

## Le *Traité de peinture et de sculpture* de G. Domenico Ottonelli et Pietro da Cortona. La fin des imprécateurs ?

Yvon Le Gall

Volume 32, numéro 1-2, printemps 2000

La tolérance

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501257ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501257ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Le Gall, Y. (2000). Le *Traité de peinture et de sculpture* de G. Domenico Ottonelli et Pietro da Cortona. La fin des imprécateurs ? *Études littéraires*, 32(1-2), 71–93. <https://doi.org/10.7202/501257ar>

Résumé de l'article

En 1652 paraît en Italie un *Traité de peinture et de sculpture* fruit d'une collaboration entre un jésuite, G. D. Ottonelli, principal contributeur, et Pietro da Cortona, artiste majeur sur la scène baroque romaine. Il s'inscrit dans la lignée d'ouvrages prescriptifs en matière artistique. Très démarqué du *Discours de Paleotti* (1582), référence absolue, il s'en éloigne par le souci de ménager à la fois les créateurs et les mécènes. Une casuistique très élaborée, où s'actualise une certaine tolérance, maintient un équilibre entre le soin des âmes et les bienfaits de la création, en recourant notamment à la dissimulation.



**LE TRAITÉ DE PEINTURE  
ET DE SCULPTURE  
DE G. DOMENICO OTTONELLI ET  
PIETRO DA CORTONA.  
LA FIN DES IMPRÉCATEURS ?**

**Yvon Le Gall**

[Parmi] les professions avec lesquelles on doit orner l'esprit des nobles jeunes gens, le philosophe compte celle de peindre, parce qu'elle élève l'âme à la contemplation. Et moi j'estime que celui qui contemple bien comme peintre peut également réussir comme maître des actions vertueuses et diriger l'usage de cet art en action de grâces à notre créateur, selon l'observation de saint Augustin (Ottonelli et Pietro da Cortona, p. 2)<sup>1</sup>.

Ainsi G. Domenico Ottonelli et Pietro da Cortona ouvrent-ils leur *Traité de peinture et de sculpture* en plein cœur du XVII<sup>e</sup> siècle. D'entrée de jeu, nous avons droit à cette « odeur de sacristie » qui a tant frappé Julius Schlosser (Schlosser, p. 616)<sup>2</sup>.

Nous avons affaire à une contribution notoire de la littérature artistique italienne du XVII<sup>e</sup> siècle. On aura immédiatement compris qu'elle s'inscrit dans une veine particulière, celle des « moralistes à tendance théologique », pour reprendre la catégorie de Schlosser. Ce courant s'est développé sous l'influence du Concile de Trente, devenu une référence en la matière. L'on sait que le Concile a beaucoup tardé à légiférer sur le sujet, comme s'il attendait que des théologiens en prise avec leurs adversaires huguenots déblaient le terrain<sup>3</sup>. Il ne l'a fait qu'à la veille de se dissou-

---

1 L'œuvre a fait l'objet d'une édition anastatique et critique due aux soins de Vittorio Casale. Faute d'édition française, je donnerai ma propre traduction accompagnée, au besoin, du texte original. Les références à Casale renverront à cette édition.

2 Je me suis servi de l'édition italienne de ce grand classique de la littérature artistique européenne.

3 Les joutes sont rudes en France au début des années 1560 et elles donnent lieu à des prises de position qui annoncent le décret tridentin (Christin, p. 216 et 220). Le cardinal de Guise presse le Concile de prendre solennellement position sur le sujet (Besançon, p. 238).

dre, et de façon peu disert<sup>4</sup>. Il s'est contenté de rappeler — mais c'était essentiel — qu'il était légitime de vénérer les images (théorie du prototype), qu'elles étaient une source d'instruction au bénéfice des illettrés et qu'elles poussaient ceux qui les détenaient à l'imitation des saints. Il admettait enfin que la matière avait pu donner lieu à des abus dans le passé, tant dans la confection des images elles-mêmes que dans les mouvements auxquels elles avaient parfois donné lieu. Il chargeait la hiérarchie de les éliminer. Les pères conciliaires ne posaient donc que quelques principes très généraux. Ils s'en remettaient pour l'essentiel à la vigilance du haut clergé<sup>5</sup>. Cette invite n'a produit, dans la péninsule, qu'un ruisseau « théorique » de dimension assez modeste, mais sensiblement plus élaboré qu'en France<sup>6</sup>. La tête de file en est incontestablement le cardinal Paleotti avec son célèbre *Discorso intorno le immagini sacre e profane* (1582), considéré en Italie comme l'archétype de la littérature artistique d'inspiration tridentine, malgré son inachèvement<sup>7</sup>. Quelques décennies plus tard, un autre prince de l'Église, Frédéric Borromée, y était allé de son *De Pictura sacra* (1625). Sa parenté avec le fameux Charles Borromée, qui s'est occupé à écrire avec éloquence sur l'architecture sacrée<sup>8</sup>, et son goût prononcé pour la peinture font comprendre son intervention, d'un souffle cependant sensiblement plus court que celle de son prédécesseur<sup>9</sup>. Ottonelli et Pietro da Cortona se situent au troisième rang, quelque vingt-cinq ans plus tard. Eux aussi se placent dans le sillage du Concile de Trente et citent abondamment le premier cardinal, en oubliant quasiment le second (Casale, p. 17, notes)<sup>10</sup>. Ils revendiquent donc une tradition, mais nous verrons aussi qu'ils la dépassent. C'est sans doute le sens de leur association.

En signant ensemble le *Traité*, Ottonelli et Pietro da Cortona ne sont nullement originaux. Ils reprennent la vogue des livres à deux voix. Il y a au moins deux équipes à les avoir précédés dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle : celle de Monseigneur Agucchi, d'abord associé à Annibal Carrache, puis au Dominicain, ensuite celle de l'Albane avec le docteur Zamboni. Avec Ottonelli et Pietro da Cortona, nous avons affaire à une collaboration qui,

4 25<sup>e</sup> session, décembre 1563, *De l'invocation et de la vénération des saints ; de leurs reliques ; et des saintes images*.

5 Comme l'a écrit Alain Besançon, « point de théologie, point d'esthétique, simplement une jurisprudence remise à l'autorité de l'évêque sous réserve d'examen par le pontife romain » (Besançon, p. 239).

6 Olivier Christin remarque qu'en France on est loin des traités italiens ou flamands contemporains qui explorent avec érudition les questions iconographiques, parfois dans un ordre systématique, comme chez Molanus ou Paleotti. Il explique la précision des Italiens par la présence de nombreux artistes repentis dans leurs rangs, mais surtout par un enracinement dans le rejet du maniérisme. Il ajoute qu'en France le clergé a d'autres moyens d'intervention : contrats, visites pastorales et statuts synodaux (Christin, p. 258-260). *Le Traité des saintes images*, maître ouvrage de Molanus sur le sujet qui nous intéresse, a fait récemment l'objet d'une édition critique bilingue et richement iconographiée aux Éditions du Cerf, 2 vol.

7 Il a été annoncé comme devant comprendre cinq livres, mais s'est arrêté au second. Il en a été fait une édition critique par Paola Barocchi, dans *Trattati d'arte del Cinquecento*, t. 2.

8 *Instructiones fabricæ et suppellectillis ecclesiasticæ*, peu après 1572, où le prélat invite, avec force détails, à édifier des constructions aussi impressionnantes que possible.

9 Il ne faut toutefois pas limiter la contribution artistique de Frédéric Borromée à cet ouvrage. On ne saurait oublier la fondation de l'*Ambrosiana* (Jones).

10 Vittorio Casale remarque que Paleotti est cité une centaine de fois dans l'ouvrage. L'édition critique utilise trois paginations différentes : pour l'introduction, pour le texte et pour les notes.

pour déséquilibrée qu'elle soit, éclaire le propos. Si nous ne connaissons pas tout de la genèse du *Traité*, il est clair qu'il est dû à l'initiative du « théologien ». G. Domenico Ottonelli, jésuite, qui a pignon sur rue à Rome, est assurément le signataire de l'avis au lecteur qui précède le préambule. Il y signale que ce *Traité* aurait dû être le dernier volet d'un triptyque consacré par lui aux arts et aux lettres, mais qu'il a décidé de donner la priorité à celui-ci sur le volume consacré au théâtre. Le jésuite est donc bien le concepteur du *Traité* et la plupart des critiques estiment qu'il en est la plume majeure, sinon exclusive. C'est notamment le sens de cette « odeur de sacristie » relevée par Julius Schlosser. Pourtant, comme le fait remarquer avec beaucoup de vraisemblance Vittorio Casale, la contribution de Pietro da Cortona pour limitée qu'elle soit, n'est pas négligeable et peut être dégagée par un style propre (*ibid.*, p. xxxvi sq)<sup>11</sup>. Le problème est de savoir comment s'est produite cette collaboration. Vittorio Casale suggère qu'Ottonelli a rédigé seul une première mouture de l'ouvrage, pour laquelle il aurait obtenu l'*imprimatur* en 1650. Il aurait alors senti l'opportunité de s'adjoindre la caution d'un peintre. Le recours à Pietro da Cortona n'aurait pas bouleversé l'économie du texte, et la notoriété du jésuite n'aurait pas nécessité un nouvel *imprimatur* pour cette version remaniée et publiée en 1652.

Il n'est pas surprenant que le jésuite ait eu recours à Pietro comme collaborateur « technique ». Les deux hommes se connaissaient d'assez longue date. Ottonelli avait aidé le peintre à emporter l'une de ses prestigieuses commandes romaines au début des années 1630, la voûte de la plus importante pièce de réception du Palazzo Barberini<sup>12</sup>. À l'époque du *Traité*, qui est peut-être l'un des derniers moments du grand mécénat romain, Pietro da Cortona revient à nouveau sous les feux de la rampe artistique de la capitale de la chrétienté<sup>13</sup>. La rencontre de ces deux personnalités fait de l'ouvrage un document à double fond, « en équilibre entre sacristie et pinacothèque » (*ibid.*, p. xlviii), selon le mot de Vittorio Casale. Le projet proclamé fait prévaloir le côté « sacristie ». Conformément aux premiers mots du préambule, tout l'ouvrage est enserré dans une gangue religieuse, alors même qu'il ne se limite pas à la sphère sacrée, dans laquelle s'inscrivait le Concile. Cette ouverture du spectre, dans la ligne paléottienne, est d'ailleurs l'un des intérêts du livre. L'objectif moralisateur est affiché dans le titre : *Trattato [...] uso et abuso loro*. Soit deux mots-clés : *uso et abuso*,

11 Pour l'auteur, le seul critère à suivre est le plus naturel : « laisser la décision à la matière traitée. La théologie au théologien, l'art à l'artiste » (Casale, p. xlvii).

12 La famille Barberini était alors représentée sur le siège de saint Pierre en la personne d'Urbain VIII. Dans les années 1620, Pietro da Cortona avait déjà bénéficié d'une notable commande sollicitée par le pape, les fresques de Sainte-Bibiane. Pourtant, il n'était pas parti favori dans la course au marché du plafond du Palazzo Barberini. Les insuffisances du peintre pressenti, Camassei, et l'appui soutenu du cardinal Francesco Barberini ainsi que des conseillers jésuites du pontife, parmi lesquels Ottonelli a joué à cette occasion un rôle certain, ont valu à Pietro da Cortona d'être finalement l'heureux lauréat. Pour la plus grande gloire de la famille Barberini et de son chef naturel, le pape Urbain (Haskell, p. 110 et 132).

13 C'est le moment où Innocent X, après sept ans d'absence d'intérêt pour le mécénat, prend quelques initiatives, assez timides du reste. En 1651, Pietro da Cortona est pourvu de la première commande officielle : la fresque pour la galerie du palais édifié par le pape, Piazza Navona (Haskell, p. 278-279).

toujours dans le droit fil paléottien<sup>14</sup>. Et l'on verra que l'un d'eux, le second, prévaut nettement sur l'autre. Le maître d'œuvre n'organise pas le livre autour d'idées, mais de cibles, fournissant la matière de six chapitres constitutifs, qui ne sont peut-être pas dans l'ordre le plus cohérent. Citons les : 1 — de la peinture. 2 — des images, usage et abus qui en sont faits. 3 — du peintre et du sculpteur. 4 — des propriétaires d'images. 5 — autour des spectateurs de peintures et de statues. 6 — des autorités (*signori superiori*). Autrement dit, Ottonelli balaie le champ qui va des images elles-mêmes à ceux qui sont invités à les voir. L'objectif reste Dieu : tout doit être fait pour tourner les esprits vers Lui, tout doit être fait pour empêcher ce qui ruinerait cette fin naturelle. C'est là qu'intervient le deuxième fond : *quid* de la rigueur ? Certains comprendront assez vite que l'association d'un jésuite et d'un « peintre à la mode », comme l'écrit Julius Schlosser, conduite à une certaine souplesse<sup>15</sup>. Même sous la forme d'un anagramme<sup>16</sup>, Pietro da Cortona aurait-il accepté de cautionner une publication marquée d'un « obscurantisme » sans concession ? Le Guerchin, autre gloire du pinceau — même s'il s'est alors replié sur ses terres émiliennes — aurait-il signé une lettre approbatrice du projet, bien qu'on puisse la juger convenue<sup>17</sup> ? D'aucuns ajouteraient : un jésuite est-il capable de rigueur ? Ce n'est pas faire un mauvais procès à Ottonelli que de constater que sa plume est coutumière de la casuistique tant reprochée aux représentants de son ordre. Notre homme utilise en quasi-permanence une technique qui ne manque pas de laisser le lecteur fréquemment perplexe. Il procède en effet par affirmations assez nettes, assorties de citations multiples et souvent pesantes, qui finissent par troubler l'ordre de la pensée. Ainsi sont aménagés des interstices qui sont autant de poches de respiration : la sacristie ouvre sur la pinacothèque. Cette ouverture n'est donc pas le fait du seul Pietro da Cortona. Le peintre n'est pas une simple caution utilisée pour faire passer une pilule amère. Sa participation est plutôt le signe de l'orientation de l'ouvrage. Celui-ci n'a d'ailleurs de sens que s'il n'est pas un pur *remake* du

---

14 Le titre intégral de l'ouvrage du cardinal Paleotti doit être rappelé : *Discorso intorno le immagini sacre e profane, diviso in 5 libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il modo che cristianamente si dee osservare nelle chiese e ne' luogbi pubblici*. Le mot *abusi* se trouve pratiquement au centre de ce titre qui n'en finit pas. Nos duettistes ont su trouver un titre plus percutant.

15 Comme bien d'autres, Anthony Blunt, qui reproche au Concile une véritable glaciation culturelle, admet que sur la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, par l'intermédiaire de quelques groupes moins rigoristes que Charles Borromée, Paleotti et autres Molanus, dont les jésuites sont la constituante la plus évidente, il se produit un assouplissement des positions. Mais pour le distingué historien britannique de l'art, le courant jésuite, jouant essentiellement sur l'émotion, n'enrichit guère l'art sur le plan de l'intellect (Blunt, p. 215). Il n'est sans doute pas inutile de remarquer qu'Alain Besançon ne partage pas du tout l'analyse de Blunt sur la « chape de plomb » tridentine, alors même qu'il se réfère aux mêmes auteurs que son prédécesseur (Paleotti, Molanus, Gilio da Fabriano, ...). Il n'en reconnaît pas moins que les jésuites sont allés plus loin que les autres (Besançon, p. 244-245). Quant à Hans Belting, il n'entre pas dans ce genre de débats. Pour lui, l'Église tridentine tire les conclusions de la crise de l'image qui, perdant sa puissance traditionnelle au profit du verbe de l'écriture et de l'exégèse des prédicateurs, ne peut se sauver que par une mise en scène efficace. L'ère de l'art succède à celle de l'image. Les Jésuites sont à nouveau à l'honneur (Belting, p. 27 et 651-654).

16 Le traité est signé *Odomenigio Lelonotti da Fanano e Britio Prenetteri*. Le nom du peintre était Pietro Berrettini, à savoir da Cortona.

17 La lettre du Guerchin à Ottonelli est placée en tête de l'édition. Le peintre déclare qu'il n'a pas pu tout lire, faute de temps, mais que ce qu'il en a lu lui a paru du plus grand intérêt. « Je ne pense pas que la perfection du livre puisse admettre quelque adjonction » (Casale, p. cxliiii-cxliiv).

livre référentiel de Paleotti. Ce n'est pas dire qu'Ottonelli ait tenu à souligner son originalité par rapport à son maître revendiqué. C'est tout simplement remarquer — et Vittorio Casale l'a très bien fait — que de l'eau a coulé sous les ponts depuis le *Discorso* du cardinal. Sans doute notre *Traité* se situe-t-il dans la mouvance de la littérature artistique de la Contre-Réforme. Mais, pour reprendre un concept qui justifie ce recueil, l'intolérance cardinalice, proche du Concile lui-même, n'est plus de mode un siècle plus tard. La religion doit accepter de composer avec l'art. Par rapport à Paleotti, le jésuite a adopté une position de repli. Face à l'importance et à la force des images, il se préoccupe essentiellement de mettre sur pied un dispositif qui endigue les périls. Nous allons suivre cette démarche, qui s'inscrit dans les préoccupations de cette réunion.

### Dans un monde envahi par l'image

Ottonelli et Pietro da Cortona sont visiblement frappés par la profusion des images qui s'insinuent un peu partout, comme nous le sommes aujourd'hui par l'omniprésence de la musique. La chose est d'autant plus importante qu'ils soulignent d'abondance le redoutable pouvoir de ce médium.

### La profusion des images...

Pour nos deux auteurs, il est clair que l'œil est sans cesse sollicité par les images. On n'en sera pas étonné de la part de ces deux habitués de la Rome baroque triomphale. L'homme d'Église est bien placé pour savoir que les innombrables églises romaines sont envahies par les images, même si l'ordre auquel il appartient a bien des difficultés pour assurer la décoration de ses maîtres lieux de culte<sup>18</sup>. Le peintre à la mode et le confesseur de la bonne société en rencontrent pléthore dans les riches palais et sans doute bon nombre dans des logis plus modestes mais encore huppés. L'homme de la rue enfin est également interpellé par les images. Si Rome est la mieux dotée des villes de la péninsule, elle n'a pas le monopole des images. Dans le sillage de la Renaissance, l'âge baroque nourrit une sorte de passion pour elles, les multiplie. À la différence de Frédéric Borromée qui s'est penché sur la seule peinture sacrée, mais comme Paleotti, Ottonelli et Pietro da Cortona s'intéressent à toutes les images. Plus exactement, ils n'excluent aucune catégorie d'images de leur champ d'investigation, mais ne retiennent que certains supports. Le titre enserme le programme : *Trattato di pittura e scultura*. Toutes peintures et sculptures sont à l'ordre du jour. Par contre — et on peut s'en étonner — rien n'est dit des gravures, médium qui a tant fait pour la diffusion des images à travers toute la société occidentale, plus dans certains pays que dans d'autres. Et sans doute l'Italie n'a-t-elle pas été le meilleur terrain de diffusion de la gravure. Il se peut qu'il y ait une autre explication à ce délaissement : la gravure apparaît comme une activité très largement dérivée de la peinture. Il suffit de prescrire à la source pour tenir la chaîne en mains. Pourtant,

---

18 Cela ne manque pas de sel, quand on sait que les jésuites romains entretiennent de bonnes relations avec Pietro da Cortona, comme nous l'avons vu, mais aussi avec le Bernin.

l'Italie connaissait une tradition de censure de ce genre de médium (Freedberg, p. 396-397).

Cette prolifération des images est-elle légitime ? On ne peut dire que les auteurs se livrent à une véritable typologie des images et les qualificatifs utilisés ne permettent pas de dessiner des catégories bien nettes. Les adjectifs fleurissent et certains d'entre eux font l'objet d'usages qui apparaissent indifférenciés. On saisit bien un partage majeur entre images profanes et images sacrées, encore que les secondes puissent emprunter aux premières. À la suite de Vittorio Casale, remarquons le peu de place dans le *Traité* sur le caractère licite des images sacrées. Le sujet, qui avait fait couler tant d'encre et de salive un siècle plus tôt, en raison de l'iconoclasme protestant, et qui avait retenu assez longuement l'attention de Paleotti, est quasi expédié par Ottonelli et Pietro da Cortona. Ce n'est pas négligence de leur part, mais simple constat qu'il n'est plus nécessaire de rompre des lances sur le sujet. La légitimité des images sacrées n'est plus au cœur du débat. Il suffit presque à nos duettistes de déclarer d'entrée de jeu que Dieu est l'inventeur de la peinture et qu'ils souscrivent au jugement de Platon, selon lequel « la fin de la peinture est de représenter l'image des choses et non la substance », pour considérer l'affaire close (Ottonelli et Pietro da Cortona, p. 5). Ils y reviennent quand même dans la onzième question du chapitre 2 (sur les images) pour remarquer que « les professeurs de la loi chrétienne et catholique marchent en toute sûreté parce qu'ils usent modérément des images sacrées représentant les saints et les choses sacrées et qu'ils incitent la mémoire, l'esprit et la volonté humaine à la vraie félicité. » Soulignons la modération. Le trait est important. Ottonelli et Pietro da Cortona ne reculent cependant pas devant le superlatif, deux fois repris : l'usage des images sacrées est *lectissimo*. Pour conclure définitivement sur le sujet, ajoutons qu'ils se contentent de rappeler que Dieu est l'auteur des images sacrées — et, dans ce cas, pourquoi les chrétiens refuseraient-ils à Dieu ce que les pythagoriciens accordent à Pythagore ? — et d'exciper de l'autorité des Pères de l'Église et des Conciles généraux, celui de Trente étant le dernier en date (*ibid.*, p. 69-71).

Si les images sacrées sont légitimes, aux conditions susdites, en va-t-il de même des images profanes ? La réponse arrive en deux temps. Dans la quinzième question du chapitre 2, la formulation est très large : il faut procéder à l'égard des images profanes comme on l'a fait avec les bons livres de l'Antiquité, au nom du principe selon lequel « l'abeille prend le miel aux fleurs et en compose le rayon. » Le tout avec modération (*ibid.*, p. 92-93). Cette fois, c'est aux images profanes qu'est appliqué le principe de modération. Mais le précepte n'épuise pas le sujet. Pour l'apprécier dans toute son étendue, il faut user d'un second partage, moins net que le premier, entre images vaines (*vane*) et images utiles (*utili*), encore que cette opposition soit volontiers exprimée sous d'autres formes. La seizième question du même chapitre, qui est sans doute le meilleur développement sur la question, donne une définition des images vaines.

Je tiens pour vaines les images dont on ne tire aucun profit de bien honnête ni rien d'utile, mais seulement un pur plaisir, ce qui est une pure vanité contre la fin de la peinture, qui s'ordonne au plaisir accompagné de l'utilité (*ibid.*, p. 93-96).

Ce point de vue, fondamental, est naturellement étayé par des autorités empruntées tant à l'Église, *lato sensu*, qu'au siècle : saint Augustin (qui parle de choses superflues), Moïse (qui n'a pas prohibé la peinture et la sculpture par principe mais par l'abus de la vanité et l'inclination de son peuple à l'idolâtrie), mais aussi les Sages antiques (qui réprovaient tout ce qui n'apportait aucune utilité aux spectateurs). Nos auteurs se plaisent à invoquer, chaque fois qu'ils le peuvent, l'Antiquité païenne : le monde chrétien « qui jouit de la belle lumière de l'Évangile » ne peut que dépasser l'exemple antique. Le plaisir seul est condamnable, il doit être accompagné d'utilité. Ottonelli et Pietro da Cortona ne reculent pas devant le recours à une image quelque peu inattendue, du moins sous une plume ecclésiastique.

Il convient au chrétien de vivre à la façon d'un marchand industriel et de chercher le gain de la vertu dans toute chose, et de fuir les vanités, et par conséquent le pur plaisir des choses vaines.

On sait que pendant des siècles l'Église a voué une estime des plus minces à l'égard de la corporation marchande. Nous proposerait-on une morale d'épicier, tant reprochée à l'Église pré-tridentine ? Le reste de la question 16 mérite d'être mentionné, tant il est symptomatique de la démarche casuistique que j'ai signalée. Les auteurs admettent que parfois les figures vaines recèlent des sens allégoriques et des préceptes moraux, pour ajouter aussitôt que tout cela n'est accessible qu'au petit nombre. Sans doute, — reconnaissent-ils —, y avait-il dans le Temple de Salomon des figures mystérieuses (palmes, grenades et autres choses du même genre), dont le sens symbolique n'était perçu que par les doctes. Mais ceux-ci s'en ouvraient aux simples « en d'utiles interprétations ». Ces signes mystérieux échappaient ainsi au qualificatif d'images vaines. Il en irait de même pour des peintures représentant quelque fable morale éclairée par des vers ou des devises invitant à une vie bien disciplinée et témoignant ainsi du refus d'avoir « le principal du plaisir sans l'accessoire de l'utilité. » Cette dernière expression est à nouveau intéressante par l'accent majeur donné au plaisir. On arrive alors à un nouveau temps du discours. « Mais parlant en termes universels d'estime et d'amour, je dis qu'on ne doit pas aimer ces images vaines. » Et ce, pour deux raisons : d'abord parce qu'elles sont un leurre délectable et infructueux pour les yeux ; ensuite parce que c'est une perte de temps : le temps passé à regarder une image vaine est autant de pris à la contemplation d'une image sainte. On est quelque peu saisi par cette pensée des vases communicants. Tout se passe comme si le temps de regarder devait être systématiquement consacré aux choses sacrées. On parvient alors à la conclusion de la question. « Mais je ne veux pas pour cela astreindre le fidèle à se priver de tout le plaisir qu'il peut recevoir des images ; je note (*segno*) la modération du Sage, qui concède le plaisir qui vient des images, quand s'y joint quelque utilité. » Le raisonnement a des points d'articulation qui nourrissent des ambiguïtés. Et l'on ne saisit pas le privilège dont jouissent, *a posteriori*, certaines figures du Temple de Salomon. Les doctes d'aujourd'hui ne pourraient-ils pas se livrer aux mêmes explications ? Le discours est tout en ondolements, ponctué de dièses et de bémols. Au bout du compte, nos auteurs admettent le principe de plaisir face à une œuvre d'art, mais ils ne peuvent renoncer à toute préoccupation morale, même si elle est présentée comme un accessoire.

À vrai dire, l'inutilité n'épuise pas la catégorie des images vaines. Visiblement, Ottonelli et Pietro da Cortona n'ont pas cherché beaucoup de rigueur dans leurs définitions. On voit surgir ici et là, à travers le *Traité*, une série d'adjectifs appliqués aux images, qui sont souvent autant d'équivalents, à moins qu'ils ne participent d'une exploration de la « vanité » : *ridicule, impudiche, oscene, impure, dishoneste, poco modeste* et même *beretische*. Ainsi l'image *poco modesta* est-elle définie comme « celle qui conduit efficacement à la *dishonestà*, et le plus souvent engendre des pensées *impuri* dans l'âme des spectateurs » (*ibid.*, p. 34)<sup>19</sup>. Il ne faut donc pas attendre un usage spécifique de chacun de ces adjectifs qui sont plus forts que *vane*. Or ces qualificatifs négatifs sont le véritable fil d'Ariane du livre. Il est assez symptomatique de constater que le mot *impudica* l'ouvre et le ferme<sup>20</sup>. C'est bien à lui et à ses proches que les auteurs accordent les développements les plus substantiels. Comme les confesseurs du temps, ils donnent l'impression de sombrer dans l'obsession peccamineuse par excellence : celle du sexe. Nous sommes alors bien sûr dans le cadre de l'illégitimité. Nos mentors vont-ils sortir à cette occasion, maintes fois rencontrée, de leur modérantisme ? Il y aurait lieu de s'y attendre, tant ils donnent de pouvoir à l'image.

### Image... au pouvoir redoutable

L'un des thèmes majeurs du *Traité* est bien la conviction que les images jouissent d'un pouvoir fantastique sur les hommes. Pour le traduire, Vittorio Casale utilise le mot *iconocazia*, certainement pertinent, et lui consacre de bons développements dans sa large introduction. À bon escient, il souligne que sur ce point Ottonelli et Pietro da Cortona récusent toute ambition théorique, à la différence de Federico Zuccari qui, un demi-siècle plus tôt, se livrait à des spéculations théoriques, plus ou moins efficaces, dans son *Idea de' pittori, scultori et architetti*<sup>21</sup>. Il est certain que nos deux auteurs n'ont pas découvert le pouvoir des images, et qu'il y a une longue tradition de réflexion à leur sujet au sein même de l'Église, à commencer par les Pères<sup>22</sup>. Mais le jésuite et son peintre sont bien des témoins de leur temps en les créditant d'un impact maximum. Il y a comme un mécanisme à double détente. En premier lieu, il est rappelé abondamment que les arts plastiques ont un effet nettement supérieur à celui des écrits. On remarquera que l'observation se situe toujours par rapport à l'illégitimité. Ainsi est-elle exprimée à l'occasion de sujets hérétiques, où tout catholique qui se respecte doit, sauf licence

19 Le qualificatif de *dishonesto* est sans doute moins fort que d'autres. Ainsi dans cette phrase : « Moi, je dis que dans les histoires *honeste*, et surtout dans les églises, on doit fuir, autant qu'on le peut toutes les parties *vergognose* et *lascive*, mais encore les *dishoneste* » (*ibid.*, p. 365). Les deux premiers qualificatifs sont donc plus forts que le troisième. Mais où passe la frontière ?

20 Ch. 1, question 2 : « Si l'expression d'une chose impudique répugne à la fin de la peinture. » La dernière phrase en italien du *Traité* : « Qu'il plaise au Seigneur Dieu, et je l'en supplie très humblement, que quiconque lira ce petit ouvrage, fait par un théologien et un peintre, se sente renforcé par la grâce divine à supprimer l'abus des images malhonnêtes et à se retirer (*ritirarsi*) des comédies impudiques » (*ibid.*, p. 6 et 402).

21 Erwin Panofsky a bien souligné la percée théorique de l'époque maniériste (Panofsky).

22 David Freedberg a entrepris une véritable croisade pour faire triompher cette idée de la puissance de l'image. Pour ce, il promène le projecteur à travers le temps et les lieux, à partir de thèmes aussi variés que possible. Il entend vaincre le parti pris intellectualiste touchant aux images (Freedberg).

dûment accordée, écarter de lui tout écrit et toute image de cet ordre : « parce que les images sont une sorte de livres populaires : et elles transfusent leur pernicieux venin dans les esprits plus facilement et avec plus de force que les livres » (*ibid.*, p. 347). Ce court fragment ne va pas sans ambiguïté. L'image comme livre populaire se situe à l'évidence dans la plus grande tradition de la littérature ecclésiastique consacrée au sujet. L'allusion, qu'on rencontre dans d'autres passages du livre en semblable occasion, implique-t-elle qu'il y ait deux poids deux mesures ? L'image est-elle puissante auprès du peuple dont elle est la source d'information majeure, ou touche-t-elle tout public avec plus de force que l'écrit ? Il semble bien qu'il faille retenir le second terme de l'alternative (mais il faudra y revenir). Parmi les nombreux *exempla* qui émaillent le livre, on retiendra la magnifique histoire de cette femme blanche ayant accouché d'un enfant basané, alors même que son époux était d'une blancheur irréprochable. On devine le tumulte dans la famille et le voisinage. La parturiente eut la présence d'esprit de faire remarquer que dans sa chambre il y avait une image d'Égyptien. Tout rentra ainsi dans l'ordre. Et nos auteurs d'invoquer la nature humaine : les images s'impriment en nous et agissent profondément (*ibid.*, p. 50-52)<sup>23</sup>. La morale de l'histoire est sans doute d'engager les épouses précautionneuses à orner leur chambre d'images appropriées. Au jeu des cinq sens, tant apprécié du XVII<sup>e</sup> siècle dont il est un thème pictural majeur, Ottonelli et Pietro da Cortona donnent la palme au toucher et à la vue comme voies d'action du Malin. Et la vue est la plus vigoureuse des deux « *per formar alla volontà le rappresentazioni degli oggetti* » (*ibid.*, p. 377)<sup>24</sup>.

Le second cran du mécanisme, qui se suffira d'une courte mention, accorde plus à la sculpture qu'à la peinture. À vrai dire la position des deux auteurs sur le sujet n'est pas évidente, et je n'ai pas l'impression que la matière ait retenu l'attention des commentateurs. Il me semble que l'observation ne vienne qu'une seule fois dans le *Traité*, et de façon indirecte. Il y est question d'un peintre moderne s'étonnant avec véhémence auprès d'un ami de ce que

les théologiens supportent que dans telle église majeure on trouve deux statues nues près du très Saint Sacrement. Et pourtant, ajoute-t-il immédiatement, la statue est une chose plus nocive que la peinture à différents égards (*ibid.*, p. 366).

Nous n'en saurons pas davantage. Le trait, exprimé de façon lapidaire, n'est ni développé ni commenté. On est en droit de penser qu'Ottonelli et Pietro da Cortona n'y souscrivaient pas. Le *Traité* est bien dit de peinture et de sculpture. Mais c'est la première qui se taille la part du lion tout au long des 400 pages qui le composent. C'est elle

23 Le passage contient d'autres exemples du même esprit, mais moins piquants. Si l'on en croit la belle *Histoire éthiopienne de Théagène et de Chariclée* (III<sup>e</sup> siècle), le phénomène fonctionne très bien aussi dans l'autre sens, pour ce qui est de la couleur. Ici, au moment de l'enfantement, la future mère, noire, regardait l'image d'Andromède nue... Cité par David Freedberg, p. 23.

24 On dira que la vue vaut tout autant pour la lecture — qui est d'ailleurs l'activité la plus utilisée pour illustrer la vue en peinture — que pour les arts plastiques. Mais c'est bien dans ce dernier cadre qu'elle est envisagée par nos auteurs.

qui se voit accorder le premier chapitre, alors qu'il n'en est pas donné à la sculpture. Quand il lui a fallu trouver une caution technique, ce n'est pas le Bernin qu'Ottonelli est allé solliciter. Quand il a quêté une approbation liminaire, c'est vers le Guerchin qu'il s'est tourné. Ce faisant, il s'inscrivait dans la tradition déjà évoquée des livres associant peintre et dilettante.

Ce pouvoir redoutable de l'image peut s'exercer dans deux directions opposées. Il peut servir l'Éternel tout aussi bien que le Malin. Il y a une pédagogie de l'image au bénéfice de Dieu. On sait depuis l'Antiquité que les images *modeste* incitent à la vertu et à la sagesse, et aident à fuir le vice. Mieux, elles sont « le témoignage dû de notre dévotion intérieure. » L'argument ne manque pas d'intérêt :

[i]l convient de nous souvenir que nous devons adorer Dieu et ses saints non seulement avec l'apparence extérieure du culte sacré, mais encore avec l'affection (*affetto*) intérieure de notre esprit. Et ce sont les images sacrées utilisées dans le culte extérieur qui témoignent de cette affection intérieure.

Ainsi confessons-nous à Dieu nos obligations à son égard et notre volonté de vivre sous sa gouverne (*ibid.*, p. 55-56). Les signes extérieurs sont nécessaires pour exprimer l'intériorité. On comprend ici qu'il n'est pas question de donner des gages trompeurs, mais de se lier par des signes moins tournés vers les autres que vers soi-même. Les images rappellent à une exigence interne. Bien entendu, comme nous l'avons entrevu, elles pallient l'inculture du grand nombre, enseignent avec plaisir et aident à garder en mémoire ce qui a été dit. Elles contribuent à l'accès aux vérités et incitent à imiter les saints. Elles sont parfois ce par quoi une existence bascule, comme celle de telle célèbre courtisane contemporaine qui a eu l'heureuse idée de louer une maison décorée d'une fresque de la Vierge et qui a trouvé ainsi la voie juste (*ibid.*, p. 68). Le schéma Ève / Marie était évidemment tentant. Dans l'approche de ce versant positif de l'image, Ottonelli et Pietro da Cortona n'écartent pas tout aspect hédoniste. On vient de voir qu'il faut apprendre avec plaisir. Ils proposent ailleurs une élévation à trois niveaux, dans la meilleure tradition scolastique : « du plaisir des sens, de la raison et de l'âme que l'on reçoit des images sacrées », titrent-ils la question 9 du chapitre 2 (*ibid.*, p. 57-61). Le premier, qui trouve son siège dans « l'appétit inférieur » et passe par l'œil, peut être trompeur sur la valeur d'une œuvre. Le second, échappant à la pesanteur charnelle (« appétit supérieur »), est évidemment plus sûr. Le dernier, don de Dieu, nourrit l'aspiration au ciel. L'idéal pour une œuvre est de réunir ces trois sortes de plaisir. Tel est le cas des célèbrissimes Loges du Vatican de Raphaël.

Hélas, pourrait-on dire, les Raphaël ne courent pas les rues, et le Malin le sait bien, qui joue sur le dernier gradin de l'échelle. Complétant saint Augustin, Ottonelli et Pietro da Cortona assurent que « la mort entra par les fenêtres des yeux » (*ibid.*, p. 379)<sup>25</sup>. Sans doute n'est-il pas nécessaire de s'y appesantir. Nous retrouvons ici les images vaines. Mais le problème ne se limite pas là. Le sournois Satan sait souffler aux artistes œuvrant

---

25 *Intravit mors per fenestras*, avait écrit Augustin.

dans le domaine religieux de perfides idées qui introduisent le mal dans l'espace sacré. Des attitudes lascives ne sont-elles pas données parfois aux anges ou aux saints ? Et nos hommes de citer, entre autres, un *saint Sébastien* de Baccio della Porta, plus connu sous le nom de Fra Bartolomeo, qu'il a fallu retirer d'une église florentine, tant il tourneboulait la gente féminine (*ibid.*, p. 180). Il y a tout lieu de parier que nos auteurs n'ont pas osé trop élargir le cercle des « victimes ». Il est certain que la figure de saint Sébastien, qui connaît un tel succès en ces temps pesteux et qui pourrait remplir des salles de musée pour le seul XVII<sup>e</sup>, est quasiment l'idéal-type pour la dénonciation de nos moralistes. Et celui-ci fait bien partie du lot<sup>26</sup>. On sait aussi que certains autels romains du même siècle se sont trouvés enrichis de figures angéliques qui frisent la perversité. D'une autre nature est le second reproche fait par nos auteurs à certains artistes qui transforment de saints personnages en hommes de condition vulgaire, par la façon de les habiller ou par les modèles auxquels ils recourent (combien de femmes aimées de l'artiste ou du commanditaire n'ont-elles pas servi pour figurer la Vierge ?). On reconnaît ici sans peine la veine caravagesque qui, largement épuisée au milieu du siècle, n'en a pas moins fourni, dans des conditions parfois rocambolesques, maintes iconographies à travers la chrétienté.

L'argumentaire d'Ottonelli et de Pietro da Cortona sent plus le repli que l'esprit offensif. La puissance de l'image n'est pas mise au service d'un désir d'expansion catholique. Elle est plutôt envisagée pour conforter le peuple catholique dans ses présentes dimensions. Plus encore, elle suscite la crainte que l'image mal utilisée n'endommage ledit peuple. La préoccupation majeure des auteurs est bien défensive. Il faut endiguer les périls.

---

26 L'anecdote doit certainement sa réputation à l'attention que Vasari lui a portée dans ses fameuses *Vite*. Il est utile de connaître le destin de l'œuvre. Les bons moines de San Marco ont eu la bonne idée de soulager les dames en repliant la toile dans leur salle capitulaire, donc dans un lieu échappant aux êtres faibles (nous aurons l'occasion de revenir sur cette procédure). Finalement le *saint Sébastien* fut cédé au roi de France François I<sup>er</sup> (Vasari, p. 124). David Freedberg s'est intéressé à cet épisode assez cocasse. On peut croire ce fin limier des réactions face aux images quand il nous assure que c'est l'un des rares moments de l'historiographie classique occidentale où il est fait allusion à une réaction spécifiquement féminine d'ordre général. Il voit dans le parcours de l'œuvre une sorte de castration de la réaction. Sa qualification comme pure œuvre d'art, amorcée par le transfert dans la salle capitulaire et confirmée par l'arrivée dans les collections royales françaises, évacue toute spontanéité. Pour Freedberg, le commentaire très élogieux de Vasari à son propos est tout à fait typique de la critique artistique naissante, en ne retenant que des critères d'ordre artistique (Freedberg, p. 378-379). On peut ne pas être tout à fait d'accord avec l'éminent historien. Pour en juger, voici le texte de Vasari : « (Fra Bartolomeo) retourna à Florence, où on lui avait souvent reproché de ne pas savoir faire les nus. Il voulut essayer et montrer, en s'y appliquant, qu'il pouvait réussir dans ce genre aussi bien que dans un autre. Pour le prouver, il fit un *saint Sébastien* nu aux couleurs semblables à celles de la chair, dont la grande douceur d'expression s'harmonise avec la beauté du corps, ce qui lui valut les louanges de tous les artistes. Lorsque le tableau fut exposé dans l'église, les frères, les frères, dit-on, s'aperçurent, en confessant leurs pénitentes, que le talent de Fra Bartolomeo, en donnant vie à la beauté lascive du modèle, portait au péché celles qui le regardaient. On l'enleva de l'église pour le mettre dans la salle du chapitre où, peu après, Giovan Battista della Porta l'acheta pour l'envoyer au roi de France ». Il s'agit de François I<sup>er</sup>, qui, nous dit-on, a fort apprécié l'œuvre. Quand le roi dut renoncer à ses ambitions italiennes, Giovan Battista della Porta fut accusé d'avoir dépouillé Florence d'une quantité d'œuvres d'art au bénéfice du souverain français. À vrai dire, il a été prouvé qu'il n'a pas été le négociateur du *saint Sébastien*, et que les moines de San Marco s'en sont défaits pour un prix assez modeste, alors que le nouvel acquéreur l'a payé quinze fois plus cher. Pourquoi les moines l'avaient-ils cédé à si bon compte (La Coste-Messelière, p. 199-200) ?

### ... S'efforcer d'endiguer les périls

Il est clair qu'Ottonelli et Pietro da Cortona n'entendent pas s'instituer en commandeurs des arts de leur temps. Il n'est pas question de jouer les Savonarole, non plus que les Paleotti. Nous les avons vus soucieux de ménager les intérêts de l'art et ceux de l'Église, de faire cohabiter le plaisir et l'utilité. Il y a l'aveu implicite de l'impossibilité d'éradiquer le mal. Il convient alors de mettre en place un dispositif qui permette de le circonscrire. Sans être présentée de façon systématique dans l'ouvrage, la stratégie de nos deux auteurs peut être articulée, de façon peu originale, en trois termes, selon le point où il est question d'agir. Il faut d'abord travailler à la source des images, puis morigéner les responsables, enfin inquiéter le bon peuple.

#### a — Travailler à la source

Il peut paraître peu logique de commencer par les conseils aux artistes, puisqu'il s'agit alors d'une projection dans l'avenir. La gestion des images existantes n'est-elle pas prioritaire ? Il est cependant incontestable que les artistes, et plus particulièrement les peintres, sont la cible majeure du *Traité*. Le troisième chapitre leur est consacré. Mais ils sont interpellés un peu partout. Il s'agit de les convaincre d'entrer dans le jeu des deux mentors. Ceux-ci usent plus de persuasion que d'interdits. Ainsi, l'on sent qu'ils cherchent à prendre les artistes par leur point faible : la reconnaissance d'un statut supérieur, débattu depuis des lustres. Il va de soi que Pietro n'aurait pas accepté de participer à une entreprise portée à dénier toute noblesse à son métier. Le *Traité* ne se montre pas chiche sur ce point. Il place volontiers la peinture du côté des arts libéraux. Mais il le fait sous condition. L'artiste doit mériter son statut, comme le noble se doit de ne pas déroger, sous peine de perdre son état privilégié. L'éminence de la peinture ressort de ce qu'elle a été exercée par les plus grands personnages. Elle l'a été par des princes, des rois et des empereurs, des anciens (Hadrien, Théodose, ...) comme des modernes (François I<sup>er</sup>, Philippe II, ...). De Théodose, dont le nom sonne si bien aux oreilles des chrétiens, on nous dit qu'il a exercé cet art « afin de passer mieux sa vie vertueusement » (*ibid.*, p. 8-9). Il l'a également été par des philosophes, princes de l'esprit, comme chacun sait. Sans être original<sup>27</sup>, le compliment est un peu un cadeau empoisonné. L'exigence est à la hauteur de la louange. La conclusion du point est formelle : comment un peintre d'aujourd'hui pourrait-il se permettre de souiller ce qui a été élevé si haut ? Ottonelli et Pietro da Cortona enfoncent le clou. La peinture ne peut mériter le statut d'art libéral que si elle se fait dans un esprit noble, c'est-à-dire si elle vise à répandre la vertu. Nous retrouvons le schéma de l'échelle, appliqué ici à la noblesse de la peinture et repris de Paleotti (Paleotti, p. 149-163)<sup>28</sup>. Cette noblesse peut être « civile », comme le disent les

27 Le double thème du prince artiste et de l'artiste princier connaît du succès à l'époque maniériste (Arasse et Tönnemann, p. 424).

28 Comme le rappelle Paola Barocchi, le cardinal avait déjà été exploité par Romano Alberti pour son *Trattato della nobiltà della pittura*, paru à Rome en 1585, trois ans après l'ouvrage cardinalice. L'ouvrage avait été écrit à la requête de la Compagnie de Saint Luc et de l'Académie de peinture de Rome, dont Alberti était secrétaire. L'auteur s'adossait abondamment sur l'Antiquité et sur les glossateurs (Barocchi, vol. III, p. 195-235). Nos auteurs se contentent d'un développement relativement court.

légistes, « naturelle », comme le disent les philosophes (« elle résulte de la perfection de la chose », ce par quoi elle contribue « à la vie louable et vertueuse des citoyens »), enfin « chrétienne et évangélique » (elle célèbre les héros de la chrétienté, qui sont autant d'exemples pour vivre saintement). Il est patent que la plus belle des noblesses est la troisième, et que tout peintre qui s'adonne à des œuvres *poco modeste* ruine ses chances d'accéder à ce niveau supérieur, le plus capable de lui donner le statut le plus élevé. Il l'est d'autant plus que la dignité de l'art n'est pas fonction des matériaux utilisés — le fait d'employer des moyens vils, tels les couleurs, le charbon ou les pinceaux, n'est pas de nature à entraîner la déchéance dans la catégorie des arts mécaniques — mais du produit qui en est dérivé (Ottonelli et Pietro da Cortona, p. 10-13).

Pour convaincre les artistes, Ottonelli et Pietro da Cortona ne renoncent pas au traditionnel arsenal de la peur, qu'ils utilisent de façon un peu surnoise. Ce n'est pas hasard s'ils ouvrent le chapitre 3, consacré justement au peintre et au sculpteur, par une interrogation sur les images *dishoneste* (*ibid.*, p. 113 sq). Ils constatent d'abord que pour bien des auteurs de telles productions sont péchés mortels<sup>29</sup>, et que Platon lui-même les blâmait. Mais ils ne s'arrêtent pas à une condamnation aussi raide. Ils recherchent ce qui incite les artistes à créer de telles œuvres et repoussent les arguments les uns après les autres : l'usage universel (le fait qu'on en trouve à travers toute la chrétienté avec l'approbation tacite de nombre d'hommes doctes et vertueux ne les empêche pas de tomber dans la catégorie de l'abus), l'expression du talent (il y a moyen de se montrer excellent d'une autre façon ; ce que les auteurs entendent montrer, non sans lourdeur, sur près de cinq pages), le prix des œuvres (dans une réfutation, à nouveau longue, Ottonelli et Pietro da Cortona rappellent que le haut prix obtenu par une œuvre vient avant tout de sa qualité d'exécution : on peut donc faire de l'argent avec de bons sujets, à condition d'être un bon peintre), l'imitation d'œuvres réputées (il y a assez de bonnes œuvres à imiter pour laisser les autres de côté), ou l'ordre d'un grand personnage (le commandement d'un supérieur ne saurait justifier des choses aussi blâmables<sup>30</sup>). Dans le cadre d'une intervention sur la tolérance, on ne manquera pas de relever, à l'intérieur de cette grande tirade, la singulière comparaison à laquelle se livrent nos auteurs entre artistes catholiques et hérétiques.

Y a-t-il une différence entre peintres catholiques et hérétiques, interrogent-ils, dans la question sur l'imitation des œuvres réputées ? À titre d'esquisse, répondent-ils : cette différence, c'est que les catholiques peignent des choses *modeste*, où les hérétiques peignent aussi les *desbonestà* : le pinceau catholique sert purement à la raison et à la vertu : mais l'hérétique s'emploie de façon impure dans le service de la passion et du péché (*ibid.*, p. 132).

Le lecteur est un peu perplexe face à une telle formulation. Sans doute faut-il la prendre dans un sens normatif : les milieux hérétiques se montrent d'une tolérance de principe en matière artistique, au lieu qu'en terre catholique on n'entend pas faire la courte

29 Ils citent notamment en ce sens une batterie de vingt-deux docteurs espagnols dans un traité publié à Madrid en 1632. Ils s'approvisionnent volontiers en Espagne, quand il s'agit d'appuyer les positions les plus rigoristes.

30 On reviendra plus loin sur le problème des commanditaires.

échelle à Satan. En toile de fond de l'algarade, il y a sans doute la Hollande du Siècle d'Or, dont la peinture est éloquente sur les turpitudes humaines, sans qu'il soit facile de l'enfermer dans une démarche moralisatrice.

Mais au bout du compte, quelle sanction menace le peintre qui produit une œuvre *dishonesta* ? Le sujet du nu, abordé notamment dans deux des questions du chapitre 3, donne toute la mesure de la casuistique de nos deux auteurs. Le thème est incontournable dans la culture artistique du temps. Dans la question 7, il s'agit de savoir si l'artiste peut peindre nue une femme aimée « de façon impudique » par son commanditaire (*ibid.*, p. 134-140). Le cas est on ne peut plus banal dans les annales de l'art italien. Après avoir, en bonne méthode, convié le ban et l'arrière-ban des autorités, inégalement rigoureuses, nos auteurs articulent leur propre position en cinq points, qui vont naturellement crescendo. 1 — Si un jeune homme demande qu'on lui peigne « une femme non nue, mais vêtue, bien que *vanamente* selon l'usage des femmes aimées », il n'y a pas de problème. Le peintre n'a pas à présumer de mauvaises intentions. D'ailleurs, ce n'est pas son office que « d'examiner l'âme de ce jeune homme pour savoir s'il est vertueux ou vicieux. » 2 — Si le peintre « sait ou croit probablement que le jeune homme va se servir de ce tableau pour exciter sa lubricité ; mais [qu'il] a un très grave motif de la représenter, il ne pèche pas mortellement en le faisant, bien qu'il s'agisse d'une concubine. » Peindre une concubine n'est pas nécessairement *dishonesto*, par exemple à titre de souvenir. 3 — Par contre, si le peintre « n'a pas de très grave ou d'autre légitime raison de peindre l'image de la femme aimée par son amant, lequel, comme il pense probablement, ou doit croire, s'en servira à une fin de péché, il pèche mortellement en la peignant ; parce que, comme le note Azor dans un cas équivalent, le peintre montre qu'il consent au péché de l'amant et se comporte comme s'il mettait une épée dans la main d'un furieux. » 4 — Si, à la demande de n'importe qui, le peintre réalise l'image d'une personne nue dont il montre « les parties impures », il pèche mortellement, selon la sentence de Torriano, s'il n'y a pas de « raison suffisante. » Nos auteurs se déclarent hostiles par principe à toute œuvre qui dévoile les parties « impures ». Mais jusqu'où va l'adjectif ? 5 — Enfin si l'artiste produit des images nues ou *dishoneste* sans aucune commande, mais seulement pour le profit qu'il en espère, pour l'honneur qu'il en attend, pour quelque autre raison peu fondée, ou simplement par caprice, il pèche mortellement, car il invite à pécher au moins par la pensée. Tout cela constitue un singulier mélange de laxisme et de rigueur. On peut s'étonner de certains arguments. Par exemple, quelle peut être la raison « suffisante » de nature à justifier de montrer les parties « impures » d'un sujet ? Encore conviendrait-il d'être précis sur le contenu de ce dernier qualificatif.

La question 8 revient de façon plus générale sur les raisons qui doivent détourner l'artiste de la représentation de femmes nues. Des trois qu'il nous donne — l'artiste met son âme en péril, menace celle des spectateurs éventuels et risque de ruiner sa propre réputation en étant répertorié comme peintre licencieux —, la première est la plus intéressante. Le péril vient de ce que, pour réaliser une telle œuvre, le peintre doit développer une grande familiarité avec son sujet. Il va jusqu'à « l'imprimer parfaitement bien dans son imagination ». Et de citer le fameux Apelle littéralement « allumé » (*accesso*) par Campaspe. Mieux encore, nos auteurs ajoutent à titre d'avertissement une opinion

qui leur a été communiquée par un « peintre sage », selon lequel « quand on peint une femme, même vêtue, l'imagination fait grande violence à l'âme (*animo*), et fait que la pensée pénètre, considère ces parties sous lesquelles se peignent les vêtements. » Ottonelli et Pietro da Cortona pourraient en conclure qu'il ne faut peindre aucune femme. Ils se contentent de remarquer que la situation du peintre ne peut qu'être pire en présence d'une femme nue. Il n'est peut-être pas judicieux de leur part de clore ce développement avec l'exemple de Bronzino qui, dans sa vieillesse, a peint les femmes de façon *bonesta*, sans doute pour faire oublier les légèretés de sa jeunesse, ni de convoquer Léonard, Raphaël ou Michel-Ange à la veille de leur mort dans l'expression de leurs remords. N'est-ce pas inviter les jeunes à différer leurs bonnes intentions ? Il n'est d'ailleurs pas certain que nos duettistes croient à la réalité des menaces spirituelles dont ils font état<sup>31</sup>.

### b — Morigéner les responsables

À ce stade du dispositif, nous en sommes à la gestion de ce qui existe. Il importe de s'occuper de ceux qui ont le pouvoir de verrouiller l'accès à l'énorme stock d'images, envahissantes comme nous l'avons vu. Les auteurs leur donnent le joli titre, qu'on pourrait conserver, de *signori superiori*<sup>32</sup>. Peu portés aux définitions, ils ne disent qu'incidemment ce qu'ils entendent par cette expression. Ces *signori superiori* appartiennent au monde laïc (pères de famille, magistrats, princes avec leurs gouverneurs et ministres) et ecclésiastique (prélats, inquisiteurs, évêques et archevêques, conciles et papes) (*ibid.*, p. 392). La liste n'est pas exhaustive, mais il ressort que les points névralgiques de la société, sous ses angles laïque et ecclésiastique, sont saisis. Il va de soi que ces *signori superiori* ont une double mission, rappelée en tête de l'ultime chapitre : encourager les bonnes images et empêcher l'abus des mauvaises. C'est le second volet du dossier, seul développé d'ailleurs dans ledit chapitre, qui est évidemment le plus épineux à traiter. Une lecture rapide de ce traité si fluctuant pourrait donner l'impression qu'Ottonelli et Pietro da Cortona proposent deux thérapies, l'une radicale (détruire), l'autre conciliante (cacher). En vérité, en creusant bien, il ne reste que la seconde.

Détruire est une solution visiblement peu prisée de nos auteurs. Cela n'a pas lieu d'étonner de la part de Pietro, dont le riche passé est peuplé de figures passibles des foudres censoriales. Le traitement de l'un des dossiers les plus délicats, celui des images hérétiques, montre qu'Ottonelli et Pietro da Cortona sont incapables de prescrire une mesure aussi radicale. Le sujet est abordé dans l'espace domestique. Deux situations sont envisagées, selon qu'il s'agit des choses ou des personnes. Hérétique la peinture qui représente « des choses hérétiques contraires à la religion catholique et romaine comme serait (et les hérétiques en sont coutumiers) un tableau montrant le mariage d'une femme et d'un moine, la célébration du saint Sacrifice de la main d'une femme,

31 Par exemple, dans la question 9 du chapitre 3, parmi les raisons invoquées pour inciter le peintre à renoncer à peindre des femmes nues ou d'autres images impures ou scandaleuses, il y a le raccourcissement du temps passé au Purgatoire. Il n'est pas question d'éviter l'Enfer (Ottonelli et Pietro da Cortona, p. 151).

32 C'est le titre même du dernier chapitre du *Traité* : *de' Signori superiori*.

revêtue d'un habit sacerdotal et autres choses de semblables erreurs » (*ibid.*, p. 347). De telles œuvres ne peuvent trouver aucune place dans la maison d'un « chrétien », à aucun titre<sup>33</sup>. Mais que faire si l'une d'elles venait à tomber entre ses mains ? Comme de coutume, nos auteurs passent par la bande pour proposer une solution, qui n'est pas totalement claire.

Un Sage donna aux peintres un excellent conseil : à savoir que si jamais une peinture hérétique leur tombait entre les mains, immédiatement ils la rejettent et l'expulsent de leur maison, remettant le *negotio* de celle-ci à des Supérieurs, méprisant l'excellence de son artifice, et dégoûtant (*schifando*) prudemment la force de son infection occulte.

Voilà ce qu'il faut dire au maître de maison, si une telle occasion se présentait (il est loisible de se demander comment). S'il s'y refusait, il serait tenu pour hérétique. Mais, comme nos auteurs ne ferment jamais un propos sans nuance, ils ajoutent que cela ne serait pas le cas si l'œuvre était conservée à l'effet de vitupérer contre les hérétiques. On voit qu'une porte est ainsi ouverte. Par ailleurs, rien n'est dit du destin d'une œuvre hérétique remise par le chef de famille à un *Superiore*. Aucun conseil de destruction n'affleure.

L'autre situation, touchant aux personnes, concerne les œuvres où seraient représentés des personnages hérétiques. La solution de principe est la même que précédemment : pas question d'orner une maison chrétienne avec de tels sujets, manifestement contraires aux constitutions impériales, à l'usage de la Sainte Église et à la Raison. Moyennant quoi, on peut pallier l'expulsion par l'adjonction d'un signe témoignant d'un engagement catholique — tel un diabolin placé à l'oreille de Luther — ou, si l'hérétique est figuré avec un saint, qui le confond. Rien n'est dit du sort des autres tableaux qui n'entrent pas dans ces exceptions, alors même que les auteurs rappellent les rigueurs extrêmes de la législation impériale (notamment des constitutions de Théodose et de Valérien), condamnant au feu les écrits hérétiques. Ottonelli et Pietro da Cortona n'en soufflent mot pour les peintures incriminées, alors que quelques lignes plus haut ils soulignaient la supériorité de l'image sur l'écrit pour infecter les esprits.

Si l'on ne veut pas détruire les œuvres pernicieuses, il ne reste plus guère qu'à les cacher. Cette solution est susceptible de maintes nuances, qui enchantent visiblement la plume de nos écrivains. Elle varie notamment selon le lieu envisagé, maison, église ou extérieur. Dans les maisons, qui peuvent être des palais, à côté des images hérétiques dont il vient d'être question, trois autres situations négatives sont évoquées : les images obscènes, ridicules et celles des empereurs païens persécuteurs de la Sainte Église. Ce sont sans doute les premières qui permettent aux auteurs de se livrer à la plus grande virtuosité. Ils remarquent qu'on en trouve hélas dans toutes les bonnes maisons, y compris chez certains hommes d'Église. D'entrée de jeu, ils nous font savoir que les exposer dans un lieu public de la maison est péché mortel, et que le faire ailleurs est un péché grave. Mais l'on constate qu'ils s'occupent surtout à détruire les uns après les autres les arguments (pas moins de huit) couramment utilisés pour justifier la présence de telles

---

33 « Le chrétien ne doit pas se servir de telles œuvres pour orner aucune partie de son habitation ; il ne doit pas non plus les tenir auprès de lui. »

œuvres en des lieux ouverts à tous. En effet, quelle médication proposent-ils ? Ils ouvrent pas moins de quatre voies. La première, la plus intéressante pour nous, est tout simplement de changer l'œuvre de lieu, de la mettre dans « un endroit reculé où elle sera conservée à la satisfaction du maître de maison, et sans scandale pour les spectateurs »<sup>34</sup> (*ibid.*, p. 324). Et visiblement, elle a la préférence de nos auteurs, l'opération se faisant « sans perte, et sans aucune altération de l'œuvre. » Je suppose qu'ils accordent une absolution permanente à ceux qui font ce choix. On peut quand même penser que ce lieu de repli ne sera pas la chambre à coucher du maître de maison, pour laquelle Ottonelli et Pietro da Cortona ont conseillé des œuvres de la plus grande édification<sup>35</sup>. La seconde solution est de couvrir les peintures ou de vêtir les sculptures incriminées. La troisième, de cacher les parties litigieuses, comme il a été fait pour le *Jugement dernier* de Michel-Ange. La dernière, longuement développée, est d'enlever les parties obscènes. Nous avons droit à une avalanche d'exemples de personnages, tous plus honorables les uns que les autres, qui ont choisi cette amputation. Mais, ajoutent nos auteurs, il est encore plus extraordinaire de brûler le tout. Seraient-ils saisis d'un prurit rigoriste, à la suite de tant d'exemples vertueux, quoiqu'un peu primaires ? Ou compenseraient-ils simplement le laxisme de la première solution ?

Moins problématiques, parce que moins graves, les peintures *ridicule* nous donnent l'occasion de voir un peu plus précisément le dispositif de mise à l'écart. Dans le sillage de Paleotti, nos auteurs rappellent que de telles œuvres détournent les fidèles de leur véritable destin, qui n'est pas de se consacrer à des plaisanteries. Nous sommes des pèlerins sur cette terre, qui est une vallée de larmes. Comme chacun sait, le Christ n'a jamais ri... Toutefois nos auteurs n'entendent frapper que les excès, car, à la suite d'Aristote et de saint Thomas, ils acceptent d'accorder aux hommes un minimum de détente, dans les limites de l'honnêteté. Que faire des œuvres qui les franchissent ? « [...] Elles ne doivent pas être mises en un lieu qui montre sévérité et gravité, mais dans un coin retiré et solitaire. » Nous nous retrouvons en pays connu. En même temps, les auteurs admettent qu'on puisse les mettre dans une galerie, « parce qu'il est coutumier d'orner un tel lieu avec une grande variété d'images » (*ibid.*, p. 353). Les galeries, qui connaissent une grande vogue à cette époque-là, sont des lieux réservés aux visiteurs huppés des bonnes maisons. Nous sommes là dans une situation intermédiaire entre les lieux publics d'une maison, ouverts à tous, et les espaces strictement privés. On peut d'ailleurs noter que ces images *ridicule*, admises dans les galeries, sont aussi qualifiées d'*boneste*. Il est alors étrange que la question sur le sujet se termine par le souhait que s'abstiennent d'avoir chez eux ce genre d'images les ecclésiastiques et les laïcs « graves », comme le sont magistrats, sénateurs, conseillers, docteurs et « autres de semblable

---

34 Je me suis permis de mettre au singulier le verbe dans la citation, alors qu'il est au pluriel dans le texte.

35 Avant de traquer les images répréhensibles dans les maisons, Ottonelli et Pietro da Cortona ont rapidement proposé la décoration idéale dans une maison chrétienne. Dans les chambres, il convient de mettre des Christs et des Vierges... Au chevet, rien de mieux que les mystères de la Passion pour calmer les ardeurs de la lascivité (Ottonelli et Pietro da Cortona, p. 286-289).

condition », au motif qu'ils ont d'autres moyens pour se distraire, et qu'ils doivent « se montrer étrangers à certaines consolations populaires, basses et correspondant peu à leur gravité. » Les visiteurs des galeries n'appartiennent-ils pas à ces catégories ?

Quant aux images des empereurs païens, « vicieux et persécuteurs de la Sainte Église », elles sont, elles aussi, bannies des lieux publics de la maison. Car, nous dit-on, sans signe de réprobation — mais qui saura que l'on réprovoque ce que l'on cache ? —, il y aurait lieu de penser à l'adhésion aux personnalités représentées. Le lecteur peut être sceptique, quand il sait la passion de grandes familles romaines du moment pour les antiques, dont elles sont peu soucieuses de savoir s'ils représentent des monstres de perversité ou des emblèmes de vertu. Les Anciens vertueux sont assurément admis par nos auteurs dans les lieux publics domestiques, mais dans la limite permise par le droit de la raison, étant donné que ce sont tout de même des infidèles (*ibid.*, p. 340-346).

Les églises ne posent pas tout à fait les mêmes problèmes que les maisons, encore qu'Ottonelli et Pietro da Cortona s'inquiètent de la présence d'images *impure*. Ils admettent qu'il est très bon d'orner les églises, mais regrettent la présence d'œuvres qui ne devraient pas s'y trouver. Ainsi les sent-on très hostiles aux images purement profanes, dépourvues de lien avec le sacré. Animaux et végétaux ne trouvent leur place qu'à titre symbolique. Les bonnes familles feraient mieux de ne pas étaler leurs armoiries en de tels lieux. La relative hargne des auteurs ne génère cependant pas d'exclusion. L'autre sujet, beaucoup plus délicat, concerne les œuvres qualifiées d'*impure*. Il s'agit notamment de nus attachés à des sujets bibliques ou évangéliques : nos inévitables aïeux, Bethsabée et autres Suzanne, qu'on se plaît à faire reluquer par des « vieillards » lubriques. De l'avis de nos auteurs, il serait meilleur d'éviter l'iconographie de ces scènes scabreuses, qui connaissent à la vérité un franc succès depuis un certain temps. Il faut rapprocher de ce développement ce qui a été dit ailleurs de certaines figures saintes ou angéliques donnant dans une forme de lascivité. Les auteurs ont naturellement conscience de ne pas faire l'unanimité dans la corporation ecclésiastique, très largement responsable de la décoration des églises<sup>36</sup>. Et ils se gardent bien de demander un bûcher des vanités, alors même qu'il s'agit d'œuvres les garnissant. Ils plaident pour une peinture d'église à la fois belle et morale. On veut bien croire à leur sincérité, mais le mode d'emploi qu'ils suggèrent pour y parvenir laisse le lecteur quelque peu dubitatif<sup>37</sup>.

La rue est le dernier espace où peuvent être commis des abus. Il en est notamment question à propos des grandes fêtes et processions. Selon nos auteurs, dans de telles

---

36 Il avait déjà été débattu de la question à propos du nu dans la chapitre 2, avec affrontement des sujets religieux et des sujets profanes.

37 On ne saurait reprocher à Ottonelli et à Pietro da Cortona, regrettant l'inculture religieuse des peintres, de leur conseiller de recourir à des avis informés et de s'inspirer des œuvres les meilleures. Par contre, on sourit en lisant le régime qu'ils leur proposent pour mener à bien une œuvre sacrée : se purger par la confession avant d'entreprendre quoi que ce soit, puis mener une vie vertueuse pendant l'exécution. L'exemple paradigmatique de l'Angelico ne manquera pas de séduire la plupart des candidats (Ottonelli et Pietro da Cortona, p. 185-188). Il convient toutefois de remarquer que de telles prescriptions ne sont pas rares à travers l'histoire et se justifient par le fait que l'image donne accès au sacré, et que celui-ci ne doit pas être compromis par l'indignité du médiateur qu'est l'artiste (Freedberg, p. 393).

occasions, bien des propriétaires ornent leurs maisons de peintures lascives et d'images *dishoneste*. On aimerait en savoir davantage. Toujours est-il que les dommages en sont manifestes : tandis que certains spectateurs sont choqués, d'autres, nombreux, tombent dans le péché. C'est aux *signori superiori* de prendre leurs responsabilités et de faire cesser ce genre de situation. S'ils doivent satisfaire à la tolérance quand ils y sont contraints par quelque bonne raison, ce ne saurait être le cas ici<sup>38</sup>. Ils doivent interdire ce genre d'images en de tels lieux. Quelques grandes autorités sont appelées à la rescousse, de façon parfois étrange : Aristote pour avoir, dans sa *Politique*, chargé les magistrats d'empêcher les images laides et difformes, Platon pour avoir cité une loi égyptienne interdisant les nouveautés aux fabricants d'images (*a fortiori*, les chrétiens sont-ils bien fondés à émettre une loi contre l'obscénité) et saint Basile pour avoir rapporté une loi par laquelle les « Sages païens » avaient prohibé la contemplation d'un beau visage féminin, aussi peu que ce fût, dans les palestres, à peine de perdre la couronne de vainqueur (*a fortiori*, les législateurs chrétiens sont-ils fondés à interdire les figures *deshoneste*). On a un peu l'impression que nos auteurs font ici les fonds de tiroir. Ils trichent volontiers dans la traduction de leur source. Ainsi, dans le cas d'Aristote, dont le *Sit igitur cura magistratibus, nullam neque picturam, neque statuam esse tallium rerum imitatricem* devient *Adunque i magistrati, (e io dico tutti i Superiori) procurino che ne pittura ne statua alcuna, imitatrice di tale cose impure, si conservi nella Città* (*ibid.*, p. 395). On voit qu'Ottonelli et Pietro da Cortona ont glissé un adjectif, *impure*, qui n'existait pas dans le texte aristotélicien, et qui leur permet d'exploiter le grand Maître, qu'il est toujours bon d'avoir de son côté<sup>39</sup>, pour l'espèce en question. Ils ferment ce dossier des grandes fêtes et processions avec un superbe *exemplum*, qui montre qu'il suffit d'un peu de courage aux responsables pour faire cesser le trouble<sup>40</sup>. Il y a trop de laxisme au sein du clergé. Quand les autorités sont défaillantes, c'est au peuple de se prendre en main.

### c — Inquiéter le bon peuple

Quand l'objet malséant arrive, faute de précaution, aux yeux de qui ne devrait pas le voir, il ne reste plus qu'à responsabiliser le spectateur. Le propos sera bref sur ce point.

---

38 Le mot *tolleranza* apparaît ainsi deux fois en quelques lignes. Il ne fait pas partie du vocabulaire usuel de nos auteurs (Ottonelli et Pietro da Cortona, p. 391).

39 Pourtant nos auteurs se souviennent que l'Occident, il y a bien longtemps, a banni la morale aristotélicienne. Ils ajoutent que le grand homme ne serait pas peu surpris, s'il entrerait aujourd'hui dans les cafés de la chrétienté, avec leurs décorations si contraires à la *modestia*.

40 Ils racontent comment, en 1636, lors d'une procession à Raguse, l'archevêque tonna contre un tableau *lascivo e dishonesto* (sans plus de détail), placé sur le mur d'un lieu important et parfaitement accessible aux spectateurs. Le récit est mené de telle façon que le lecteur revit littéralement ce grand moment : le prélat habillé en grande pompe, escorté de tout un peuple, menait une procession dans un climat de magnifique dévotion, quand il tomba sur l'image maudite. Son visage s'enflamma de colère... Il ordonna sur le champ de prendre une échelle à l'effet d'enlever l'objet du délit, et ne bougea pas avant que la chose n'ait été exécutée. Le texte se confond alors en superlatifs sur la conduite du prélat. Les auteurs précisent qu'ils tiennent ce récit d'un jésuite qui en a été lui-même le témoin. Ils ne nous disent rien du sort de l'image répréhensible, sans doute restituée à son légitime propriétaire (Ottonelli et Pietro da Cortona, p. 399-401).

Bien que nos auteurs parlent du spectateur chrétien comme d'une catégorie indifférenciée, on peut se demander s'il n'y a pas des nuances à apporter en son sein. Le chapitre 5, justement consacré aux spectateurs, relève de la première démarche. On ne sera pas étonné qu'il s'ouvre sur l'heureuse position de principe que le spectateur chrétien ne doit pas admirer d'images *impure*<sup>41</sup>. Il s'ensuit qu'au cas contraire, il pèche, gravement de façon quasi certaine, mais mortellement de façon moins systématique. Ce dernier point nous vaut un discours bien balancé, en deux temps, à propos des images *dishoneste*, qui couvrent visiblement une large marchandise, nos auteurs brassant les adjectifs, suivant leur bonne habitude<sup>42</sup>. En regardant de telles images, beaucoup pèchent mortellement, parce que beaucoup sont peu fondés en vertu. Il suffit, pour le prouver, de l'aveu quotidien que les objets obscènes sont pour la ruine spirituelle « un Séminaire de pensées abjectes, qui conduisent à des discours impurs et à des actions indignes » (*ibid.*, p. 374-375). Le confesseur en connaît un rayon. Il y a péché mortel aussi en raison du scandale causé par lesdites images. Mais, dans ce cas, à qui va le péché ? Le second temps de l'argumentation vient couper l'herbe sous le pied de ceux qui se croiraient immunisés. Si tous ne pèchent pas mortellement, tous en courent le risque. On peut certes jeter un coup d'œil par pure curiosité ou par jeu à de semblables objets (ce n'est alors que péché véniel), mais la pente humaine est telle que du jeu on passe facilement à la jouissance. Nous revenons à la force de l'image : « Les images *oscene* s'impriment de telle façon dans l'imagination que pour les effacer il faut une grande violence. » Suivent quelques bons exemples d'horreurs suscitées par des statues impures, véritable *topos* dans ce genre de littérature. Nos auteurs donnent quelques conseils aux malheureux spectateurs de telles œuvres. Dans cette partie du *Traité*, ils n'introduisent aucune discrimination sociale entre eux.

Pourtant, des notations éparses, et déjà entrevues, montrent qu'ils ne logent pas tout le monde à la même enseigne. La suggestion même de la mise à l'écart est déjà tout un programme. Elle se fait au « bénéfice » du maître de maison et, de façon plus large, des *signori superiori*. *A priori*, cela n'entraîne pas une discrimination sociale. Le maître de maison n'est pas nécessairement quelqu'un de huppé. Sauf que les hypothèses plus ou moins implicites envisagées par nos auteurs visent plutôt les bonnes maisons que les autres. Les œuvres qu'il est question de sauver de la destruction en les mettant dans des lieux retirés, sont incontestablement de bonnes réalisations sur le plan esthétique. Ottonelli et Pietro da Cortona n'auraient pas pris de

---

41 Tel est le titre de la première question de ce chapitre (Ottonelli et Pietro da Cortona, p. 369).

42 La question 3 du chapitre 5, utilisée ici, est intitulée : « Si tous les spectateurs des images *poco modeste* pèchent mortellement : ou bien si tous courent le risque de pécher. » Le point 2 commence ainsi : « Beaucoup pèchent mortellement en admirant des images *dishoneste*. » L'un des raisonnements majeurs du développement est ainsi libellé : « Peindre des figures *oscene*, et faire des statues *impudiche*, et les tenir exposées à la vue de tous, est péché mortel [...] » Et la conclusion : « Donc on suppose comme certain, que beaucoup pèchent probablement gravement en admirant de telles statues ou peintures *oscene*. » On voit que les adjectifs perdent toute spécificité.

gants pour protéger des médiocrités. Mais alors condamneraient-ils les notables de bon goût à la damnation pour sauver l'essentiel du troupeau des fidèles et les belles œuvres ? C'est là qu'il faut introduire la notion de relativité qui sous-tend leur propos. Selon Vittorio Casale, le degré de *disonestà* d'une image dépend moins d'elle que de celui qui la reçoit et du profit qu'il en retire. Il est donc fonction des personnes et des lieux. Le savant commentateur, qui ne voit pas ici une hypocrisie jésuitique, n'en admet pas moins qu'il ne s'ensuit aucune liberté pour le peuple et beaucoup de concessions pour les « nobles » (Casale, p. cxi-cxii et p. 31, note). Faut-il admettre que l'âme des *dilettanti* ne subit pas la toute-puissance de l'image, et que la familiarité avec un tableau licencieux en ruine les effets néfastes ? À moins que l'Éternel, sensible aux œuvres de belle qualité, ne pardonne finalement à ces amateurs éclairés après un bon stage au Purgatoire ? En réalité, la démarche de nos auteurs s'inscrit dans le droit fil de ce que dénonce David Freedberg avec une belle constance : à travers les siècles les notables, à commencer par les Pères de l'Église, se bercent de l'illusion que les images ne menacent guère que les illettrés, ou les peu lettrés. Ils se targuent de la puissance de l'intellect pour faire obstacle à celle des images (Freedberg, p. 434-435).

Au bout du compte, le lecteur est quelque peu surpris de ce gros ouvrage, souvent indigeste, quoique ses auteurs aient eu la prétention de le concevoir très accessible à un large public. Sans doute est-il sensible, encore aujourd'hui — mais qui le lit ? — à cette « odeur de sacristie » dénoncée par Julius Schlosser. Mais ce n'est sans doute pas de là que vient l'essentiel de son désappointement. Il faut plutôt chercher du côté de la modération, qui est bien l'un des fils conducteurs du *Traité*. Ottonelli et Pietro da Cortona passent une bonne partie de leur temps à jeter de l'eau sur un objet brûlant. De la critique protestante à l'égard des images, il reste bien quelque chose, à laquelle souscrit Pietro, l'un des grands baroqueux de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. La belle image est délectable, et on ne saurait s'en passer. Hélas, le *καλοσκαγαθος* n'est plus à l'horizon du temps. De belles images peuvent être parfaitement pernicieuses, et des images bien intentionnées stylistiquement médiocres. L'issue se trouve alors dans des demi-teintes, perçues en contradiction avec la dénonciation répétée du laxisme des autorités diverses et les condamnations de principe quasi toujours assorties d'échappatoires aux horizons assez flous. Le *Traité*, placé sous le signe de la modération, n'admet la tolérance que dans son acception ancienne. Cela n'étonne en rien, eu égard à la date. Fallait-il quatre cents pages pour apaiser la conscience des élites ?

Le *Traité* est sans doute en symbiose avec son temps romain. On a vu que le pontificat d'Innocent X ne brillait pas par son mécénat. S'il y a un réveil artistique au seuil des années 1650, c'est moins le fait du pontife que de son parent, le prince Camillo Pamphili, lequel est un mécène quelque peu lymphatique (Haskell, p. 279). Si le *Traité* ne détonait pas dans son époque, il était douteux qu'un bel avenir lui fût promis. Il n'a connu aucune autre édition que celle de 1652. Son impact sur la production artistique elle-même semble

bien avoir été très faible. La très noble histoire de la peinture en Italie éditée par Electa a pu faire l'économie de toute référence à cet ouvrage, tout au long de ses deux volumes généreux<sup>43</sup>. Ottonelli et Pietro da Cortona pourraient se consoler en remarquant que le cher Paleotti lui-même n'y est cité qu'une seule fois<sup>44</sup>. En ce milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, il ne leur a pas suffi de cesser d'être des imprécateurs pour tracer un sillon neuf. Ils apparaissent plutôt comme la fin d'un monde. D'autres abbés vont bientôt se mettre à l'œuvre, toujours à Rome, et ailleurs. Vingt ans après nos duettistes, Giovanni Pietro Bellori livrera le livre d'art des temps nouveaux avec *le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, précédées de sa conférence sur *l'Idée della pittura, scultura ed architettura*. C'était là un tout autre concept.

---

43 *La Pittura in Italia : il Seicento*.

44 Il n'est pas sûr qu'il n'y ait pas là une sous-estimation du rôle de Paleotti. Selon Philippe Morel, « plus que les décrets du Concile de Trente (qui s'achève en 1563) relatifs aux images, ce sont les théoriciens de l'art et les grandes personnalités ecclésiastiques opérant dans la mouvance de la Contre-Réforme (Andrea Gilio da Fabriano, Gabriele Paleotti, Carlo Borromeo, Filippo Neri, etc.) qui vont contribuer, avec l'évolution de la commande, des mentalités et des pratiques religieuses, à cette remise en cause du maniérisme... » (Morel, Arasse et D'Onofrio, p. 415). Roberto Zapperi est assez proche de cette opinion, tout en remarquant que certains peintres arrivent à ruser avec l'éminent cardinal, tandis que d'autres s'exilent sur des terres où son pouvoir ne s'exerce pas. Ils peuvent alors y déployer toute leur licence (Zapperi, p. 387-400).

---

Références

- ARASSE, Daniel et Andreas TÖNNESMANN, *la Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.
- BAROCCHI, Paola, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, G. Laterza, 3 vol., 1960-1962.
- BELLORI, Giovanni Pietro, *le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Rome, 1672.
- BELTING, HANS, *Image et culte, une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 1998.
- BESANÇON, Alain, *l'Image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994.
- BLUNT, Anthony, *la Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, Paris, Gallimard, 1966 (trad.).
- BORROMÉE, Charles, *Instructiones fabricæ et supellectillis ecclesiasticæ*, dans Paola Barrochi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Milan, 1960-1962, vol. III.
- BORROMÉE, Frédéric, *De Pictura sacra*, Milan, 1625.
- CHRISTIN, Olivier, *Une révolution symbolique, l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- FREEDBERG, David, *le Pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, 1998.
- HASKELL, Francis, *Mécènes et peintres, l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991 (trad. de F. Durand-Bogaert).
- JONES, Pamela M., *Federico Borromeo, Art, Patronage and Reform in Seventeenth-century Milan*, Boston, University of Massachusetts, 1993.
- LA COSTE-MESSELIÈRE, Marie-Geneviève de, « Pour la République florentine et pour le roi de France : Giovanbattista della Porta, des "Orti oricellari" aux cachots de Pise », dans *Il se rendit en Italie. Études offertes à André Chastel*, Rome — Paris, Edizioni dell'Elefante — Flammarion, 1987, p. 195-208.
- LA PITTURA IN ITALIA : IL SEICENTO, Milan, Electa, 1989.
- MOLANUS, *Traité des saintes images*, Paris, Éditions du Cerf, 2 vol., 1996.
- MOREL, Philippe, Daniel ARASSE et Mario D'ONOFRIO, *l'Art italien*, Paris, Citadelles — Mazenod, 1997.
- OTTONELLI, Giovanni Domenico et Pietro DA CORTONA, *Trattato della pittura e della scultura, uso et abuso loro, composto da un theologo e da un pittore*, Florence, 1652.
- — —, *Trattato della pittura e della scultura, uso et abuso loro, composto da un theologo e da un pittore*, Trévise, Libreria Editrice Canova, 1973 (éd. de V. Casale).
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1983 (trad. de H. Joly).
- SCHLOSSER, Julius, *la Letteratura artistica*, Florence, La Nuova Italia Editrice, 1994.
- VASARI, Giorgio, *la Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Bibliothèque Berger-Levrault, t. 6, 1989 (dir. par A. Chastel).
- ZAPPERI, Roberto, « la Corporation des peintres et la censure des images à Bologne au temps des Carrache », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 38 (juillet-septembre 1991), p. 387-400.