

---

## Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XVe siècle

Daniel Arasse

### Résumé

Traditionnellement, l'Église accorde une place tactique précise aux images : celles-ci sont l'outil efficace du « faire croire » dans la mesure où elles sont un relais aide-mémoire de la croyance. On peut dire qu'à la fin du Moyen-Âge, l'espace pictural correspond dans un certain nombre de cas à cette fonction; car il existait une technique précise et codifiée pour inventer les images aide-mémoire et leur espace, celle de l'ars memoriae et de ses imagines agentes.

Une des innovations fondamentales de la Renaissance consiste à introduire dans la conception de l'image artistique un modèle rhétorique, inspiré de Cicéron et de Quintilien. Corollairement, on assiste à une mutation des espaces picturaux et du rapport figure/ lieu qui les structure. L'image « moderne » demeure le lieu d'un « faire croire »; mais il s'agit désormais de faire croire à l'image et à sa vraisemblance.

On indique rapidement certaines des difficultés ou ambiguïtés suscitées par cette transformation de la persuasion qui est en jeu dans l'image, en l'illustrant par l'analyse d'une série d'étendards de procession peints en Ombrie entre 1460 et 1530.

---

### Citer ce document / Cite this document :

Arasse Daniel. Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XVe siècle. In: Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle. Actes de table ronde de Rome (22-23 juin 1979) Rome : École Française de Rome, 1981. pp. 131-146. (Publications de l'École française de Rome, 51);

[https://www.persee.fr/doc/efr\\_0000-0000\\_1981\\_act\\_51\\_1\\_1374](https://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1981_act_51_1_1374)

---

Fichier pdf généré le 13/05/2019

DANIEL ARASSE

## **ENTRE DÉVOTION ET CULTURE : FONCTIONS DE L'IMAGE RELIGIEUSE AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE**

Déterminer la place de l'image dans les techniques de la croyance, du « faire croire » et de la persuasion dévote à la fin du Moyen Âge : le thème est manifestement trop vaste pour être abordé dans le cadre de ce colloque. Si ce n'est obliquement : par une série d'hypothèses et de questions convergentes . . .

Celles-ci se fondent sur une constatation initiale qui sonne comme un paradoxe : alors que la position officielle de l'Église catholique romaine à propos de la fonction des images ne change guère – refus de l'idôlatry, affirmation d'une valeur pédagogique et « émouvante » des représentations religieuses –, les œuvres peintes et sculptées se transforment profondément entre la fin du Moyen Âge et le XVII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire durant cette période vaguement délimitée que l'on appelle communément la Renaissance. Constatation et évidence d'une banalité rare ; mais on n'a peut-être pas tenté de serrer d'assez près ce qu'énonçait la distorsion entre les textes religieux sur l'image et les mutations radicales que connaît cette même image. Loin d'être gênante, cette distorsion se révèle éclairante : elle invite à lire les textes de plus près, en ayant conscience que le texte vise très vite à enregistrer, utiliser et canaliser les prestiges de l'art ; elle invite aussi à regarder de plus près les images, c'est-à-dire l'espace de l'image, et à dégager certaines des données religieuses des mutations en cours dans l'espace pictural ; elle incite enfin à s'interroger sur la valeur propre du phénomène esthétique ou artistique, à voir comment l'« art » a pu et a dû susciter un phénomène de l'ordre de la fascination, oscillant entre les deux pôles, hétérodoxes et hérétiques, de l'idôlatry et de la jouissance esthétique.

### **LA MÉMOIRE DE L'IMAGE DÉVOTE**

En ce qui concerne les textes, on connaît la position traditionnelle de l'Église sur les images « Bible des illettrés » et sur la fonction didactique

qu'il faut leur reconnaître et leur faire jouer<sup>1</sup>; mais ce point même mérite d'être précisé.

L'image n'apprend en fait rien que nous ne sachions déjà. Pourquoi sinon tant de mystères iconographiques? C'est que nous avons « oublié », nous ne savons plus ce que l'image est censée nous apprendre. Les textes le disent d'ailleurs clairement : à proprement parler, l'image n'apprend rien par elle-même<sup>2</sup>; ou du moins, et saint Grégoire le pose en toute clarté, la connaissance (*cognitio*) qu'apporte l'image est une connaissance pragmatique, elle nous fait savoir ce qu'il faut faire<sup>3</sup>; il s'agit d'une vérité de la conduite, différente de la connaissance spéculative, d'une « orthopraxie » autant que d'une orthodoxie. Et, d'ailleurs, l'utilité principale de l'image tient à ce qu'elle est particulièrement efficace pour émouvoir le fidèle, le mouvoir à la dévotion et lui rappeler les points essentiels du mythe religieux. Les *Libri Carolini* sont explicites :

*Imagines pene nullum officum aliud nisi mentibus per sui intuitum memoriam inferendi habent*<sup>4</sup>.

On n'y a pas assez pris garde : l'idée de l'image aide-mémoire est un leitmotiv des textes religieux qui lui sont consacrés, et on le retrouve encore lors de la 25<sup>e</sup> session du Concile de Trente<sup>5</sup>. C'est trop simplifier

<sup>1</sup> Cf. la lettre célèbre de Grégoire le Grand à Serenus : *Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturae historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus . . .*, cité dans PAT. LAT., LXXVII, col. 1128.

<sup>2</sup> Cf. *Libri Carolini*, XXI : *Cum ergo depictam pulchram quamdam feminam puerum in ulnis tenere cernimus, si superscriptio necdum facta sit, aut quondam facta casu quodam demolita, qua industria discernere valemus, utrum Sara sit Isaac tenens, aut Rebecca Jacob ferens, aut Betsabae Salomonem jactans, aut Elizabeth Joannes bajulans, aut quaelibet mulier parvulum suum tenens? . . .*, cité dans PAT. LAT., LXXXVII, col. 1229-1230. Certes l'iconographie, les attributs et les couleurs traditionnellement attribués à tel ou tel sont là précisément pour permettre l'identification. Mais le problème n'est que repoussé, non résolu : il faut connaître la « clef » iconographique pour la reconnaître dans l'image. C'est le texte qui demeure le véhicule de la connaissance et l'outil de son apprentissage.

<sup>3</sup> La suite de la lettre de Grégoire le Grand est explicite : *(picture) imaginum, quae ad aedificationem imperiti populi fuerant factae, ut nescientes litteras, ipsam historiam intendentes, quid actum sit discerent . . .*

<sup>4</sup> *Libri Carolini*, *op. cit.*, col. 1030.

<sup>5</sup> « Les évêques feront aussi entendre avec soin que les histoires des Mystères de notre Rédemption exprimées par peinture ou par autre représentation sont pour instruire le peuple et pour l'accoutumer et l'affermir dans la pratique de *se souvenir continuellement* des articles de la Foi; de plus, que l'on tire encore un avantage considérable de toutes les Saintes Images non seulement en ce qu'elles servent au peuple à lui *rafraîchir la mémoire* des faveurs et des biens qu'il a reçus de Jésus-Christ, mais parce que . . . », trad. de l'Abbé Chanut, Paris, 1636. Ce

donc que d'assimiler l'image au livre de l'analphabète : les sculptures, les fresques et les retables peuvent se substituer à la lecture de la Bible dans la mesure où ils rappellent ce qu'apprend l'ensemble des textes qu'ils « représentent ». Autre leitmotiv en effet, trop négligé : l'image « re-présente », elle rend l'absent présent ; c'est le cas du portrait, c'est aussi celui de l'image religieuse qui fait voir aux fidèles ce qu'ils savent mais qu'ils pourraient oublier<sup>6</sup>.

Les textes officiels donnent donc une place tactique précise aux images religieuses : elles sont l'outil efficace du « faire croire » dans la mesure précise où elles sont un relais aide-mémoire de la croyance.

Cette observation est d'intérêt car, on le sait mieux aujourd'hui, il existait un système largement diffusé d'images servant à soutenir la mémoire : celui des *imagines aliquid agentes* de l'*ars memoriae*. Les travaux de Yates et de Rossi en ont montré la persistance depuis l'Antiquité jusqu'à saint Thomas et à la prolifération diversifiée à la Renaissance<sup>7</sup>.

Or deux points méritent ici d'être soulignés ; apparemment secondaires pour un historien des idées, ils sont de première importance pour un historien des images :

– dans les textes consacrés à l'art de la mémoire, les techniques servant à inventer les *imagines agentes* sont décrites en termes très « plastiques », très figuratifs<sup>8</sup> ;

---

thème revient souvent au XV<sup>e</sup> siècle ; cf. par exemple, A. Biglia, *Liber de institutis, discipulis et doctrina fratris Bernardini ordinis Minorum . . . Ob eam rem haec signa sunt instituta . . . quae nos earum rerum memores faciant quibus significandis tribuuntur*, dans *Analecta Bollandiana*, LIII, 1935, p. 328 (sur ce texte important, cf. mon étude *Andrea Biglia contre saint Bernardin de Sienna : l'humanisme et la fonction de l'image religieuse*, dans *Actes du III<sup>e</sup> Congrès International d'Études Néo-Latines (Tours, 1976)*, Paris, 1979.

<sup>6</sup> L'argumentation d'A. Biglia est, entre autres, particulièrement explicite, *op. cit.*, p. 328 : *Quemadmodum in omni sensuum notitia oculi principes sunt, ita res illas quae significatione sua visum afficiunt, planiores fortioresque ad excitandum animum esse.*

<sup>7</sup> P. Rossi, *Clavis Universalis*, Milan, 1960 ; F. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, 1975 (Londres, 1966).

<sup>8</sup> Pour les loci : *Praeterea dissimiles forma atque natura loci comparandi sunt, ut distincte interlucere possint . . . Et magnitudine modica, et mediocres locos habere oportet . . . Tum nec nimis illustres, nec vehementer obscuros locus haberi oportet ne aut obcaescentur tenebris imagines aut splendore praefulgeant. Intervalla locorum mediocra esse placet . . . Nam ut aspectus, ita cogitatio minus valet sive nimis procul removeris, sive vehementer prope admoveris id quod oportet videri ; pour les imagines : nous nous les rappellerons plus facilement si non mutas nec vagas, sed aliquid agentes imagines ponemus ; si egregiam pulchritudinem, aut unicam turpitudinem eis attribuemus ; si aliqua re exornabimus, ut si coronis, aut veste purpurea, quo nobis notatior sit*

– dans le système des images de mémoire, le rapport entre la figure et son lieu instaure un véritable *espace mnémonique de la représentation*. Celui-ci se caractérise, d'une manière très générale, par le caractère coercitif de la juxtaposition des lieux enfermant les figures; il est essentiel au bon fonctionnement du système que chaque figure demeure dans son lieu propre; un déplacement des figures à travers les lieux ou une interversion des lieux enlèverait toute efficacité au système mnémotechnique<sup>9</sup>.

Il est évidemment tentant de supposer qu'il a existé un rapport entre les images de l'*ars memoriae* et celles des arts figuratifs : les fonctions étant similaires (soutenir la mémoire par un choc visuel et émotif), pourquoi ne pas supposer des structures similaires aux deux catégories d'images? On le peut à mon avis et, même, on le doit; mais à deux conditions préalables :

1) Bien comprendre qu'il existe, entre une image mnémonique et une image artistique, toute la distance qui sépare un schéma explicatif d'une « belle » peinture<sup>10</sup>. Dans l'art en effet, intervient la catégorie de l'*ornement*, détermination spécifiquement artistique et justification du travail de l'*artifex* ou du « prix » de l'ouvrage. Cette valeur ajoutée à l'objet « re-présentant » est perçue très vite<sup>11</sup> et, si elle est critiquée par Pétrarque dans le *Remedium utriusque fortunae*, elle est déjà exaltée par Alberti<sup>12</sup>.

---

*similitudo; aut si qua re deformabimus, ut si cruentam, aut coeno oblitam, aut rubrica delibutam inducemus, quo magis insignita sit forma . . . , Ad Herennium, III, cité par Yates, op. cit., p. 19-22. Au XVI<sup>e</sup> siècle d'ailleurs, le va-et-vient est explicite, dans certains textes, entre l'art figuratif et l'art mnémonique.*

<sup>9</sup> Cf. Yates, *op. cit.*, passim.

<sup>10</sup> Yates indique comment le *Triomphe de saint Thomas* peint vers 1360 dans la Chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella de Florence comporte une iconographie étroitement dépendante des images de mémoire (*op. cit.*, p. 113); cependant, si on les compare aux illustrations clairement mnémotechniques que l'on trouve dans certains manuscrits et, en particulier, dans le *Libretto di Giusto* (Rome, Cabinet des Estampes), il apparaît immédiatement que l'image de la fresque est « ornée » alors que la miniature mnémotechnique en reste à l'état de schéma (cf. S. Bettini, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padoue, 1944, p. 112 sq.). N'oublions pas que c'est à chaque individu de se former ses propres images personnelles : les illustrations mnémotechniques des manuscrits se doivent donc d'être schématiques . . .

<sup>11</sup> *Libri Carolini : Hanc (picturam) exercentes qui pictores vocantur, alii plus, alii minus eam intelligunt, alii pulchriora, alii foediora in ea exercent opera; alii formosas, alii deformes componunt imagines . . . Nam si quaelibet imago quanto pulchrior est, tanto amplius habet sanctitatis atque virtutis, necesse est ut ea quae foedior est, minus habeat sanctitatis atque virtutis . . . et si ea quae pulchrior est, ideo attentius adoratur, eo quod causa pulchritudinis amplius habet virtutis, jam non ejus sanctitas ex quadam religione, sed ex artificis venit operatione, op. cit., col. 1244.*

<sup>12</sup> Pétrarque : *Pennicello, et coloribus delectaris, in quibus et pretium, et ars placet, ac varietas, et curiosa dispersio*. L'ensemble du texte de Pétrarque, cité par Baxandall, *Giotto and*

2) Par suite, rechercher correctement le rapport entre les images mnémoniques et artistiques, c'est viser à l'établir au niveau des structures régissant le rapport entre les figures et leurs lieux. Ainsi, il serait aisé de montrer comment, dans la *Maestà* de Duccio, les distorsions spatiales n'instaurent d'invraisemblance qu'à l'intérieur du code de l'illusion perspective; les panneaux fonctionnent selon un autre système, que l'on peut qualifier de « mnémonique » dans la mesure où chaque figure principale se voit attribuer un lieu propre et où, à l'intérieur de ce lieu, la représentation spatiale interdit toute suggestion de mouvement possible pour les figures<sup>13</sup>.

L'analyse de l'espace pictural confirmerait ainsi, au niveau de la représentation figurée elle-même, quelle place tactique la tradition donne à l'image dans les techniques du « faire croire » : l'évidence efficace du visuel sert à rappeler une vérité ou un événement que l'on sait par ailleurs.

#### LA RHÉTORIQUE DE L'IMAGE CULTIVÉE

Or, au cours des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, on assiste à l'émergence progressive d'un autre type de représentation figurée, tout à fait opposé au système « mnémonique » dans la mesure en particulier où il est fondé sur la suggestion d'un parcours « supposé possible » du lieu par la figure. Les traces sont nombreuses, dans la peinture, de cette mutation en gestation (ouvertures des parois fictives du « lieu » architectural; succès du thème de l'escalier peint, progressivement parcouru; gestuelle des mains; disposition des pieds...) et les textes, progressivement, enregistrent et orientent la recherche; un passage d'Alberti est particulièrement significatif :

*Nos autem pictores, qui motibus membrorum volumus animos affectos exprimere, caeteris disputationibus omissis, de eo tantum motu referamus, quem tum factum dicunt, cum locus mutatus sit. Res omnis quae loco movetur,*

---

*the Orators*, Oxford, 1971, p. 140-143, est, il est vrai, ambigu : la description des (vains) plaisirs de l'art constitue un des témoignages les plus anciens et les plus précis sur la manière dont on prenait plaisir aux images au début de la Renaissance... La position d'Alberti est en tout cas sans ambiguïté : *Iam vero ad delitias animi honestissimas atque ad rerum decus quantum conferat pictura, cum aliunde tum hinc maxime licet videre, quod nullam ferme dabis rem usque adeo pretiosam quam picturae societas non longe cariore multoque gratiosissimam efficiat*; *De Pictura*, II, 25, éd. Grayson, Rome, 1975, p. 45.

<sup>13</sup> Il est impossible d'aborder plus longuement ce point dans le cadre de cette communication. Cf. mes remarques dans *L'homme en perspective*, Genève, 1978, p. 215 sq.

*septem habet movendi itinera . . . Hos igitur omnes motus cupio esse in pictura. Adsint corpora nonnulla quae sese ad nos porrigant, alia abeant horsum, dextrorsum et sinistrorsum. Tum ex ipsis corporibus nonnullae partes adversus conspectantes ostententur, aliquae retrocedant, aliae sursum tollantur, aliquae in infimum tendantur*<sup>14</sup>.

On aboutit ainsi à l'idée d'une « perspective dramatique »<sup>15</sup>, et l'on voit se mettre en place les concepts et les principes fondamentaux de ce qui devient le « grand genre » de la peinture; la « peinture d'histoire ».

Capitale pour l'histoire de la peinture en général, cette mutation touche de près le thème qui intéresse ce colloque. Car si les structures de l'image religieuse changent fondamentalement, son fonctionnement et, donc, sa fonction ne peuvent qu'en être également transformés. L'image religieuse demeure, c'est incontestable, un outil de persuasion religieuse; un « faire croire » y est toujours au travail, mais il ne prend plus le même chemin ou, plus précisément, la persuasion ne recourt plus à la même technique. Il s'agit de faire croire à l'image, certes toujours clairement définie comme relais du prototype spirituel; mais la représentation figurée est désormais valorisée pour sa capacité d'illusion. Les textes sur l'art ne laissent aucun doute : une problématique de l'illusion se met en place, se confortant de la double référence cultivée à Zeuxis et Apelle, et la caractéristique de l'image de la « nuova maniera » est essentiellement qu'elle doit sembler « vivante ». Avant d'être orchestré par Vasari, le thème est posé, dès 1435, par Alberti :

*Ergo quae corporum simulacra pictor viva apparere voluerit, in his efficiet ut omnia membra suos motus exequantur*<sup>16</sup>.

En fait, et pour revenir à un texte religieux, tout se passe comme si des *imagines viventes* étaient appelées à remplacer les *imagines agentes* de la tradition mnémorique<sup>17</sup>. Ce à quoi l'on croit, à quoi l'on est censé croire, c'est à l'image non plus seulement en tant qu'elle rappelle le prototype, mais en tant qu'elle y « fait croire »; il faut en quelque sorte que le signifiant

<sup>14</sup> Alberti, *op. cit.*, p. 75.

<sup>15</sup> L'expression est de G.C. Argan, *The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the XVth century*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, IX, 1946, p. 96-121.

<sup>16</sup> Alberti, *op. cit.*, II, 37, p. 67. Pour la « *bellezza nuova e più viva* » dont parle Vasari, cf. *Vite*, Proemio de la III<sup>e</sup> partie, éd. Milanese, IV, p. 11.

<sup>17</sup> De manière révélatrice, Alberti rapproche les deux termes quand il écrit que le propre d'un grand *artifex*, c'est autant *omni ex parte otiosa in corpore membra effingere . . . quam viva omnia et aliquid agentia reddere* (*op. cit.*, II, 37, p. 65).

soit crédible – mieux : vraisemblable<sup>18</sup> –, pour que l'on puisse mieux croire au signifié. L'efficacité même religieuse de l'image est fondée sur sa capacité d'illusion. Comme l'avait senti E. Panofsky, ce qui se met en place entre le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle, c'est, dans une certaine mesure, ce qui va mener aux grands « trompe-l'œil » du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Il convient de souligner l'ambivalence religieuse fondamentale que pose, plus tôt que ne le supposait Panofsky, ce glissement et cette transformation du « faire croire » au travail dans l'image religieuse. Car la réarticulation de la persuasion porte loin : la volonté et le besoin de faire croire au signifiant ne sont pas sans conséquences sur la transparence du signifié...

Deux de ces conséquences méritent d'être plus particulièrement soulignées ici.

1) En même temps que se développent et que se perfectionnent les techniques illusionnistes de l'image peinte, on voit rebondir le vieux débat sur l'opposition entre la mauvaise dévotion portée aux images (l'idôlatry) et la bonne, portée au prototype (la dévotion)<sup>20</sup>. Les « progrès » de l'illusion obtenue par les techniques « modernes » de figuration suscitent également un discours sur les images que l'on peut sans doute qualifier de « récupérateur » ; il s'agit de celui qui vise à « moraliser » la perspective, qui exalte « l'œil moral » avec lequel le spectateur dévot du Quattrocento est invité à regarder les nouvelles images, construites selon les principes de la perspective illusionniste et de la gestuelle expressive<sup>21</sup>. Une analyse serrée des

<sup>18</sup> Cette pression du « vraisemblable » explique sans doute ce genre de phrase chez Salutati, ainsi que sa prudente réserve initiale : *Quoniam autem per sensibilia ventum est in spiritualium rationem atque noticiam, si gentiles finxerunt fortune simulacrum cum copia et gubernaculo tamque opes tribuat et humanarum rerum obtineat regimen, non multum a vero discesserunt*; cité par M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, p. 61.

<sup>19</sup> E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, 1975, p. 181-82 : « (La perspective) ouvre à cet art religieux une région tout à fait nouvelle, celle du "visionnaire" où le miracle devient alors l'expérience immédiatement vécue par le spectateur, les événements surnaturels faisant pour ainsi dire irruption dans l'espace visuel, apparemment naturel de ce spectateur et le "pénétrant" à proprement parler de leur surnaturalité grâce à cette irruption même... Les grandes phantasmagories du baroque... n'eussent pas été possibles sans la vision perspective de l'espace ».

<sup>20</sup> Le problème rebondit en particulier, dans l'Italie du XV<sup>e</sup> siècle, autour des attaques menées contre saint Bernardin de Sienne en 1427-30. Pour une bibliographie, cf. mon étude *Iconographie et évolution spirituelle : la tablette de saint Bernardin de Sienne*, dans *Iconographie et Spiritualité, Revue d'histoire de la spiritualité*, 50, 1974, 3-4, p. 444-445.

<sup>21</sup> Cette question commence à être mieux éclaircie. Cf. A. Parronchi, *Studi su la «dolce prospettiva»*, Milan 1964, p. 35 sq.; M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century*

images dans lesquelles on constate un emploi effectif de la « perspective morale » indique que celle-ci vise à mettre en évidence un sens spirituel qui, dans l'espace de la perspective narrative, risquerait de ne pas être identifié en toute clarté; le remède confirme que le « mal » existe . . .

2) L'accent mis sur la crédibilité de l'image reconnaît par ailleurs et valorise un « savoir-faire-croire » propre à l'artiste. On retrouve ici l'idée de la « valeur ajoutée » par l'*artifex* à l'objet de la représentation; mais, avec le XV<sup>e</sup> siècle, celle-ci prend une nouvelle dimension. Car, comme le pressentait Pétrarque, cette valeur ajoutée se lie désormais autant au *plaisir* qu'au *croire* : le « savoir-faire-croire » est perçu d'abord comme un « savoir-faire », apprécié pour lui-même. Ensuite, et surtout, ce savoir-faire pictural est pensé, théorisé, en fonction des catégories de la rhétorique classique. On le sait, la théorie de la peinture « humaniste » constitue, dès l'origine, un transfert des concepts d'Horace, de Cicéron et de Quintilien au domaine pictural, et la formule presque trop célèbre de l'*Ut pictura poesis* recouvre en fait une conception de l'*Ut rhetorica pictura*<sup>22</sup>. De fait, pour le spectateur humaniste tout au moins, croire à l'illusion de l'image repose sur une convention tacite : il doit accepter de « jouer le jeu » de l'illusion<sup>23</sup>. Si bien que la crédibilité de l'image, l'illusion qu'elle suscite tiennent à l'accord d'une double rhétorique : celle de l'image – qui persuade de sa « vérité », de la probabilité de son existence – et celle du discours tenu sur l'illusion « prêtée » à l'image. La valeur proprement artistique de la représentation figurée tient, dans ce système de conventions, à la capacité qu'elle a de susciter et de soutenir le jeu de ces deux rhétoriques.

---

*Italy*, Londres, 1972, p. 103 sq.; S. Y. Edgerton, *The Renaissance Discovery of Linear Perspective*, New York, 1975, p. 16 sq.; D. Arasse, *Espace pictural et image religieuse : le point de vue de Masolino sur la perspective*, dans *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, Florence, 1980, p. 137 sq.

<sup>22</sup> Cf. R. Lee, *Ut pictura poesis : the humanistic theory of painting*, New York, 1967; Spencer, *Ut rhetorica pictura*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XX, 1957, p. 26 sq.; M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971.

<sup>23</sup> Révélatrice *a contrario*, la position logiquement orthodoxe de C. Salutati à propos des images religieuses : *Ut haec non sanctos, non deos sed dei sanctorumque simulacra sentiamus . . . Licet vulgus indoctum plus de ipsis forte et aliter quam oporteat opinetur*, cité par Baxandall, *Giotto . . .*, p. 61. Il faudra effectivement du temps pour que le jeu de l'illusion artistique soit accepté par ceux qui se distinguent du *vulgus indoctum* et dont la fonction est, précisément, de ne pas être « victimes d'illusions . . . ».

## CROYANCE DÉVOTE ET ILLUSION TROMPEUSE : L'IMAGE VRAISEMBLABLE

La recherche de l'illusion figurative dans le domaine de l'image religieuse crée une situation complexe dont les conséquences sont, dès la Renaissance, nombreuses. Je n'en évoquerai que deux.

1) La peinture sera accusée, précisément, d'être un art de persuasion plus que de vérité, un art mensonger. Les rigoristes tridentins et post-tridentins reprennent et orchestrent l'idée médiévale du vain plaisir que l'on peut prendre à certaines images, trop séduisantes. Et, dans ces critiques, outre les charmes d'un dessin trop « artificiel », c'est bien souvent la couleur, mieux le coloris, qui est visé : c'est-à-dire précisément ce qui constitue l'*ornatus*, l'ornementation propre à l'art et au travail de l'*artifex*<sup>24</sup>.

2) Définir les techniques de la persuasion figurative selon les concepts de la rhétorique classique revient à inclure l'image dans une conception renouvelée de la « culture », caractéristique de la Renaissance. La valorisation des images « modernes » à l'aide de la rhétorique fait disparaître une articulation essentielle de la conception qui définissait antérieurement les fonctions de l'image. En effet l'idée bien établie selon laquelle l'image est faite surtout pour les ignorants, les illettrés, le vulgaire – *indocti, vulgus, populus* – et qu'elle est, dans le meilleurs des cas, un remède à notre faiblesse<sup>25</sup> est fondamentalement compromise si l'image se voit investie d'une part du prestige attaché à la rhétorique antique et moderne, si elle participe en quelque sorte du grand art du discours. Elle est plus fondamentalement compromise encore si on laisse s'accréditer l'idée que l'image a sa culture propre, que celle-ci se développe et s'organise progressivement, que l'art figuratif est, en lui-même, un phénomène culturel méritant de partager la dignité nouvelle qui s'attache à la Culture.

Un exemple confirme nettement l'importance et la gravité de ce processus. On sait que Pietro Vanucci, Le Pérugin, est un des artistes les plus prolifiques et les mieux organisés du Quattrocento finissant et du début du

<sup>24</sup> C'est un des leitmotifs des textes de la Contre-Réforme sur l'art ; cf. G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane . . .*, cité dans Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, p. 919-922 ; G. A. Giglio, *Degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, *ibid.*, p. 838-839.

<sup>25</sup> C'est un des thèmes fondamentaux de la justification traditionnelle de l'image religieuse. Pour rester dans le domaine des textes déjà évoqués et faire mieux surgir la cohérence de ces différents points, cf. A. Biglia, *op. cit.*, p. 328 : *Ipsos sensus interroga, quem maxime proponant, in quas affectiones avidius ruant, vocibusne an figuris magis delectentur?* Cf. aussi Fra Michele de Carcano, cité par M. Baxandall, *Painting and Experience . . .*, p. 41.

Cinquecento; ses images se retrouvent dans d'innombrables églises et couvents d'Ombrie et de Toscane. Bien avant son génial élève, Raphaël, il est un peintre de Vierges douces et de scènes émouvantes : c'est un des plus gros producteurs d'images dévotes à la fin du siècle. Or le succès de ces images est, dans une large mesure, lié à la rupture radicale qu'il y opère avec le système traditionnel, « mnémonique », des images religieuses, rupture à travers laquelle il vise à tirer les conclusions provisoires des recherches picturales du Quattrocento. Loin d'attribuer en effet à chaque figure ou à chaque scène de l'histoire religieuse un lieu propre, défini par une architecture spécifique, loin également de caractériser fortement chaque figure pour la rendre « frappante et inhabituelle », Le Pérugin recourt systématiquement au stéréotype, qu'il soit architectural, expressif ou gestuel. Ces stéréotypes ont été vivement critiqués par la suite : on y a vu l'indice d'un manque d'imagination créatrice ou, plus brutalement, la trace de l'avidité au gain qui amenait Le Pérugin à travailler vite pour produire davantage et, donc, à recourir à des « prêts à l'emploi », au réemploi même, jusqu'à satiété et au delà. Le phénomène est plus complexe et plus intéressant. En maniant ces stéréotypes qu'il a lui-même mis au point, le peintre vise à satisfaire une clientèle appréciant l'élégance ajoutée par ce « style » à l'impact plus immédiat du thème religieux. Le travail du Pérugin se fonde sur une culture picturale (et littéraire) banalisée, généralisée, normalisée; son œuvre est en quelque sorte le « plus petit dénominateur commun » des expériences originales menées depuis un demi-siècle à travers l'Italie centrale. Le trait de génie de l'artiste, car c'en est un, consiste précisément à avoir perçu ce besoin d'un « art cultivé », à l'avoir formulé en partie et à avoir su le satisfaire au moyen d'un style dont la « douceur » est celle même qu'introduisent les grâces de la culture dans le pathétique du mythe religieux.

Doit-on pour autant se contenter d'estimer que Le Pérugin dépasse la tradition? Il le fait, incontestablement. Mais ce n'est pas tout : la rupture totale avec la tradition religieuse des images mnémoniques installe un conflit éventuel dans le champ de l'art religieux dont les conséquences porteront, elles-mêmes, loin...

*Fu Pietro persona di assai poca religione, e non se gli poté mai far credere l'immortalità dell'anima ...*<sup>26</sup>.

Cette petite phrase – venimeuse – de Vasari suggère l'ambiguïté éventuelle du sentiment religieux qui pouvait habiter ce grand peintre d'images

<sup>26</sup> Vasari, *Vite ...*, ed. Milanese, Florence, 1906, III, p. 589.



Fig. 1 - B. Bonfigli, *Gonfalon de Corciano (XI)*, Corciano, Parrocchiale.



Fig. 2 – Atelier de Bonfigli, *Gonfalon de Civitella Benazzone* (XIV),  
Civitella Benazzone, Parrocchiale.



Fig. 3 – B. Caporali, *Gonfalon de Montone (XVI)*, Montone, San Francesco.



Fig. 4 – Atelier de Bonfigli, *Gonfalon de Paciano* (XV), Paciano, San Giuseppe.



Fig. 5 – L'Alunno, *Gonfalon de la peste d'Assise* (VIII), Kevelaer (R.F.A.), Priesterhaus.



Fig. 6 – B. Bonfigli, *Gonfalon de Santa Maria Nuova* (XII), Pérouse, Santa Maria Nuova.



Fig. 7 – B. Bonfigli, *Gonfalon de San Fiorenzo* (XIII), Pérouse, San Fiorenzo.

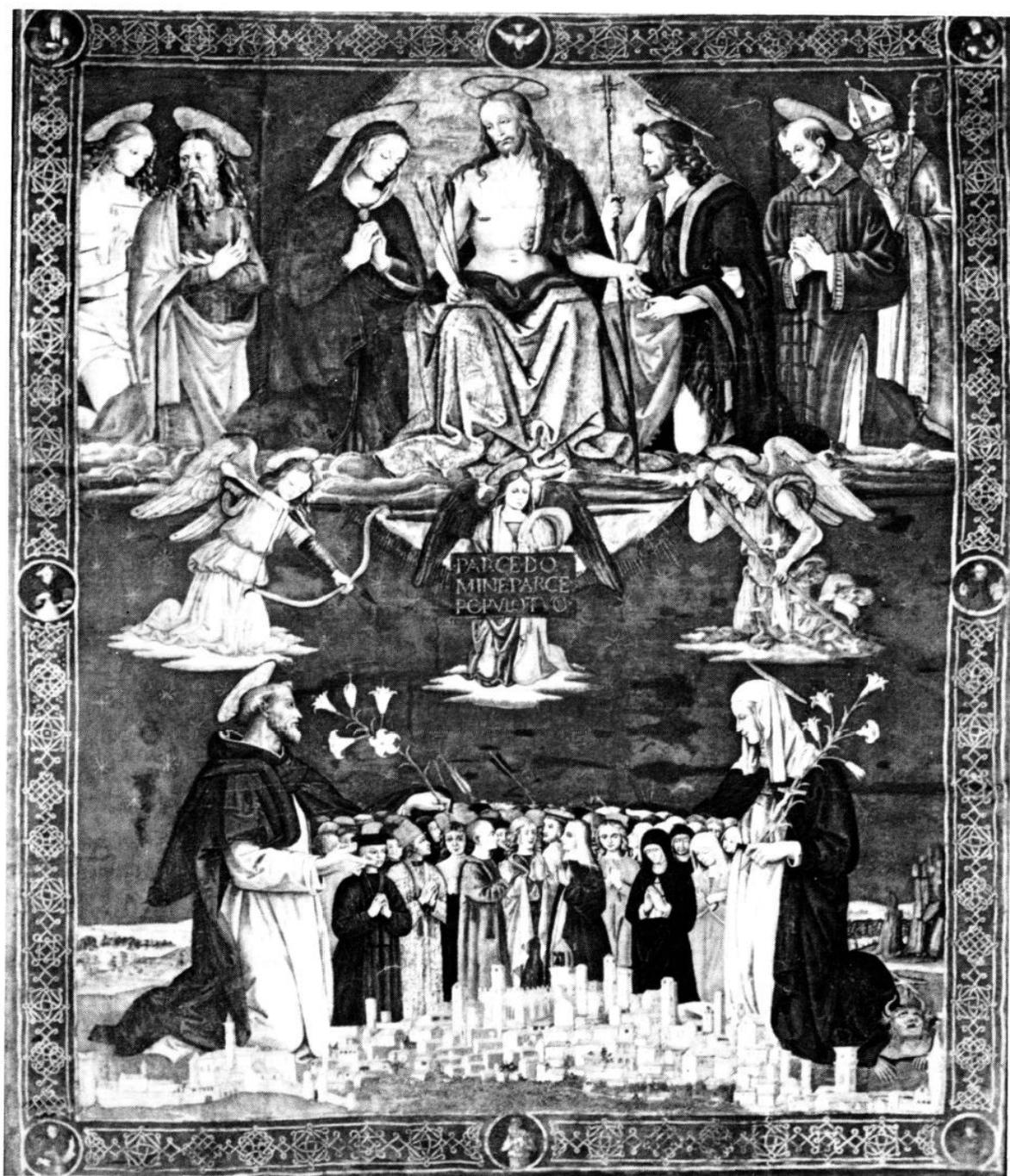


Fig. 8 – Giannicola di Paolo, *Gonfalon de la Beata Colomba* (XX), Pérouse, San Domenico.



Fig. 9 – Raphaël, *Gonfalon de la Charité* (XXIV), Città di Castello, Pinacothèque.



Fig. 10 – Berto di Giovanni, *Gonfalon de la cathédrale de Pérouse (XXXI)*, Pérouse, Cathédrale.



Fig. 11 - Le Pérugin, *Gonfalon de la Justice* (XXIII), Pérouse, Galleria Nazionale.



Fig. 12 – Raphaël, *Transfiguration*, Vatican, Pinacothèque.

dévotes. Il ne s'agit pas aujourd'hui de trancher, et de savoir si Le Pérugin était effectivement «incroyant». Mais le bruit qui courait sur lui et qu'enregistra Vasari au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle montre bien comment l'introduction de la culture dans les techniques de la persuasion religieuse ne va pas sans problèmes, dans le champ des images tout au moins<sup>27</sup> : un peintre cultivé et maître du «savoir faire» artistique peut être un «peintre dévot» tout en étant un homme incroyant, un mauvais chrétien. Dans quelle mesure ses images sont-elles, dès lors, habitées de cette *sanctitas* dont parlaient les *Libri Carolini*?

L'ambiguïté profonde qui touche la religiosité des images péruginiques compte aussi sans doute dans la grande opposition stylistique qui traverse la fin du XV<sup>e</sup> siècle et que l'on a pris l'habitude, depuis Vasari, de qualifier d'opposition entre un style «doux» (Pérugin...) et un style «dur» (Signorelli...). Simple opposition de styles ou de personnalités? Pas seulement... La divergence peut s'interpréter comme celle d'une réaction (celle des tenants du style «dur») contre un trop grand «savoir-faire» aboutissant à une sorte de banalité voulue de l'image, contre ce nivellement, cette égalisation propre aux images cultivées du moment qui neutralise leur pouvoir d'impact, c'est-à-dire contre des images dont la culture artistique contribue à mettre trop à distance le choc spirituel et émotif que doit traditionnellement susciter l'imagerie religieuse. Tout se passe en effet comme si les bizarreries et les fausses maladresses qui tendent à se multiplier chez toute une série de peintres «cultivés» de la fin du siècle constituaient un refus du savoir-faire illusionniste, celui qui «fait croire» à la réalité éventuelle de l'image, mais la «normalise» par là-même. Toute se passe comme si, pour garantir à l'image religieuse un pouvoir d'impact efficace, ces peintres préféraient rechercher un aspect frappant, inhabituel, invraisemblable, un aspect donc dont les principes d'invention étaient formulés dans la tradition des *imagines agentes* de la mémoire artificielle, préférées aux *imagines viventes* de la nouvelle peinture.

#### GONFALONS OMBRIENS

Pour conclure cette rapide communication, il me semble intéressant de donner un exemple un peu plus précis d'une série d'œuvres où l'on constate

<sup>27</sup> Il s'agit évidemment d'un vaste et difficile problème qui est appelé à rebondir et à s'accroître au fur et à mesure que l'instance cultivée s'affirme davantage. Ce n'est pas sans raison que le Maniérisme est particulièrement critiqué par le rigorisme post-Tridentin...

comment la culture proprement artistique du Quattrocento en arrive à déstructurer une image dévotionnelle, pourtant pleinement satisfaisante et bien adaptée à sa fonction religieuse.

Il s'agit d'une série de gonfalons ou étendards de procession peints en Ombrie entre 1460 et 1500 environ et, plus précisément, d'étendards de type pérugin représentant la Madonne de Miséricorde, c'est-à-dire l'intercession de la Vierge auprès de Jésus pour protéger le peuple de la cité contre les flèches de la peste<sup>28</sup>. Outre sa cohérence chronologique, thématique et géographique, cette série d'images offre un double intérêt. D'abord elle est constituée d'objets dévotionnels dont la fonction sociale est évidente<sup>29</sup> et où, donc, le « faire croire » prend toute sa valeur; ensuite les gonfalons de Pérouse ont été peints par une série d'artistes dont la succession même est significative : si les premiers sont réalisés par des artistes dont l'importance est avant tout locale (années 1460-1500, Bonfigli, Caporali, L'Alunno), le relais est pris autour de 1500 par des artistes au prestige beaucoup plus large (Le Pérugin, 1501) ou appelé à le devenir (Raphaël, vers 1500-03), tandis que les dernières œuvres de la série sont le fait d'élèves ou de disciples, c'est-à-dire d'artistes qui reflètent, de nouveau au plan local, les innovations introduites par les « grands » (Giannicola di Paolo, S. Ibi, Spagna, Berto di Giovanni).

L'étude de cette série limitée fait apparaître l'existence d'une structure originelle claire, répétitive et efficace. Pour la décrire rapidement, elle est fondée sur la juxtaposition d'une dimension verticale, triomphante et protectrice, celle de la vierge, qui se superpose à une dimension horizontale, celle de l'humilité et de l'imploration (les dévots et la ville). Le thème iconographique, condensé dans le manteau de la Vierge, installe un rapport rapproché entre la Vierge et les dévots; la ville horizontale se trouve donc, en toute logique<sup>30</sup>, située au niveau inférieur de la composition, sous la

<sup>28</sup> Publiés par F. Santi, *Gonfalon umbri del Rinascimento*, Perugia, 1976.

<sup>29</sup> Sur le rôle des images portées en procession, cf. Richard Trexler, *Florentine Religious Experience: The Sacred Image*, dans *Studies in the Renaissance*, XIX, 1972, p. 7-41 et mon étude, *Fervebat pietate populus: art, dévotion et société autour de la canonisation de saint Bernardin de Sienne*, dans *Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Age-Temps modernes*, 89, 1977, 1, p. 189 sq.

<sup>30</sup> Selon la logique de la dévotion mais, précisément, en contradiction avec le code du « vraisemblable » au travail dans représentations se fondant sur les différents systèmes possibles de perspective. Cette juxtaposition verticale-triomphante / horizontale-corollaire se retrouve dans d'autres thèmes iconographiques (Triomphe de saints) ou dans d'autres objets figuratifs (retables à prédelles). Il s'agit d'une structure organisant l'« information » de l'univers

représentation de ses habitants. La disposition d'ensemble visualise en toute clarté les deux pôles de la demande dévote, à l'efficacité de laquelle l'image doit « faire croire » : la miséricorde de *Jésus sur la ville*.

La présence des saints intercesseurs ou protecteurs introduit deux types de variantes dans ce schéma. On peut les caractériser comme l'*oblique* ou le *détour* de l'intercession<sup>31</sup>.

Ce type de composition est parfaitement adéquat à la fonction dévotionnelle de l'objet. Or on constate qu'il se déstructure rapidement, selon deux processus différents mais qui, tous deux, relèvent d'un même phénomène : l'impact de la culture picturale sur un objet dévotionnel, outil de persuasion religieuse populaire<sup>32</sup>.

1) La composition du tableau d'autel et, plus exactement, de la *pala* s'introduit dans certains gonfalons qui deviennent presque des retables de procession. Le *Gonfalon de San Fiorenzo* (fig. 7) est un cas unique dans la production de B. Bonfigli, mais on en trouve des exemples chez L'Alunno (*Gonfalone de San Gregorio*, de *San Antonio Abate*) ou chez Caporali (*Gonfalon de Civitella d'Arno*). Comme le note F. Santi, la simplification de l'iconographie traditionnelle indique l'adhésion à la structure monumentale des grandes *pale* d'autel ; mais le phénomène signe aussi l'influence de la culture figurative en général car, dans le domaine de la peinture de retable, la transformation progressive du polyptyque en *pala* (panneau unifié remplaçant les panneaux coordonnés), puis en tableau d'autel est intimement liée à l'investissement grandissant d'un objet liturgique prestigieux par des

---

physique, social et mental des hommes des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles (cf. Francastel, *La réalité figurative*, Paris, 1965, p. 10-12).

<sup>31</sup> La classification est nécessairement quelque peu arbitraire car les différents types se mêlent le plus souvent. On peut cependant distinguer A) le type où domine clairement la *verticale* de la Madonne au point que les éventuels saints intercesseurs se trouvent également sous son manteau (B. Bonfigli, *Gonfalon de Corciano*, fig. 1) ; B) l'*oblique* de l'intercession, quand à cette verticale nette s'ajoute l'oblique du regard ou des gestes des saints intercesseurs (Atelier de Bonfigli, *Gonfalon de Civitella Benazzone*, fig. 2 ; B. Caporali, *Gonfalon de Montone*, fig. 3) au point que les personnages intercesseurs peuvent tenir eux-mêmes le manteau de la Vierge (Atelier de Bonfigli, *Gonfalon de Paciano*, fig. 4) ; C) le *détour* de l'intercession, quand la Vierge a quitté la position centrale et verticale pour implorer latéralement la miséricorde du Christ, la disparition du manteau protecteur transformant souvent alors les saints intercesseurs en horizontale protectrice (L'Alunno, *Gonfalon de la peste d'Assise*, fig. 5 ; B. Bonfigli, *Gonfalon de Santa Maria Nuova*, fig. 6).

<sup>32</sup> Je n'aborde pas ici la diversification progressive de l'iconographie du gonfalon, autre trace d'un impact de la culture et des nouveaux thèmes religieux sur la tradition efficace de l'étendard dévotionnel.

déterminations de style et de culture figurative<sup>33</sup>. Indice *a contrario* de la cohérence du phénomène, l'archaïsme relatif du *Gonfalon de la Beata Colomba* (fig. 8) dans l'œuvre de Giannicola di Paolo semble bien dû à la tradition iconographique des gonfalons<sup>34</sup>.

2) À l'intérieur même du type de la Madonne de Miséricorde, le prestige de la culture artistique moderne pervertit la clarté efficace de l'image dévote.

Le revers du *Gonfalon de la Charité*, peint par Raphaël vers 1500<sup>35</sup> représente une Madonne de Miséricorde accueillant sous son manteau les membres de la Confraternité de la Charité (fig. 9). Mais le peintre a exclu du champ de la représentation l'image du Dieu vengeur et celle de la ville protégée; en se concentrant sur la partie traditionnellement centrale, le peintre obéit peut-être à une demande des commanditaires; il normalise en tout cas l'espace et ce choix iconographique s'accorde avec le choix stylistique adopté au niveau de la représentation spatiale, puisque le groupe central est situé « devant » un paysage à la saveur ombrienne toute moderne...

Le cas le plus frappant demeure cependant celui du gonfalon de la cathédrale de Pérouse, peint par Berto di Giovanni en 1526 (fig. 10). L'artiste (1488-1529) est un peintre de niveau « moyen », élève du Pérugin puis disciple de Raphaël (1483-1520). L'image reprend la structure traditionnelle avec la variante du « détour de l'intercession » clairement figuré dans le geste de la Vierge. Mais cette structure traditionnelle est modernisée en deux points très révélateurs :

1) La ville est placée *au-dessus de son populus* et non plus au registre inférieur de l'image, comme deuxième pôle de la demande miséricordieuse. La conséquence de cette interversion est un trouble relatif introduit dans la composition générale, que visent sans doute à corriger les deux inscriptions et, en particulier, celle qui court sur le phylactère (archaïsant). La raison de l'interversion est, elle, fort claire : il s'agit de normaliser la représentation, de la rationaliser selon les critères du vraisemblable au travail dans la peinture « moderne ». Berto di Giovanni n'innove pas vraiment ici : dès 1501,

<sup>33</sup> Cf. Santi, *op. cit.*, p. 9 et 29.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>35</sup> La discussion sur le caractère proprement autographe du gonfalon ne concerne pas cette étude : en tout état de cause en effet, c'est l'œuvre d'un peintre lié à un milieu cultivé et dont l'image est « moderne » dans sa simplification de l'iconographie traditionnelle.

Le Pérugin, dans le *Gonfalon de la Justice* (fig. 11), avait placé la vue de Perugia dans la profondeur, au dessus donc des dévots, eux-mêmes présentés en dimension très réduite<sup>36</sup>, pour harmoniser l'image en fonction des conventions de la perspective et d'une cohérence « vraisemblable » étrangère au type et aux nécessités traditionnelles de cette image dévotionnelle. Il faut ajouter cependant que, chez Le Pérugin, l'interversion était autorisée en quelque sorte par le thème iconographique : il ne s'agit pas d'un gonfalon de Miséricorde et la représentation de la ville est faite, semble-t-il, d'un lieu étroitement lié aux pratiques de la Confraternité de la Justice<sup>37</sup>. Chez Berto di Giovanni, cette justification disparaît et la mise en place de la ville dans le champ de l'image manifeste clairement l'impact du code perspectif sur un type de représentation religieuse qui ne l'impliquait nullement.

2) Mais il y a plus et, si l'on ose dire, plus grave. Une des règles obligatoires de la disposition des dévots dans les gonfalons veut que leurs sexes soient nettement distingués : du point de vue du spectateur, les hommes sont situés sur la gauche de l'image et les femmes sur la droite. L'étendard de Berto di Giovanni respecte ce principe général, mais une confusion s'introduit dans la zone médiane : un homme agenouillé est « passé » du côté des femmes, tandis qu'à l'arrière-plan, un visage féminin apparaît légèrement sur la gauche de l'homme agenouillé au centre. Cette confusion est due à la mise en place oblique des personnages, à l'introduction d'une dynamique moderne dans la représentation d'un groupe traditionnellement figé. Et l'origine de cette introduction est hautement significative : l'ensemble du groupe reprend la disposition adoptée par Raphaël dans son œuvre la plus prestigieuse, la *Transfiguration* (fig. 12). La gaucherie relative du gonfalon de 1526 ne doit pas masquer cette référence au chef-d'œuvre du « génie » : l'homme passé sur la droite constitue précisé-

<sup>36</sup> Autre indice d'un brillant « savoir-faire » car la perspective permet ici une mise en place respectant la hiérarchie archaïque des tailles que souhaite la tradition dévotionnelle.

<sup>37</sup> Cf. E. Camesasca, *Tutta la pittura del Perugino*, Milan, 1959, p. 94. L'iconographie du gonfalon n'est pas celle de la Madonne de Miséricorde. Il n'est donc pas question d'analyser ici sa structure. Il suffit de signaler que la « modernisation » passe aussi par la suppression de la mandorle traditionnelle qui laisse, pourtant, sa trace dans la disposition et la configuration de différents outils figuratifs (anges, chérubins, bras de saint François...). La mise en place de la ville s'insère dans cette « normalisation cultivée » de l'image : le « grand peintre » se doit de renouveler brillamment l'image traditionnelle et populaire, pour ne pas paraître trop « goffo » dans ce « genre » inférieur (tel par exemple B. Bonfigli dont la ville paraît maladroitement (Santi, *op. cit.*, p. 24) bien qu'elle soit, dès 1473, située au-dessus des dévots, ill. 6). Le Pérugin justifie ainsi le prix payé par le commanditaire : le savoir-faire ajoute du prestige à un gonfalon devenu également l'objet d'une admiration spécifiquement artistique.

ment une variation sur le personnage féminin situé au même endroit dans le retable de Raphaël.

C'est le prestige d'une œuvre déterminée qui entraîne ici la destruction d'un schéma obligatoire de l'image dévote. L'instance de la croyance religieuse est investie par l'instance de ce que l'on peut presque appeler la « foi artistique » au chef-d'œuvre. En s'inspirant de l'œuvre ultime du maître, l'artiste moyen de Pérouse espère acquérir, pour son propre travail, un prestige et, qui sait?, une efficacité dévote supplémentaire.

Or, et c'est là que la situation est particulièrement trouble, la *Transfiguration* de Raphaël n'a jamais eu la réputation d'être « miraculeuse » ou d'avoir un pouvoir thaumaturgique, si ce n'est dans le domaine spécifiquement artistique...<sup>38</sup>. L'analyse même rapide des gonfalons ombriens confirme bien l'ambiguïté profonde introduite dans l'image religieuse par le prestige de l'art : l'outil du « faire croire » religieux est perverti par les charmes et les fascinations de la culture. La situation qui se met en place au cours du Quattrocento annonce un conflit que la suite de l'histoire de la peinture religieuse illustre largement. Du moment que l'image acquiert une gloire spécifique, due au savoir-faire d'un artiste désormais cultivé, le *faire croire* qui y travaille acquiert une ambiguïté riche, certes, des condensations diverses qu'elle autorise, mais aussi de contradictions éventuelles par rapport à la finalité proprement dévote du message figuratif.

Université de Paris I

Daniel ARASSE

<sup>38</sup> Cf. Vasari, *éd. cit.*, IV, p. 372, qui rapporte l'opinion des artistes pour lesquels la *Transfiguration* est, des œuvres de Raphaël, « la più celebrata, la più bella e la più divina ».