

Art et civilisation de la Renaissance en Italie

M. André CHASTEL, membre de l'Institut
(Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), professeur

Nous avons inscrit à notre programme pour quelques années l'étude des rapports de l'Eglise avec l'art vus à travers les formes et l'évolution du tableau d'autel (retable ou, selon le terme parfois usité dès le *xvi*^e siècle, *pala*). Ce décor liturgique a été un objet privilégié aux *xv*^e et *xvi*^e siècles tant du point de vue des usages religieux que de l'activité artistique. Les diverses pièces des polyptyques ayant souvent été dispersées, on tend à considérer le retable comme un simple groupement de tableaux distincts. Mais cet assemblage n'est pas indifférent et dans la configuration même de ces ouvrages complexes, il faut saisir une structure spécifique et une organisation iconographique, qui débouchent sur deux problèmes majeurs : *architectonique* et *sémantique*, à la fois solidaires et distincts.

On doit d'autant plus s'efforcer de rechercher ici des articulations spécifiques que des spéculations considérables qui ont été développées à propos de cette forme artistique, négligent généralement de l'isoler comme telle. Un essai célèbre de W. Benjamin (1936) croyait apercevoir dès la Renaissance deux tendances contraires dans la fonction de l'œuvre d'art, distinguant « sa valeur comme objet cultuel, sa valeur comme objet exposable » (l'exemple choisi étant la *Madone Sixtine* de Raphaël, à partir de l'interprétation — malheureusement erronée — de H. Grimme (1922)). André Malraux vient d'indiquer dans *L'Imaginaire* (1974) l'origine du mouvement de « désacralisation » qui accompagne nécessairement la tendance des maîtres à s'affirmer comme créateurs et donc à donner « l'admiration » comme fin à leur art. C'est à travers le monde des retables qu'on discernerait le mieux ce « changement radical de l'objet de la création artistique » qui transforme en ce que nous appelons un « tableau » ce qui était une œuvre « sacrée ». Mais pour éviter de disposer trop vite des implications de celle-ci, on pourrait observer que les compositions profanes les plus novatrices : la *Primavera* de Botticelli (vers 1478), le *Pan* de Signorelli (vers 1409), bénéficient du modèle des tableaux d'autel et comportent une pseudo-sacralisation « culturelle ».

Deux obstacles préalables tenant à l'articulation ancienne des disciplines historiques doivent être contournés. D'abord la préoccupation de la qualité picturale, au sens tout moderne de la notion, peut amener à minimiser à l'excès l'importance des programmes et des genres : nous nous proposons au contraire d'explicitier dans la structure de la *pala* tout un système de contraintes, qui n'ont pas été inutiles à l'apparition des grands styles. Inversement, on a pu considérer que, devant cette masse d'ouvrages, toute question de qualité mise à part, il suffit d'arriver au *code* établi par l'autorité ecclésiastique pour rendre compte de leurs particularités. Telles est l'orientation que l'on peut rattacher à la pensée d'Emile Mâle : l'Eglise commande les œuvres, l'Eglise gouverne les images, l'Eglise inspire les styles. La peinture est tout simplement la conséquence de la foi. Mais c'est peut-être là supposer le problème résolu et l'un des buts de notre enquête sera précisément d'examiner si l'on peut parler ou non à la Renaissance comme au Moyen Age d'un système cohérent des images contrôlé par la théologie. Seule pourra nous éclairer une enquête portant sur la nature des *changements* iconographiques. Sur un thème précis, celui de l'*Assomption de la Vierge*, qui se répand abondamment dans l'art italien à partir de 1450 environ, nous avons conduit un premier sondage : il en résulte un panorama plutôt déconcertant : tantôt l'artiste entre en conflit avec son commanditaire parce qu'il n'a pas représenté le nombre de figures prévu (Mantegna, Eremitani, 1452) ; tantôt le thème anecdotique de la remise de la *cingola* à Saint Thomas est abondamment développé à Sienne et à Florence (B. Gozzoli (1450), etc.), bien qu'il soit explicitement condamné par Saint Antonin et tous les docteurs dominicains ; c'est qu'il répond à une dévotion locale, la relique de Prato, et qu'il a le support de l'ordre franciscain. La formule byzantine de la *κοιμήσις* avec assomption de l'âme, se maintient assez longtemps à Venise pour que l'énorme composition de Titien aux Frari (1516-1518) suscite des discussions — rapportées par Ridolfi, *Le Meraviglie dell'Arte*, 1648, I, 163 — entre le peintre et ses commanditaires. On ne cesse donc d'observer sollicitations, flottements, compromis. Les théologiens de la Contre-Réforme se révèlent beaucoup plus incertains qu'on ne l'a dit ; quand on demande au Cardinal Paleotti des directives précises pour la chapelle de P. A. Bandini à S. Silvestro du Quirinal (1583), il répond simplement qu'« il ne faut pas abandonner la vieille tradition (*consuetudine*) de l'Eglise, car il n'y a pas de texte canonique... ». Le résultat est connu : un amalgame de styles et de formes réalisé par Pulzone ; l'intervention du théologien conduit à un art syncrétique et, selon le mot de F. Zeri, « intemporel », mais au degré zéro du style.

Le premier traité de la Contre-Réforme porte le titre significatif : *degli Errori de' pittori* (1564). Examinant les licences et les impiétés dont se rendent coupables des artistes aussi remarquables que Michel-Ange dans le

Jugement Dernier, Gilio déclare expressément : « il est difficile de définir de façon valable la bonne figuration, parce qu'il n'existe ni loi ni règle : *di questo non abbiamo legge alcuna ne regola* » (éd. P. Barocchi, Bari, 1961, p. 110). Ce qui compte, c'est la tradition, *consuetudine*, et, s'il faut chercher des fondations, la référence est le *Rational* de Guillaume Durand (souvent réédité, d'ailleurs, à la Renaissance). La tradition fixe l'usage, mais depuis longtemps — déclare Gilio — les modernes, « comme des chevaux sans frein, courent à travers ce domaine sacré sans respect ni égard à rien ». Condamnation générique des peintres de la Renaissance, d'autant plus étonnante qu'elle ne porte pas seulement sur des détails oiseux comme la peau de zibeline dont certains peintres affublent Saint Jean, le costume voyant de la Madeleine, etc., mais sur des traits bien plus anciennement répandus, comme le chapeau rouge de cardinal de Saint Jérôme, et qu'elle ne concerne pas seulement le caractère pertinent ou non de certains emblèmes, accessoires ou types, mais l'esprit des compositions qui manquent trop souvent de dévotion, et finalement le style même. C'est paradoxalement auprès des théologiens préoccupés d'en enrayer la dégradation qu'on trouve esquissée une psychologie des styles.

Ces déclarations suffisent à infirmer toute idée d'un système des images religieuses, voulu et imposé par l'Eglise. Il est révélateur qu'au milieu du XVI^e siècle, on ne trouve d'autre référence fixe que le *Rational* de la fin du XIII^e siècle, c'est-à-dire d'une époque antérieure au grand développement de l'imagerie dans les sanctuaires et, en particulier, sur les autels. La tradition n'est que la cristallisation d'usages dont les développements, à jamais obscurs, ont seulement été rythmés par des prescriptions *négatives* des théologiens. Il en résulte un retournement si important des perspectives habituelles au sujet de l'art chrétien, tel qu'on le voit interprété par Emile Mâle, par exemple, et qu'on l'a souvent présenté avant lui, que nous avons pensé indispensable d'approfondir chacun de ces points. Et c'est à quoi ont été employées les leçons de cette année.

Dans le grand *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* de 1582, le cardinal G. Paleotti s'efforce d'éclairer le mécanisme des déviations dont il déplore, comme Gilio, la généralisation. D'abord, la tendance à la répétition entraîne l'éloignement graduel du modèle (éd. P. Barocchi, Bari, 1961, chap. 9) ; il y a d'autre part une tendance à enrichir le sujet par des épisodes secondaires, « *le quali i Greci chiamano παράθερα* », c'est-à-dire : le principe du glissement iconographique (chap. 28). Rendant compte pour la première fois avec autorité des exigences de la *convenienza* religieuse, le cardinal montre qu'elle devrait nécessairement être associée à la vraisemblance historique et à la cohérence formelle, et il fait en passant une critique assez inattendue des « saintes conversations » (chap. 25). Rien ne peut être déterminé par la

seule raison théologique, car l'Écriture décrit peu et l'imagination est nécessaire pour compléter les détails indispensables à la représentation. Ce qui conduit à la théorie des *probabilia*, c'est-à-dire des détails dont il n'est pas question dans l'Évangile, comme la prière de Marie au moment de l'Annonciation, le bœuf et l'âne de la crèche, etc., que les peintres ont cru bien faire d'introduire et qu'en raison de la tradition, on peut accepter (chap. 33). Notion importante, développée et précisée quelques années plus tard par Comanini (*Il Figino*, Mantoue, 1591).

On voit donc les théologiens de la Contre-Réforme — avec ou sans illusions sur l'efficacité de leur action (c'est un autre problème) — s'efforcer de regrouper les fils d'une situation qui, en somme, n'aurait jamais été proprement contrôlée pendant les trois ou quatre siècles si actifs qui vont du XIII^e à la fin du XVI^e siècle ; le développement de l'art aurait été d'une certaine manière abandonné à lui-même, dans la mesure où les responsabilités en ces domaines ne semblent pas clairement localisables. C'est ce que pourrait confirmer l'examen de l'autre face du problème, celle qui concerne la légitimité des images. Celle-ci est évidemment maintenue par les docteurs de la Contre-Réforme, qui condamnent l'iconoclasme des Réformés. Mais là aussi, chose curieuse, ils ne trouvent aucune référence doctrinale digne d'être mentionnée autre que celles du Concile de Nicée (787) et du Concile de Constantinople (le IV^e, 869-870). C'est ce que répond Gilio à la question préalable sur « *l'uso di dipingere le nostre chiese* » ; c'est ce que reprend le cardinal Paleotti. Il est clair que, pour les spécialistes du Concile de Trente, il n'existe aucune théologie latine des images ; il faut se référer aux Actes de Nicée et aux Pères grecs : Saint Jean Chrysostome, Saint Basile ou — figure-clef que tout le monde cite constamment, avec une sorte de soulagement — Saint Grégoire le Grand (Pape de 590 à 604).

On chercherait en vain dans la Chrétienté occidentale l'équivalent de l'immense effort de justification théologique des images contre les Iconoclastes, accompli par les Pères grecs soit à partir du mystère christologique, soit à partir du principe analogique, soit encore par raison thaumaturgique, qu'a analysé André Grabar (1957). Les théologiens de la Contre-Réforme se contentent de quelques citations et de quelques mentions d'ouvrages miraculeux ; ils semblent ignorer la formidable argumentation byzantine, mais ils se conforment en cela à l'attitude générale de la Chrétienté latine. Le seul argument répandu en Occident est tout positif, c'est l'argument pédagogique de la lettre à Sirinus (Ep. II. 13) de Grégoire le Grand : « *quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus* » (PL. 77, col. 1027-1028).

Tout semble donc se passer comme si la Chrétienté latine oscillait entre le rigorisme et la fixité des Grecs, qu'elle respecte sans les imiter, et une confiance dans les pratiques de l'art que toutes les autorités religieuses ne

voient pas avec faveur. Il a paru utile de préciser ces deux points. Le *Rationale* de Durand, seule référence canonique constante, pose que les Grecs ne représentent que la partie supérieure des figures « *ut omnis stultae cogitationis occasio tollatur* ». Observation qu'on s'étonne un peu de voir reprise quatre siècles plus tard par Comanini (1591). Il s'agit là des icônes à mi-corps, *picturae dimidiatae*, qui sont liées aux plus vieilles dévotions romaines, avec un haut degré de « sacralisation » dont on ne peut dire qu'il se soit affaibli à la Renaissance (Michel-Ange loue Francesco de Hollanda d'avoir su prendre une copie de la « Sainte Face » de Saint-Jean-de-Latran vers 1535). On peut même établir, après l'étude de H. Warnke (1968), qu'un grand nombre de tableaux d'autel en Toscane et en Emilie ont été composés autour d'icônes miraculeuses, réemployées et encadrées, ce qu'on peut appeler des *pale-reliquaires* (d'icône).

Une autre observation de Durand sur la liberté d'invention nécessaire au peintre fournit un second fil directeur. Elle semble bien répondre à une critique contre les abus et les vanités de l'art, qu'on retrouve périodiquement chez Saint Bernard — cité avec éloge par G. Paleotti, II, chap. 31 —, chez Gerson autour de 1400, chez Saint Antonin bien avant Savonarole, Erasme et Luther. Les dénonciations ont lieu à peu près dans les mêmes termes, à la fois sévères et découragés. Ce qui nous a permis de donner du passage de Saint Antonin sur les arts (*Summa Theologica*, III, 8, chap. 4) une interprétation sensiblement différente de celle du Prof. C. Gilbert (1959). Arrivés à ce point, nous avons cru devoir examiner avec plus de précision le cas de l'Angelico, avec qui on aurait peut-être l'exemple exceptionnel d'un artiste obéissant *directement* à la raison théologique, exposée par Saint Antonin. Si la naissance du tableau d'autel « moderne » et en particulier de la « *sacra conversazione* » est liée à l'intervention du docteur dominicain, on aurait là une donnée positive, susceptible de changer toutes les perspectives. Mais cette simplification ne s'impose pas. Car, outre le fait que la *Summa* de 1459 ne comporte, selon l'habitude, que des injonctions négatives, on observe plutôt chez l'Angelico, prieur de Saint-Marc, une immense souplesse d'adaptation que des innovations fondamentales : s'informant auprès des modernes comme Masaccio (R. Longhi, 1940), puis auprès de Domenico Veneziano (J. Pope-Hennessy, 1951), le frère de Fiesole eut le génie de dégager un modèle du style dévot en peinture, c'est-à-dire distinct de la « manière grecque » mais sans « abus », sans vaines « curiosités ». C'est seulement par étapes et à partir de ces contacts qu'il est arrivé, après 1435, à définir l'organisation du retable avec le double registre de la *présentation* ou scène majeure dans un lieu offert à la contemplation des fidèles, lieu qu'on peut nommer « paradoxal » parce qu'il répond à un espace à la fois naturel et idéal, et d'autre part, celui de la *narration* dans le registre de la prédelle, où sont figurés les miracles et donc l'ordre du merveilleux distinct

du sacré. Cette organisation n'est pas dictée par l'autorité mais résulte d'une pratique redressée par la double volonté de modernité et de convenance pieuse ; cette formule élevée a donc eu la faveur d'une cité et d'un moment ; elle confirme l'importance et la complexité de l'enquête : la notion trop facile de « désacralisation » ne suffit pas à rendre compte des traits nouveaux de cette peinture.

Le retable, complexe pictural complétant l'autel, est lié en effet à la fois à la structure des sanctuaires, où un certain emplacement et certaines dimensions lui sont propres, et à l'activité liturgique, c'est-à-dire à certaines opérations mentales et corporelles. Le tableau d'autel présente, en somme, un espace de représentation complémentaire des deux autres, celui de l'architecture où il s'inscrit, celui de la liturgie où il intervient. Il n'est pas difficile d'éclairer la première relation : les figurations anciennes des *pale* dans les peintures mettent en évidence l'intégration de ce meuble dans la perspective du sanctuaire, mais ceci est le résultat d'une évolution qui suppose une série de conflits : d'abord entre le polyptyque gothique et l'église romane (à Fiesole, à Badia a Isola, par exemple), suivi d'un accord entre la structure du retable et celle de l'architecture (à Santa-Croce de Florence), puis entre le retable moderne et la structure gothique (à San-Zeno de Vérone), suivi d'un nouvel accord entre structure édiculaire et architecture (Santo Spirito à Florence, etc.). D'où l'observation importante que 1) le retable apparaît comme l'héritier du décor d'abside que la voûte à nervures du gothique rend pratiquement impossible, et 2) l'architecture nouvelle de la Renaissance, avec la scansion précise des chapelles et la répartition des baies, annule la peinture murale et tend à délimiter avec plus de rigueur l'emplacement des tableaux au-dessus de l'autel.

Pour la seconde relation, totalement négligée ou presque jusqu'ici, elle mérite un examen préalable d'autant plus nécessaire qu'elle peut aider à rendre compte de la multiplication des tableaux d'autel dans l'église, c'est-à-dire dans un même lieu chargé de présences affectives puissantes. Le dégagement du chœur par élimination des clôtures, jubés..., à partir de 1440 environ semble indiquer une tendance à libérer le champ visuel. C'est que la perception par les yeux prend une importance croissante avec le développement de la dévotion au *Corpus Christi* et le « désir de voir l'hostie » (Dumoutet, 1926). Le thème de la « Messe de Saint Grégoire », qui connaît une diffusion rapide après le XIV^e siècle — son point de départ est l'icône miraculeuse de Sainte-Croix-de-Jérusalem —, met en évidence une valorisation impressionnante du massif de l'autel, avec la valeur d'apparition de l'image qui le surmonte. Or, cette image pathétique, suractivée en quelque sorte, reste rare en Italie, où elle est née, mais où on lui préfère l'ostentation solennelle des figures saintes.

La problématique du retable naît donc d'un conflit entre des termes qui correspondent à des alternatives de la pensée religieuse : généralité du dogme — particularisme de la piété, et de l'imagination religieuse : lieu « paradoxal » de la présentation — espace de l'anecdotique et du « merveilleux ». Or, cette tension entre des tendances corrélatives s'exprime déjà dans le premier ouvrage où l'on trouve une figuration du retable dans un retable, à savoir le polyptyque géant commandé par le cardinal Stefaneschi pour Saint-Pierre-de-Rome en 1320, et maintenant restauré (D. Redig de Campos, 1973). On n'y observe pas seulement une multiplication savante et équilibrée des mentions culturelles et hagiographiques, la juxtaposition des figures « à mi-corps » et des grandes figures, la présence des donateurs, mais une certaine hésitation entre l'intemporel et l'historique à propos de l'image même de Saint Pierre. La distribution des éléments donnera lieu à de multiples combinaisons et variantes, jusqu'à l'organisation — canonique pour la Toscane — établie par le polyptyque de Pise de Masaccio en 1426 (J. Shearman, 1966). La formule est plus serrée, avec l'affectation claire de la prédelle à la narration, la cohérence du groupement, l'axe vertical qui entraîne l'ensemble ; mais elle rend plus explicite le rôle de l'étage de prédelle, qui fonctionne dès lors comme un degré ou un banc avec une triple fonction morphologique (gradin), iconographique (illustration) et psychologique (zone inférieure).

Dans certaines prédelles, un traitement de l'espace en profondeur crée un contraste singulier avec le panneau central (pala Quaratesi de Gentile da Fabriano, 1425). La tangence entre cette bande avec le rebord de la scène principale a été l'occasion de partis inattendus, qui ne semblent pas avoir été remarqués jusqu'ici. Issu des grandes absides de mosaïque de l'art paléochrétien, un rebord en forme de fossé — ou parfois de falaise — s'étend souvent sous l'ensemble de la composition peinte pour accentuer l'effet de séparation. Ce rebord qu'on observe, par exemple, à l'abside de Santa-Maria-Antica (ca 750) reparaît au xiv^e puis se répand au xv^e siècle : *Adoration des Mages* de Santa-Trinità (1423) par Gentile da Fabriano ; *pala* de Marco Zoppo à Saint-Clément de Bologne (1461) ; *Vierge aux rochers* de Léonard (1483), etc. Dans tous les tableaux d'autel, les personnages à vénérer sont établis au-dessus d'un ressaut destiné à tenir le fidèle à distance. Intention que confirme le curieux parti du « donateur englouti », c'est-à-dire disposé de telle sorte que son buste ou sa tête affleurent seuls aux pieds des figures sacrées : Liberale da Verona, ca 1470 (Viterbe), *pala* de Filippino Lippi, ca 1480 (Offices), Giolfino (Vérone)... ; plus tard : Girolamo da Carpi, *pala Mozzanella*, ca 1530 (Washington).

Ce trait semble bien concrétiser une règle théologique qui reste implicite et que ne formule aucun texte. Mais en même temps apparaissent d'autres

traits tendant à « personnaliser » l'ouvrage : le « *cartellino* » avec le nom du dédicataire ou celui de l'artiste, le portrait du donateur, et parfois celui de l'artiste (dont les modalités ont été étudiées dans le cours de 1970-71). Il y a de multiples modes de présentation du donateur, donnant parfois lieu à des curieuses interventions punitives, quand on le supprime (retable de Saint Vincent par D. Ghirlandaio, 1494, étudié par E. Fahy, 1966) ; on observe ainsi le passage de la raison pieuse à la raison politique et, dans bien des cas, à la raison « culturelle » par la recherche de prestige de l'artiste ou du donateur — ou des deux. Ici se dégage une deuxième contradiction ou difficulté fondamentale, en forme d'aporie. Nous en avons discerné une première en examinant la fidélité à certains archaïsmes : contrairement à l'opinion commune, les icônes byzantines, images paléo-chrétiennes..., qui correspondent à un art répudié, sont encore considérées avec respect et leur style même est parfois défendu contre le mépris où le tiennent les modernes, en raison de la valeur sainte des symboles représentés : ainsi Gilio (1564), ou P. Ugonio (1588) rapportant la légende de Saint Grégoire et de l'*Hodegetria* de S.S. Cosme et Damien. Mais en même temps on voit s'intensifier le sentiment que l'artiste a des devoirs propres qui demandent une certaine marge d'initiative, indispensable à la qualité du style, et autorisent en particulier le recours aux éléments antiques ou classicisants dans le décor, les formes, etc. C'est ici que surgit une difficulté symétrique de la précédente et qu'on peut illustrer par le *paradoxe de Saint Grégoire* (T. Budensieg, 1965). Une légende, issue du milieu pétrarquien, voulait en effet que le Pape ait détruit les statues de Rome par crainte du retour du paganisme et précipité ainsi la fin de la culture. Le défenseur des images chrétiennes sur l'autel est donc aussi le destructeur des idoles païennes, et des regrets d'historiens de la culture seront formulés à cet égard, en particulier par Vasari (1550). Les images miraculeuses et vénérées appartiennent à un style *périmé* ; inversement, les modèles que l'art moderne devrait retrouver appartiennent à un monde *non-chrétien*. Dans l'élaboration du tableau d'autel, il était difficile que cette double « aporie » ne fût pas présente, au moins à l'esprit des artistes les plus évolués. Rien n'était donc simple. En l'absence de règles manifestes et clairement promulguées, tous les éléments de tension de l'époque pouvaient à chaque moment s'y actualiser.

*
**

Dans le Séminaire du *Mardi*, on s'est attaché à poursuivre l'exploration des zones de contact entre l'art et le langage (oral et écrit), en abordant la « dénomination des œuvres ». Pas plus que les précédents, cet aspect de l'histoire artistique n'a fait l'objet d'études systématiques et l'on serait d'abord tenté de penser qu'il ne le mérite pas, si deux ordres de considérations n'orientaient notre attention sur ce point : d'abord, l'importance parfois exorbitante

des *titres* particuliers des œuvres et la nécessité d'en conduire l'examen critique, ensuite le fait, si nous sommes à l'époque du corpus, du répertoire et finalement de l'ordinateur, que toute histoire portant sur des objets requiert classification (synchronie) et distribution en séquences (diachronie), travail impossible à réaliser sans l'aide d'un vocabulaire qu'on est contraint d'inventer — ou de subir — et qui requiert donc, lui aussi, des précautions critiques.

La connaissance des dénominations génériques est indispensable pour tirer parti du vocabulaire ancien. C'est naturellement l'exploration des inventaires qui fournit ici le plus de matière : « *livret* » pour petit tableau ouvrant, « *camàieu* » pour camée, etc. (qu'on trouve dans le *Glossaire français* de Léon de Laborde, Paris, 1872), ou encore l'emploi de « *mystère* » pour désigner toute image sacrée, dans l'Italie des *xiv^e* et *xv^e* siècles comme dans les documents bourguignons. De même, « *demy-image* » dans les inventaires princiers, répondant au latin : *medietas imaginis* ou encore : *thoracicula*, pour l'image en buste, profane et surtout sacrée (icône). Pour les termes génériques, qui deviennent inintelligibles d'une époque à l'autre, il y a, par exemple, la dénomination : une « *joconde* », sans doute pour un portrait de courtisane. Grâce au concours de M^{me} C. Grodecki et de M^{lle} Rambaud, un grand nombre de ces termes-pièges a pu être dégagé des documents d'archives : marchés, comptes, inventaires, des *xvi^e* et *xvii^e* siècles. On a ainsi pu observer, par exemple, que le terme même de « *tableau* » peut dans la langue ancienne s'appliquer à des ouvrages non seulement peints mais sculptés, voire « en estampe ». Ch. Sterling a bien voulu intervenir pour commenter un certain nombre de termes usités au *xv^e* siècle en France et en Bourgogne.

Pour les titres des œuvres, il est vite apparu que leur attribution est le plus souvent récente : elle apparaît avec les catalogues de collection et de vente. Or, la dénomination individualisée comporte souvent une interprétation implicite, qui peut se révéler erronée : « *l'Embarquement pour Cythère* » de Watteau, ou tout à fait fantaisiste : « *les Courtisanes* » de Carpaccio (Musée Correr), ou gravement falsificatrice : « *la Derelitta* » de Filippino Lippi — et non de Botticelli — (coll. Pallavicini). Une rapide exploration à travers quelques catalogues d'exposition, celle du *Siècle de Rembrandt* (Petit Palais, 1970) par exemple, permet de s'assurer que beaucoup de dénominations ont un support ancien des plus fragiles. Une responsabilité sérieuse dans l'attribution des titres semble devoir être imputée à l'estampe de reproduction, dont l'inscription, la « lettre », comporte soit une sorte de commentaire libre — parfois à l'excès —, soit un titre. Pierre Rosenberg a bien voulu intervenir à ce sujet ; le cas des Le Nain a été examiné en ce sens par J. Thuillier et celui de Watteau par A.-M. Lecoq. On distinguera donc les titres donnés après coup par les amateurs ou historiens, les titres appliqués

du temps de l'artiste, les titres donnés avec son accord, les titres voulus dès le début par lui.

L'étape suivante est celle où, avec les livrets des Salons, apparaissent les titres développés : quelques exemples pris chez Diderot suffisent à en éclairer la nature. On aura au milieu du XIX^e siècle un nouveau développement — examiné par P. Georgel — avec l'apparition du titre « poétique », qu'il convient d'étudier autour des initiatives de Whistler, avec en aboutissement le passage au titre-programme : « *Impression soleil levant* » de Claude Monet (1874) étant le résultat d'une élaboration plus complexe qu'on n'avait pensé. Le titre avait dès lors acquis une valeur commerciale, qui le rend obligatoire, mais souvent aussi indifférent. La crise de la dénomination, autour de 1910-1920, devient d'autant plus révélatrice et utile à considérer. A un certain moment, l'évolution « dé-réalisante » du style suscite une situation où le titre joue soudain un rôle de complément indispensable, absolument nouveau : soit bouffon, avec Picabia et les Dadaïstes, et surtout Marcel Duchamp qui l'assortit de jeux de mots, soit capable d'une suggestion symbolisante qui en fait une clef mentale ou un supplément précieux, avec P. Klee, par exemple, soit, à l'inverse, accusant la nudité de l'inspiration dans le cas d'une abstraction qui entraîne l'évacuation du titre avec celle de l'image : Mondrian.

TRAVAUX ET CONFÉRENCES

Election à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 30 mai 1975.

Membre de l'American Academy of Arts and Sciences de Boston depuis le 14 mai 1975.

Présidence de la Commission nationale de l'Inventaire général.

Direction de la *Revue de l'Art*.

Direction des Journées d'Etudes sur l'Architecture française de la Renaissance, Tours (Centre d'Etudes supérieures de la Renaissance), 12-15 mai 1975.

Conférence au Congrès de l'I.C.O.M.O.S. à Rothenburg o. der Tauber, 29 mai 1975 : « *Les petites villes* ».

Conférence à Munich (Siemens Stiftung), 10 juillet 1975 : « *Michelangelos ignudi* ».

— « *Signature et Signe* » (*Revue de l'Art*, n° 26, 1974, p. 8-14).

— Conférence inaugurale du Congrès de l'Association Guillaume Budé (Rome, 1973), publiée dans les *Actes du IX^e Congrès*, Paris, 1975, p. 67-81.