légitimation de la création artistique du maniérisme au néoclassicisme », *Studia Universitatis Babes-Bolyai Historia*, 3, 2003.

REVERCHON, Mathias,
« Imagination et représentation chez Platon », *Philosophique*, 23, 2020, en ligne, [<http://journals.openedition.org/philosophique/1408>]. Consulté le 10 janvier 2025.

RICHARDSON, Carol M.,
« Gilio's Point of View », dans Michael Bury, Lucinda Byatt et Carol M. Richardson (éds.), *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters. Giovanni Andrea Gilio*, traduit de l'italien par Michael Bury et Lucinda Byatt, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018, p. 45-63.

RIZZERIO, Laura,
« Plotin : la nouvelle esthétique », dans Lenain, Thierry et Lories, Danielle (dirs.), *Esthétique et philosophie de l'art*.

Repères historiques et thématiques, 2^e éd., Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, p. 35-46.

ROBERTSON, Clare,

« Federico Zuccari's *Accademia del Disegno* and the Carracci *Accademia degli Incamminati* », *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 39, 2009-2010, p. 187-224.

'Il Gran Cardinale': Alessandro Farnese, Patron of the Arts, New Haven, Yale University Press, 1992.

ROCCASECCA, Pietro,

« Teaching in the Studio of the « *Accademia del Disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma* », (1594-1636) », dans Lukehart, Peter M., *The Accademia Seminars : The Accademia di San Luca, c. 1590-1635*, Washington D.C., The National Gallery of Art, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 123-159.

RODRIGO, Pierre,

Aristote. Une philosophie pratique. Praxis, politique et bonheur, Paris, Vrin, 2006.

ROSIER-CATACH, Irène,

« Conférence de Mme Irène Rosier-Catach. Roger Bacon et le 'De Signis' », *Annuaire de l'École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses*, 106, 1997, p. 409-417.

« La *locutio angelica* dans la scolastique médiévale », *Annuaire de l'École pratique des hautes études. (EPHE) Section des sciences religieuses*, 124, 2017, p. 277-281.

La parole efficace. Signe, rituel, sacré, Paris, Seuil, 2004.

« Signe, Symbole » dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert, 2004, p. 1159-1175.

« Une forme particulière de langage mental, la *locutio angelica*, selon Gilles de Rome et ses contemporains », dans Joël Biard (éd.), *Le langage mental du Moyen-Âge à l'Âge classique*. Actes de colloque, Tours, 1-3 décembre 2005, Louvain-la-Neuve, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie, Louvain, Peeters, 2009, p. 60-93.

ROSSI, Alice,

« Gli affetti della *Mistica Theologia* di Gregorio Comanini : Credibile poetico e capriccio arcimboldesco », dans Donatella Pegazzano et Massimiliano Rossi (éds.), *Critica e letteratura negli scritti sull'Arte. Contributi per una tipologia*, actes de colloque, Università degli Studi di Firenze, 3-4 octobre 2013, s.l., CB Edizione, 2015, p. 47-67.

« 'Perpetuum mobile' : Comanini e Arcimboldo dal 'Figino' alla 'Mistica Theologia' », *Arte Lombarda*, 173/174, 2015, p. 77-88.

ROSSI, Sergio,

« Idea e accademia », *Storia dell'arte*, 20, 1974, p. 37-56.

RUMMEL, Erika,

« *Et cum theologo bella poeta gerit*. The Conflict between Humanists and Scholastics Revisited », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 23, 24, 1992, p. 713-726.

« Introduction. Scholasticism and biblical humanism in early modern Europe », dans Erika Rummel (dir.), *Biblical humanism and scholasticism in the age of Erasmus*, Leiden, Boston, Brill, 2008, p. 1-14.

The humanist-scholastic debate in the Renaissance and Reformation, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

« The Importance of Being Doctor: The Quarrel over Competency between Humanists and Theologians in the Renaissance », *The Catholic Historical Review*, vol. 82, 2, 1996, p. 187-203.

SACCHI, Rossana,

« ‘Oh blessed, excellent mind and hands !’: Lomazzo’s Admiration for Gaudenzio Ferrari », dans Lucia Tantardini et Rebecca Norris (éds.), *Lomazzo’s Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, Leiden-Boston, Brill, 2020, p. 18-39.

SACCHINI, Lorenzo,

« Da Francesco Petrarca a Giovan Battista Marino : l’Accademia degli Insensati di Perugia (1561-1608) », dans Jane E. Everson, Denis V . Reidy et Lisa Sampson, *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, Cambridge et New-York, Modern Humanities Association et Routledge, 2016, p. 245-257.

« Scritti inediti dell’Accademia degli Insensati nella Perugia del secondo Cinquecento », *Lettere Italiane*, vol. 65, 3, 2013, p. 376-413.

SAMPSON, Lisa,

« “Finally the Academies”: Networking Communities of Knowledge in Italy and Beyond », *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 22, 2, 2019, p. 369-381.

SAMUELS, Richard S.,

« Benedetto Varchi, the Accademia degli Infiammati, and the origins of the Italian academic movement », *Renaissance Quarterly*, vol. 29, 4, 1976, p. 599-634.

SALVAGNI, Isabella,

« The Università dei Pittori and the Accademia di San Luca : From the Installation in San Luca sull'Esquilino to the Reconstruction of Santa Martina al Foro Romano », dans Peter M. Lukehart (éd.), *The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca, c. 1590-1635*, Washington D.C., The National Gallery of Art, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 69-121.

« Pour l'histoire de l'Académie de Saint-Luc. Notes pour une révision », *Revue de l'art*, vol. 171, 1, 2011, p. 17-29.

SCAVIZZI, Giuseppe,

« La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo », *Storia dell'arte*, 21, 1974, p. 171-212.

The Controversy on Images. From Calvin to Baronius, New-York, Peter Lang, 1992.

SCHEU, Julia,

Ut pictura philosophia. Visuelle Kunsttheorie in der italienischen Druckgraphik von Federico Zuccari bis Carlo Maratta, thèse de doctorat dirigée par Jan-Hendrik Olbertz et Julia von Blumenthal, Université Humboldt de Berlin, 2014, non publiée.

SCHMITT, Charles B.,

Aristote et la Renaissance, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

La tradizione aristotelica: fra Italia e Inghilterra, Naples, 1985.

« Philosophy and Science in Sixteenth Century Italian Universities », dans Charles B. Schmitt, *The Aristotelian Tradition and Renaissance Universities*, Londres, Variorum Reprints, 1984, p. 297-336.

SCHMUTZ, Jacob,

« de Toledo, Francisco », Jacob Schmutz, *Scholasticon*, 2019, [https://scholasticon.msh-lse.fr/Database/Scholastiques_fr.php?ID=1248]. Consulté le 2/08/2022.

« Esbarroya, Agustín », Jacob Schmutz, *Scholasticon*, 2019. [https://scholasticon.msh-lse.fr/Database/Scholastiques_fr.php?ID=490] Consulté le 12/02/22.

« From Theology to Philosophy : The Changing Status of the *Summa Theologiae*, 1500-2000 », dans Jeffrey Hause, *Aquinas's Summa Theologiae. A Critical Guide*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 221-241.

« Iavelli, Crisostomo », Jacob Schmutz, *Scholasticon*, 2019. [https://scholasticon.msh-lse.fr/Database/Scholastiques_fr.php?ID=20] Consulté le 12/02/22.

« Idée », dans Claude Gauvard, Alain de Libera, Michel Zink (éds.), *Dictionnaire du Moyen-Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 701-703.

« Les normes théologiques de l'enseignement philosophique dans le catholicisme romain moderne (1500-1650) », dans Philippe Capelle-Dumont et Jean-Christophe Bardout (colls.), *Philosophie et théologie à l'époque moderne*, Paris, Editions du Cerf, 2010, p. 129-150.

« Medieval Philosophy after the Middle Ages », dans John Marenbon, *The Oxford Handbook of Medieval Philosophy*, Oxford, Oxford university press, 2012, p. 245-266.

« Philosophies et théologies scolastiques », dans Luc Foisneau (dir.) *Dictionnaire des philosophes français du XVII^e siècle. Acteurs et réseaux du savoir*, Paris, Garnier, 2015, p. 39-47.

« Politi, Ambrogio Catarino », Jacob Schmutz, *Scholasticon*, 2019, [https://scholasticon.msh-lse.fr/Database/Scholastiques_fr.php?ID=1031]. Consulté le 3/11/22.

« Un Dieu indifférent. La crise de la science divine durant la scolastique moderne », dans Olivier Boulnois, Jacob Schmutz et Jean-Luc Solère (éds.), *Le contemplateur et les idées. Modèles de la science divine, du néoplatonisme au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2002, p. 185-221.

SCHMUTZ, Jacob et ANFRAY, Jean-Pascal,
« Jesuit Philosophy », dans Dana Jalobeanu et Charles T. Wolfe (éds.), *Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences*, Springer, 2020, p. 1-10.

SCHRÖDER, Volker,
« *Le langage de la peinture est le langage des muets : remarques sur un motif de l'esthétique classique* », dans *Hommage à Élisabeth-Sophie Chéron. Texte et peinture à l'âge classique*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 1992, p. 95-110.

SEZNEC, Jean,
La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la renaissance, Paris, Flammarion, 1980.

SGARBI, Marco,
« L'etica di Aristotele presso l'Accademia degli Infiammati », dans Francesca Masi, Stefan Maso et Cristina Viano (éds.), *Êthikê Theôria. Studi sull'Etica Nicomachea in onore del Carlo Natali*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, p. 403-427.

The Italian Mind. Vernacular Logic in Renaissance Italy (1540-1551), Boston, Leiden, Brill, 2014.

SHEARMAN, John,

« *Maniera as an Aesthetic Ideal* », dans Liana De Girolami Cheney (éd.), *Readings in Italian Mannerism*, 2^e éd., New-York, Peter Lange, 2004, p. 35-67.

SHEPPARD, Anne,

The Poetics of Phantasia: Imagination in Ancient Aesthetics, Londres, Bloomsbury, 2015.

SIGGEN, Michel,

L'expérience chez Aristote. Aux confins des connaissances sensible et intellectuelle en perspective aristotélicienne, Bern, Peter Lang, 2005.

SIMION, Paula Oana,

Gli Sogni e Raggionamenti di Giovan Paolo Lomazzo ovvero l'idea di una nuova maniera letteraria, thèse de doctorat, sous la direction de Georg Maag et Nils Büttner, Université de Stuttgart, 2018, non publiée.

SIMON, Gérard,

« *Eidolon* » dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert, 2004, p. 335-340.

SMEESTERS, Aline,

« *Fureurs poétiques, oracles prophétiques et horoscopes astrologiques. Les poèmes latins autour de la naissance de Louis XIV (1638)* », dans Anne-Pascale Pouey-Mounou (dir.), *Inqualifiables fureurs. Poétique des invocations inspirées aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 347-383.

« La version émotive et imaginative de la fureur poétique (Italie-France, 1550-1650) », *Littératures classiques*, n°102, 2, 2020, p. 19-32.

SMITH, Paul J.,

« Aldrovandi (Ulisse) (1522-1605) », dans Colette Nativel (éd.), *Centuriae Latinae*, vol. II. *Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*, Genève, Droz, 1997, p. 57-63.

SMYTH, Craig H.,

« Mannerism and *Maniera* », dans Liana De Girolami Cheney (éd.), *Readings in Italian Mannerism*, 2^e éd., New-York, Peter Lange, 2004, p. 69-112.

SPAGNOLO, Maddalena,

« Zuccaro, Federico », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 100, 2020, en ligne, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-zuccari_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-zuccari_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 18 mai 2024.

SPEER, Andreas,

« Aesthetics », dans John Marenbon (éd.), *The Oxford Handbook of Medieval Philosophy*, New-York, Oxford University Press, 2012, p. 661-684.

SPENCER, John R.,

« *Ut Rhetorica Pictura*: A study in Quattrocento Theory of Painting », *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 20, 1-2, 1957, p. 25-44.

SPRUIT, Leen,

« Bernardino Telesio on Spirit, Sense, and Imagination », dans Lüthy, Christoph, Swan, Claudia, Bakker, Paul et Zittel, Claus (éds.), *Image, Imagination and Cognition: Medieval and Early*

Modern Theory and Practice, Leiden, Boston, Brill, 2018, p. 94-116.

Species intelligibilis: from perception to knowledge. I. Classical roots and medieval discussions, Leiden, Brill, 1994.

Species intelligibilis: from perception to knowledge. II Renaissance controversies, later scholasticism, and the elimination of the intelligible species in modern philosophy, Leiden, Brill, 1995.

« Species, Sensible and Intelligible », dans Henrik Lagerlund, *Encyclopedia of Medieval Philosophy*, Dordrecht, Springer, 2011, p. 1211-1215.

STALEY, Edgumbe,
The Guilds of Florence, Londres, Methuen & Co, 1906.

STEINEMANN, Holger,
Eine Bildetheorie zwischen Repräsentation und Wirkung: Kardinal Gabriele Paleottis « Discorso intorno alle immagini sacre e profane » (1582), Hildesheim, Olms, 2006.

STOICHITA, Victor I.,
A Short History of the Shadow, Reaktion books, Londres, 1997.

STOLTZ, Barbara,
« La filosofia dantesca e la metafora del « cammino della virtù » nel *Dante historiato* da Federico Zuccaro (1585-1588 circa) », dans Cristina Acidini et Elena Capretti (éds.), *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, catalogue d'exposition, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6 décembre 2009 – 28 février 2010, Bologne, Giunti Editore, 2009, p. 198-211.

STOWELL, Steven F. H.,

The Spiritual Language of Art. Medieval Christian Themes in Writings on Art of the Italian Renaissance, Leiden-Boston, Brill, 2015.

SUAREZ-NANI, Tiziana,
Connaissance et langage des anges selon Thomas d'Aquin et Gilles de Rome, Paris, Vrin, 2002.

SUMMERS, David,
Michelangelo and the Language of Art, Princeton, Princeton University Press, 1991.

The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

TALON-HUGON, Carole,
Une histoire personnelle et philosophique des arts. Moyen Âge et Renaissance, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

TANTARDINI, Lucia,
« Lomazzo vs. Luini : Comparative Aesthetics », dans Lucia Tantardini et Rebecca Norris (éds.), *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, Leiden/Boston, Brill, 2020, p. 90-108.

TEA, Eva,
« Un Pittore Tomista : Giovanni Paolo Lomazzo », *Rivista Filosofica Neoscolastica*, XXXI, 4 et 5, 1939, p. 408-419.

TEZA, Laura,
« The *Impresa* of Federico Zuccari and the Accademia degli Insensati of Perugia », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 80, 2017, p. 127-159.

TOCHON-DANGUY, Baptiste,

« L'occhio della mente e l'intelletto dello scultore: fonti filosofiche e artistiche nelle Lezioni sulle arti di Benedetto Varchi », dans Johannes Bartuschat, Marco Nava et Jonathan Schiesaro (éds.), *La trattatistica d'arte nell'Italia del Cinquecento*, Rome, Carocci editore, 2025, p. 51-66.

« *Per forza di levare* : matière et création dans la sculpture de Michel-Ange », *Appareil* [en ligne], Articles, 2018, [<http://journals.openedition.org/appareil/2952>], p. 1-23. Consulté le 19 avril 2019.

TOMASI, Franco,

« Una anthologia di rime in forma di civil conversazione : *La Ghirlanda per Angela Bianca Beccaria* (1595) di Stefano Guazzo », dans Alfonzetti, Beatrice, Baldassari, Guido, Bellini, Eraldo, et al. (éds), *Per civile conversazione con Amedeo Quondam*, Rome, Bulzoni, 2014, p.1155-1172.

TOMBA, P., VIGANÒ, A., NUCCI PAGLIARO, P. et al.,

« Medicine in the time of Carracci : the cases of Domenico Lanzoni and Giuseppe Rosaccio », *European Review for Medical and Pharmacological Sciences*, n°23, 2019/2, p. 464-470.

TOSINI, Patrizia,

« Nebbia, Cesare », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 78, 2013, en ligne, [https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-nebbia_%28Dizionario-Biografico%29/]. Consulté le 2/04/2024.

TRAMELLI, Barbara,

« Artists and Knowledge in Sixteenth Century Milan: the Case of Lomazzo's Accademia de la Val di Blenio », *Fragments*, Brepols, 5, 2011, p. 121-138.

« Due poesie del pittore Giovanni Paolo Lomazzo, ammiratore di Cardano », *Bruniana & Campanelliana*, vol. 16, 2, 2010, p. 571-574.

Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato dell'Arte della Pittura. Color, Perspective and Anatomy, Boston/Leiden, Brill, 2017.

TRAMONTANA, Alessandra,

« Motivi di ecfrasi dantesca in Michelangelo secondo Benedetto Varchi: ancora sulle *Due lezioni* all'Accademia fiorentina », *Quaderns d'Italia*, 26, 2021, p. 81-96.

TRÉMOLIÈRES, François,

« De l'âme, Aristote - Fiche de lecture », *Encyclopaedia Universalis*, 2017, en ligne, [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/de-l-ame/>]. Consulté le 16 novembre 2017.

TROPIA, Anna,

« Francisco de Toledo: Setting a Standard for Jesuit Philosophy », dans Cristiano Casalini (éd.), *Jesuit philosophy on the eve of modernity*, Leiden, Brill, 2019, p. 250-269.

TROUVÉ, Stéphanie,

« Académie », dans Heck, Michèle-Caroline (dir.), *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600-1750)*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 28-31.

TUMIDEI, Stefano,

« Federico Zuccari e i gesuiti bolognesi: la pala del 1608 », *Nuovi Studi: rivista di arte antica e moderna*, 13, 2008, p. 93-105.

VAGENHEIM, Ginette,

« Pirro Ligorio et l'Accademia degli Sdegnati », dans Deramaux, Marc, Galand-Willems, Perrine, Vagenheim, Ginette et Vignes, Jean (éds.), *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratique*, Actes du colloque international de Paris, 10-13 juin 2003, Genève, Droz, 2008, p. 99-128.

VALAZZI, Maria Rosaria,

« L'artista, la famiglia, la casa, l'accademia », dans Bonita Cleri (éd.), *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, catalogue d'exposition, Sant'Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, Septembre-Novembre 1993, Sant'Angelo in Vado, Grafica Vadese, 1993, p. 79-84.

VAN DER POEL, Marc,

« Agrippa de Nettesheim (Henri Corneille) (1486-1535) », dans Colette Nativel (éd.), *Centuriae Latinae*, vol. II. *Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*, Genève, Droz, 1997, p. 25-29.

VAN VEEN, Henk Th. et D'ARISTA, Carla,

« Baccio the Younger and the Resurrection of the House of Valori », dans Klazina D. Botke et Henk Th. van Veen (éds.), *A Cultural Symbiosis: Patrician Art Patronage and Medicean Cultural Politics in Florence (1530-1610)*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2021, p. 41-72.

VARALLO, Franca,

« Il luogo del sapere: la Grande Galleria di Carlo Emanuele I », dans Anna Maria Bava et Enrica Pagella (éds.), *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, catalogue d'exposition, Musei Reali di Torino, 16 décembre 2016 – 2 avril 2017, Gênes, Sagep Editori, 2016, p. 116-171.

VASOLI, Cesare,

« Ficini (Marsilio) (1433-1499) », dans Colette Nativel (éd.), *Centuriae Latinae*, vol. II. *Cent une figures humanistes de la*

Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat,
Genève, Droz, 1997, p. 361-377.

VIAU, Marcel,
« La métaphore du miroir chez Nicolas de Cues », *Revue des
Sciences Religieuses*, 83/2, Varia, 2009, p. 257-276.

VINTENON, Alice,
La fantaisie philosophique à la Renaissance, Genève, Droz,
2017.

VON SCHLOSSER, Julius,
*La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de
l'art moderne*, traduit de l'allemand par Jacques Chavy, Paris,
Flammarion, 1984.

WAZBINSKI, Zygmunt,
« Lo Studio: La scuola fiorentina di Federico Zuccari », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 29,
1985, p. 275-346.

WESTERMANN, Tanja,
« Federico Zuccaris Dante Historiato. Ein multimediales
Bilderbuch », *Visual Past. A Journal for the Study of Past Visual
Cultures*, 21, 2015, p. 553-599.

WESTSTEIJN, Thijs,
« 'Painting's Enchanting Poison': Artistic Efficacy and the
Transfer of Spirits », Christine Göttler et Wolfgang Neuber
(éds.), *Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in
Early Modern European Culture*, Leiden, Brill, 2008, p. 141-
178.

« Seeing and the transfer of spirits in early modern art theory »,
dans Charles H. Carman et John S. Hendrix (éds.), *Renaissance
Theories of Vision*, New-York, Ashgate, 2010, p. 149-170.

WIERDA, Bouk,

« Bernardo Vecchietti (1514-1590): Supplier of Expertise, Artefacts, and Men for Three Medici Grand Dukes », dans Klazina D. Botke et Henk Th. van Veen (éds.), *A Cultural Symbiosis: Patrician Art Patronage and Medicean Cultural Politics in Florence (1530-1610)*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2021, p. 137-175.

WILLIAMS, Robert,

Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 (1997).

« The Historical Context. The Artist as Worker in Sixteenth-Century Italy », dans Julian Brooks (dir.), *Taddeo and Federico Zuccari. Artists-brothers in Renaissance Rome*, catalogue d'exposition, J. Paul Getty Museum, 2 octobre 2007 – 6 janvier 2008, Los Angeles, Getty Publications, 2007, p. 94-103.

« The Vocation of the Artist as seen by Giovanni Battista Armenini », *Art History*, vol. 18, 4, 1995, p. 518-536.

WIRTH, Jean,

« Théorie et pratique de l'image sainte à la veille de la Réforme », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, t. 48, 2, 1986, p. 319-358.

« Faut-il adorer les images ? La théorie du culte des images jusqu'au Concile de Trente », dans Jean Wirth, *Art et image au Moyen-Âge*, Genève, Droz, 2022, p. 51-83.

WITCOMBE, Christopher L.C.E.,

« Gregory XIII and the Accademia di San Luca in Rome », *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 54, 2009, p. 107-118.

WITTKOWER, Margot et WITTKOWER Rudolf,
Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution, New York, New York Review of Books, 1963.

WITTKOWER, Rudolf,
« Individualism in Art and Artists : A Renaissance Problem », *Journal of the History of Ideas*, 22, 1961, p. 291-302.

YATES, Frances,
The Art of Memory, Chicago, University of Chicago Press, 1966.

ZAGOURY, David,
« Minerva in the Forge of Vulcan: “ingegno”, “fatica”, and imagination in early Florentine art theory », dans Lüthy, Christoph, Swan, Claudia, Bakker, Paul et Zittel, Claus (éds.), *Image, Imagination and Cognition: Medieval and Early Modern Theory and Practice*, Leiden, Boston, Brill, 2018, p. 61-93.

« “Queste tue historie del Bugiale di Plinio”: umorismo ed eterodossia nella critica d’arte a stampa (1546-50) » dans Johannes Bartuschat, Marco Nava et Jonathan Schiesaro (éds.), *La trattatistica d’arte nell’Italia del Cinquecento*, Rome, Carocci editore, 2025, p. 67-74.

The Autonomous Maker Within : Fantasia in Sixteenth Century Italian Art Theory (1501-1568), thèse de doctorat, sous la direction d’Alexander Marr, University of Cambridge et Queen’s College Cambridge, 2018, non publiée.

ZAMBELLI, Paola,
« Baldini, Bernardino », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, vol. 5,

1963, en ligne,
[[https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-baldini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-baldini_(Dizionario-Biografico)/)]. Consulté le 13/06/24.

ZAMPERINI, Alessandra,
Les grotesques, traduit de l'italien par Odile Ménégaux, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

ZAPPERI, Roberto,
« Federico Zuccari censurato a Bologna dalla corporazione dei pittori », *Städel-Jahrbuch*, 13, Munich, Prestel Verlag, 1992, p. 177-187.

ZERNER, Henri,
« Observations on the Use of the Concept of Mannerism », dans Liana De Girolami Cheney (éd.), *Readings in Italian Mannerism*, 2^e éd., New-York, Peter Lange, 2004, p. 227-246.

ZUCCARI, Alessandro,
« Bellarmino e la prima iconografia: la cappella degli Angeli al Gesù », dans Romeo De Maio (éd.), *Bellarmino e la Controriforma*, actes de colloque, Sora, 15-18 octobre 1986, Sora, Centro di studi sorani 'Vincenzo Patriarca', 1990, p. 609-628.

Ressources électroniques

ALARCÓN, Enrique, *Corpus thomisticum*, Fundación Tomás de Aquino, Universidad de Navarra, 2019, [<https://www.corpusthomisticum.org/>].

BAROCCHI, Paola, *Fondazione Memofonte onlus. Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*, Fondazione Memofonte, Florence, 2008-2020 [<https://www.memofonte.it/>].

DEVRIESE, Lisa (dir.), *Aristoteles Latinus database*, International Union of Academies, Aristoteles Latinus Centre, Institute of Philosophy, KU Leuven, Centre Traditio Litterarum Occidentium, Brepols, Louvain, Bruxelles, Turnhout, 09/01/24, [<https://clt-brepolis-net.proxy.bib.uclouvain.be:2443/ald/Search>].

GRÉCO, Gérard (dir.), *Gaffiot.fr. Dictionnaire latin-français*, Paris, 2016, [<https://gaffiot.fr/>].

HECK, Michèle-Caroline (dir.), *LexArt. Words for art. The rise of a terminology (1600-1750)*, LexArt ERC, Université Paul-Valéry-Montpellier III, 2018, [<https://www.lexart.fr/>].

LEMERLE, François et PAUWELS, Yves, *Architectura. Architecture, textes et images. XVI^e-XVIII^e siècles*, 2009, [<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/>].

ROMANI, Luigi (res.), *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana Giovanni Treccani, s.d., en ligne, [<https://www.treccani.it/biografico/index.html>].

SCHMUTZ, Jacob, *Scholasticon*, 2019, [<http://www.scholasticon.fr/>].

Base Budé, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Institut de recherche et d'histoire des textes, Université de Tours, s.d., [<https://bude.univ-tours.fr/>].

Beni Ecclesiastici in WEB, Ufficio Nazionale per i beni culturali ecclesiastici e l'edilizia di culto, Rome, 2024, [<https://beweb.chiesacattolica.it/>].

Diccionario biográfico electrónico, Real Academia de la Historia, 2018, [<https://dbe.rah.es/>].

Encyclopaedia Universalis.fr, 2022, [<https://www.universalis.fr/>].

Grande dizionario della lingua italiana. Prototipo edizione digitale, Accademia della Crusca, 2018, [<https://www.gdli.it/>].

Table et sources des illustrations

- Figure 1. Schéma de communication dans lequel s'inscrit l'image artistique en tant que signe et composé hylémorphique. _____ 29
Schéma personnel.
- Figure 2. Emblème de l'Accademia degli Insensati, Archivio storico dell'Università degli studi di Perugia MS P III, no. 1. _____ 76
TEZA, Laura, « The Impresa of Federico Zuccari and the Accademia degli Insensati of Perugia », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 80, 2017, p. 129.
- Figure 3. Giovan Paolo Lomazzo, Autoportrait en abate de l'Accademia del Val du Blenio, c. 1568. Huile sur toile, 56 x 44 cm. Pinacothèque de Brera, Milan. _____ 152
Brera Pinacoteca, Collection, The Collection online, 2024, en ligne, [<https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/autoritratto-in-veste-di-abate-dell'accademia-della-valle-di-blenio/>]. Consulté le 3/09/24.
- Figure 4. Élévation diagrammatique du Temple de la Peinture, basée sur l'Idea del Tempio della Pittura de Lomazzo (1590). _____ 159
KEMP, Martin, « 'Equal excellences': Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts », *Renaissance Studies*, vol. 1, 1987/1, p. 20.
- Figure 5. Organisation du disegno umano d'après Federico Zuccari. _____ 190
Schéma personnel.
- Figure 6. Tableau résumant les identifications de la forme et de la matière de la peinture. _____ 221
Tableau personnel.
- Figure 7. Tableau reprenant les trois aspects de la forme de l'œuvre d'art. 224
Tableau personnel.
- Figure 8. Tableau résumant le traitement théoriques de la matérialité de l'art. _____ 273
Tableau personnel.
- Figure 9. Les parties et les facultés de l'âme. _____ 281
Schéma personnel réalisé à partir de : PARK, Katharine, « The Organic Soul », dans Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler et Jill Kraye (éds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 466.
- Figure 10. Federico Zuccari : le système du « Disegno ». Schéma d'Ulrich Pfisterer _____ 284

PFISTERER, Ulrich, « Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris 'L'idea de'pittori, scultori et architetti' », <i>Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft</i> , 38, 1993, p. 246.	
Figure 11. Comparaison des parties de l'homme aux astres chez Borghini.	288
Schéma personnel.	
Figure 12. Schéma des parties de l'âme d'après Raffaello Borghini.	295
Schéma personnel.	
Figure 13. Tableau reprenant les définitions de l'art comme habitus.	305
Tableau personnel.	
Figure 14. Schéma du double mouvement de l'âme du fidèle envers le Christ et son image selon saint Thomas.	339
WIRTH, Jean, « Faut-il adorer les images? La théorie du culte des images jusqu'au Concile de Trente », dans Jean Wirth, <i>Art et image au Moyen-Âge</i> , Genève, Droz, 2022, p. 70.	
Figure 15. Triangle sémiotique de l'image.	358
Schéma personnel.	
Figure 16. Schéma sémiotique et de communication de l'image.	363
Schéma personnel.	
Figure 17. Triade sémiotique mots-concept-chose selon Aristote, Boèce et Thomas.	371
Schéma personnel.	
Figure 18. Triade sémiotique image-concept-chose.	373
Schéma personnel.	
Figure 19. Schéma des rapports entre imitation, connaissance et création.	380
Schéma personnel.	
Figure 20. Schéma des rapports connaissances – plaisirs selon Paleotti.	390
Schéma personnel.	
Figure 21. Raphaël Sanzio (attr.), <i>Saint Luc peignant la Vierge</i> , XVI ^e siècle. Huile sur toile, 160x216 cm. Accademia Nazionale di San Luca, Rome. Inv. 283. 400	
Accademia Nazionale di San Luca. <i>Collezioni</i> , Rome, 2022, n° inv. 283, en ligne, [https://accademiasanluca.it/collezioni/opere/san-luca-dipinge-la-vergine-1]. Consulté le 28/01/25.	
Figure 22. Tableau des types de signe et de relation.	405
Tableau personnel.	
Figure 23. Tableau comparatif du probable et du possible.	428
Tableau personnel.	
Figure 24. Tableau comparatif : idea et être de raison.	438
Tableau personnel.	
Figure 25. Tableau des croisements systématiques et possibles entre l'image, l'égalité et la ressemblance selon Augustin.	465
Tableau personnel.	
Figure 26. Signification des syllabes du terme "disegno".	487

Schéma personnel.

Figure 27. *Schéma des rapports linguistiques et sémiotiques des disegni divino et umano*. _____ 489

Schéma personnel.

Figure 28. *Federico Zuccari, Sala del Disegno, Palazzo Zuccari, Bibliotheca Hertziana, Rome. Fresque, 1591-1593*. _____ 493

Bibliotheca Hertziana. Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Fotothek, Rome, mars 2008, n° inv. bhim00003653, en ligne, [https://foto.biblhertz.it/media/obj/08030155/bhim00003653?part=1]. Consulté le 28/01/25.

Figure 29. *Romano Alberti, Origine et progresso dell'Accademia de' Pittori, scultori et Architetti di Roma (...), Pavie, Pietro Bartoli, 1604*. _____ 494

Fac-similé sur microfilm de 1972. *Harvard Fine Arts Library, Université de Harvard, 9 janvier 1973, n° 62 R76ac 1604. Numérisé par Google le 10 mars 2009, [https://books.google.be/books?id=PYtAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false]. Consulté le 04/02/25.*

Figure 30. *Carte mentale : Réseaux et environnements intellectuels des auteurs étudiés*. _____ 509

Schéma personnel.

Figure 31. « *Plan au sol* » *diagrammatique de quelques associations planétaires des gouverneurs de la peinture, basé sur l'Idée del Tempio della Pittura de Lomazzo (1590)*. _____ 529

KEMP, Martin, « 'Equal excellences': Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts », *Renaissance Studies*, vol. 1, 1987/1, p. 19.

Figure 32. *Tableau des associations planétaires des gouverneurs de la peinture, basé sur l'Idée del Tempio della Pittura de Lomazzo (1590)*. ____ 530

KLEIN, Robert, « 'Les sept gouverneurs de l'art' selon Lomazzo », dans Robert Klein et André Chastel, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 184-185.