Machinae spirituales

Survivances médiévales dans les retables baroques À propos de :
D'HAINAUT-ZVENY Brigitte, DEKONINCK Ralph (dir.), *Machinae Spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contribution à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*, Bruxelles-Turnhout, Institut Royal du Patrimoine Artistique/Brepols, coll. « Scientia Artis », 2014, 321 p.

Clara Lieutaghi

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/assr/34537>

DOI : 10.4000/assr.34537

ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 191-207

ISSN : 0335-5985

Référence électronique

Clara Lieutaghi, « Machinae spirituales », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 180 | octobre-décembre 2017, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 22 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/assr/34537> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/assr.34537>

Clara Lieutaghi

Machinae spirituales

Survivances médiévales dans les retables baroques

À propos de :

D'HAINAUT-ZVENY Brigitte, DEKONINCK Ralph (dir.), *Machinae Spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contribution à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*, Bruxelles-Turnhout, Institut Royal du Patrimoine Artistique/Brepols, coll. « Scientia Artis », 2014, 321 p.

L'histoire du développement du retable d'autel, avant l'internationalisation en Europe des structures et motifs renaissants et des nouvelles injonctions de la Contre-Réforme, retient deux principales traditions. L'une, italienne, invente dans le Moyen Âge tardif la *pala*, polyptyque de peinture¹ ; l'autre, dans les anciens Pays-Bas, développe des retables à volets ou ensembles sculptés et peints dans des huches². Elles dénotent néanmoins de nombreuses variantes, dans la composition des retables, leur fabrication, d'évolutions régionales, stylistiques, liturgiques, théologiques, anthropologiques, des relations du fidèle à l'image. Les suites du Concile de Trente verront au contraire, dans le domaine religieux, une unification (néanmoins nuancée) des pratiques artistiques et liturgiques.

De la table d'autel à son investissement par les reliques et le mobilier liturgique, au développement d'imageries périphériques puis retables peints ou sculptés³, le centre de l'action liturgique et de l'attention des fidèles change jusqu'à devenir, aux XVII^e et XVIII^e siècles, véritable théâtralisation. Les images, les différents médias combinés, l'expansion du décor architecturé et l'investissement de l'ensemble de

1. Voir A. Chastel, *Histoire du retable italien, des origines à 1500*, Paris, Éditions Liana Levi, 2005.

2. Voir B. D'Hainaut-Zveny, *Les retables gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas. Raisons, formes et usages*, Éditions de l'Académie royale de Belgique, coll. « Classe des Beaux-Arts », 2008.

3. Pour une synthèse de ces évolutions, voir Id., « Des compétences changeantes. Petit essai sur l'évolution des rôles assignés aux images dans les retables romans, gothiques et renaissants », in Bartholeyns G., Dierkens A. et Golsenne T. (dir.), *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Problèmes d'histoire des religions », 2010, p. 87-99.

l'espace sacré, devient « montage »⁴ théorique et concret de genres, de formes, de couleurs, de matières et de figures. La distanciation souhaitée dans le rapport au divin incite au spectaculaire et refuse un *transitus* médiéval qui mettait en lien par le biais des projections empathiques et de l'*Imitatio*⁵. L'image pouvait alors, surtout à la fin du Moyen Âge, user de la monstration pathétique des souffrances du Christ, pleuré avec la Vierge et les saints Marie-Madeleine, Jean, etc. (l'iconographie de la *Pietà* en est exemplaire). L'Homme de douleur et ses variantes, proposés à la dévotion privée ou mystique, attentives aux Saintes Plaies du Christ et aux *Arma Christi* (Instruments de la Passion), témoignent d'un contact de plus en plus rapproché avec le divin et sa corporéité. Péril auquel répond d'abord la Réforme protestante qui rejette l'idolâtrie et détruira nombre d'images. La nécessité pour la Contre-Réforme de réintégrer, de contrôler ces pratiques trop vouées à l'adoration du matériel plutôt que de l'essence divine, fonde un rapport redéfini à l'image et une redéfinition de l'image pour servir ce projet. Éloigner le fidèle du retable par sa monumentalisation, par le développement d'une architecture englobante, demande des processus de différenciations, de discontinuités, de césures dans la composition des ensembles d'images à la fois peintes, sculptées, architecturées, de différents statuts (allégoriques, emblématiques, narratifs, dévotionnels, etc.), cette transformation rendant difficile la médiation directe de l'ancien ensemble unifié et cohérent. Nécessaire difficulté de lecture qui entend repositionner le fidèle vis-à-vis de l'Autre, du divin par différence, « relocaliser celui-ci dans un espace qui soit également défini comme autre »⁶, sans référence au monde réel. Le travail du hors-champ, des intervalles, l'expansion du lieu fictif à l'espace tridimensionnel réel (de la chapelle, de l'église, etc.), intègre le fidèle *dans* l'image⁷ en même temps que l'attraction dévotionnelle, concentrée autrefois en un objet sacré (reliquaire, statue, etc.) ou une image (icône, scène, ensemble d'images articulées entre elles, etc.) – non pas qu'une image centrale n'existe plus⁸ –, accroît l'expérience spectatorielle d'une mise en situation totale du corps dans la fiction représentationnelle. Cette démarche demande à nouveau au fidèle une nécessaire reconstruction de l'« image » et de son rapport à elle.

Distanciation théorique et théologique entre image et fidèle, qui ouvre, dans l'image-même, la possibilité, pour Louis Marin, de constituer la double et complémentaire notion d'*opacité réflexive* et *transparence transitive* – développée surtout pour la peinture moderne en général et religieuse en particulier, où l'image

4. Ce concept essentiel est employé par G. Careri dans *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Usher, 1990, où les chapelles baroques Fonseca, Albertoni et l'église Sant-Andrea al Quirinale sont analysées de ce point de vu ; développé dans *La torpeur des Ancêtres ; Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2013.

5. B. D'Hainaut-Zveny, « Les retables baroques comme lieux et moyens d'une "délocalisation" des représentations du sacré et d'une "recomposition" du sujet de la dévotion », in D'Hainaut-Zveny B., Dekoninck R. (dir.), *Machinae Spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contribution à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*, Bruxelles-Turnhout, Institut Royal du Patrimoine Artistique/Brepols, coll. « Scientia Artis », 2014, particulièrement p. 158-168.

6. *Ibid.*, p. 169. Voir l'ensemble de l'article.

7. Voir, sur la question de l'*extase* de l'image dans le lieu qu'elle occupe, G. Careri, *Envols...*, *op. cit.*

8. L'exposition de l'ostensoir est d'ailleurs au cœur du dispositif liturgique et imaginal moderne (voir B. D'Hainaut-Zveny, « Des compétences changeantes... », art. cité).

opère un retour sur le sujet et sur elle-même dans un processus de distanciation déclencheur de l'interprétation chez le dévot⁹. Mais la période s'inscrit aussi dans une continuité, la permanence de formules déjà médiévales qui participent à la fois d'une réappropriation de structures antérieures, et de reformulations, sur la base d'éléments encore présents dans le Moyen Âge tardif, des dispositifs figuratifs.

La lecture de l'ouvrage *Machinae Spirituales* permet d'entrevoir les rapports possibles entre les considérations de la Contre-Réforme pour la théologie des images, les retables baroques, et d'éventuelles continuités ou réminiscences des retables médiévaux ; comment leur composition s'est offerte à un déploiement, à une dislocation des parties dans l'espace, en même temps qu'à une nouvelle définition de l'image, départie de la figuration de son prototype, « unifié[e] »¹⁰ dans un espace unique de la représentation de peinture¹¹.

Sans chercher à faire l'inventaire des références aux retables médiévaux dans leur évolution baroque, il s'agit de questionner deux manières de penser les images religieuses dans l'espace liturgique, de penser le rapport au divin dans une commune expression artistique : réagencement de mêmes dispositifs proposés à la représentation.

De plus, on doit avoir et garder, surtout dans les églises, les images du Christ, de la Vierge Marie Mère de Dieu, et des autres saints, et leur rendre l'honneur et la vénération qui leur sont dus. Non pas parce que l'on croit qu'il y a en elles quelque divinité ou quelque vertu justifiant leur culte, ou parce qu'on doit leur demander quelque chose ou mettre sa confiance dans des images, comme le faisaient autrefois les païens qui plaçaient leur espérance dans des idoles, mais parce que l'honneur qui leur est rendu renvoie aux modèles originaux que ces images représentent. Aussi, à travers les images que nous baisons, devant lesquelles nous nous découvrons et nous prosternons, c'est le Christ que nous adorons et les saints, dont elles portent la ressemblance, que nous vénérons. C'est ce qui a été défini par les décrets des conciles, spécialement du deuxième concile de Nicée, contre les adversaires des images¹².

À partir d'un dessin préparatoire d'Andrea Pozzo, pour le frontispice d'une dissertation¹³, et de sa gravure en 1678 par Georges Tasnière¹⁴ [fig. 1 et 2],

9. Voir L. Marin, « Transparence et Opacité de la peinture... du moi », in Fortunati V. (éd.), *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne. Vol. II*, Bologne-Ravenne, Università di Bologna/Longo Editore, 1992. Cf. également L. Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006.

10. Terme repris par Pierre Antoine Fabre à A. Chastel, *op. cit.*, « Résistance du polyptyque. Le retable et "l'esprit du Concile" (xvi^e-xvii^e siècle) », in D'Hainaut-Zveny B., Dekoninck R. (dir.), *op. cit.*, p. 280.

11. Unification du retable déjà opérée dans la période tardo-médiévale (unification également du sujet qui caractérise le tableau d'autel moderne).

12. « Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints et sur les saintes images », séance de clôture du Concile de Trente, xxv^e session, les 3 et 4 décembre 1563. G. Alberigo (éd.), *Les conciles œcuméniques*, tome II-2 : *Les décrets de Trente à Vatican II*, Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 1573 sq.

13. Dissertation académique offerte au Duc Victor Amédée de Savoie par l'abbé François Gontery, date indéterminée, Londres, British Museum.

14. Turin, Biblioteca Nazionale.

Pierre Antoine Fabre¹⁵ interroge, dans l'ouvrage en question, la rénovation du retable post-tridentin dans son rapport au polyptyque médiéval, celle du rôle donné aux images, particulièrement au prototype, celle de la place du spectateur vis-à-vis d'une composition maintenant unifiée de la représentation, que définit la xxv^e session du Concile de Trente¹⁶.

Fig. 1 : Andrea Pozzo, Frontispice d'une dissertation académique offerte au Duc Victor Amédée de Savoie par l'abbé François Gontery, date indéterminée, Londres, British Museum.

Fig. 2 : Georges Tasnières, gravure d'après le dessin d'Andrea Pozzo, 1678, Biblioteca Nazionale, Turin.

15. P. A. Fabre, « Résistance du polyptyque... », art. cité.

16. Cf. *supra*.

Il s'agira de comprendre comment et pourquoi la tradition européenne tardo-médiévale du retable unifié se voit à la fois dépassée, restreinte à l'illusion du tableau d'autel encadré, mais une certaine conception du polyptyque conservée, dans la persistance de différents panneaux ou volets multiples déployés, éclatés dans l'espace. Continuité ou rupture affirmées comme outils d'un pouvoir propagandiste de la nouvelle Église catholique.

De la xxv^e session, les études sont lacunaires, en ce que le décret est lui-même problématique, comme l'est alors le statut de l'image. Cette difficulté, que rappelle Pierre Antoine Fabre¹⁷, confirme toute la complexité d'une définition de l'image en théorie et en pratique, complexité héritée d'une ambivalence plus ou moins assumée à l'époque médiévale, dont il s'agit maintenant de s'abstraire. En effet, l'image procède de ce paradoxe théologique fondateur de la religion chrétienne : le Verbe incarné en la chair, le Christ comme synthèse de l'humain et du divin, dans un corps à l'image de Dieu et surtout à l'image de tout un chacun. Injonction, d'une part, à la Conformation, à la ressemblance d'avec le Christ, en action, en pensée, en corps (s'en suivra l'incorporation au corps du Sauveur dans l'Éternité, inversement anticipée dans le rituel eucharistique) ; d'autre part, possibilité de l'image, qu'interdisait l'Ancien Testament. Si Dieu s'est fait image, s'est rendu visible dans un corps, il autorise la représentation comme seconde Incarnation où « l'éternité [vient] dans le temps, l'immensité dans la mesure, le Créateur dans la créature, [...] l'inaugurale dans la figure [...], l'incirconscription dans le lieu, l'invisible dans la vision »¹⁸. Une citation de saint Bernardin de Sienne († 1444) qui éclaire les enjeux de la Contre-Réforme sous l'angle de l'*Imitatio* et de la projection empathique déjà évoquées. Car l'image se donne à contempler comme modèle, comme elle-même prototype¹⁹, et comme médiateur vers un divin qu'elle pourrait présentifier, l'image étant incarnation renouvelée. Représentation du paradoxe de l'invisible dans le visible qui tend à se concilier dans une peinture de présence représentante, ce qu'elle opérera ensuite, mais dans un retour à elle-même, non dans un accès favorisé au divin.

C'est cette question du prototype qui apparaît dans la xxv^e session : les images sont à vénérer « [n]on pas parce que l'on croit qu'il y a en elles quelque divinité ou quelque vertu justifiant leur culte [...], mais parce que l'honneur qui leur est rendu renvoie aux modèles originaux que ces images représentent²⁰. » Une problématique qui a déjà émaillé toute la période médiévale, dès la Querelle

17. L'auteur a, depuis, publié *Décréter l'image ? La xxv^e session du Concile de Trente dans le texte*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

18. Saint Bernardin de Sienne, *De triplici Christi nativitate*, cité par Daniel Arasse, « Annonciation/Énonciation. Remarque sur un énoncé pictural du Quattrocento », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 37, 1984, p. 5.

19. Voir entre autres J.-C. Schmitt, « Images/Icônes », in Azria R. et Hervieu-Léger D. (dir.), *Dictionnaire des faits religieux*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 521. C'est la répétition, la réitération du lien de ressemblance entre images qui fonde son autorité, assure son authenticité et paradoxalement magnifie son unicité. L'image ne représente pas son prototype : elle le *re-présente*, et plus, le *présentifie*, lui donne une présence active quasi corporelle et efficace parmi les hommes.

20. Cf. *supra*.

des images (726-843) et la critique des *Libri Carolini*²¹ contre Nicée II (787) « qui veut que les images éveillent non seulement la *memoria* mais aussi le désir (*desiderium*) de leurs prototypes »²². Le prototype auquel s'attache toute image représente le substrat de l'art dont il est difficile de s'émanciper tant ce fondement théologique est prégnant. Ainsi, reformuler l'image pour la vénérer comme représentation et non comme présence, qu'elle « renvoie » au modèle, mais ne le contienne plus.

Redéfinition qui oscille entre un extrême « désenchantement radical des images », simples décors du culte celui-ci représentant le véritable hommage²³, ou seulement souvenirs des saints personnages qu'il faut vénérer en pensées²⁴; et la conservation d'une intercession par les images, au travers desquelles, mais seulement au travers, le contact du divin est possible. Et le divin reconnu dans les songes et les visions ne pourra être confondu avec l'image matérielle. Ces apparitions, si elles sont transmises, ne le sont que de main d'homme : reconnaissance de la présence, mais traduite en représentation.

Avec l'interprétation comparée du dessin de Pozzo et de sa traduction en gravure, Pierre Antoine Fabre décrit justement, en une « esquisse du portrait de l'homme chrétien en spectateur engagé »²⁵, le bouleversement du rapport aux images, dans leur relation complexe au prototype. Sans reprendre la description des œuvres étudiées ni celle du contexte de la commande, nous insistons simplement, avec l'auteur, sur deux aspects principaux.

L'allégorie de la Religion en peintre du portrait du jeune duc Victor Amédée, écartée de son esquisse, simple ébauche dans le dessin [fig. 1], introduit le spectateur dans cette figure saisie par l'image qu'elle regarde : le prototype qui a préfiguré le dessin. Dans la gravure, la Religion prend comme modèle le portrait du Bienheureux Amédée IX, ancêtre du duc Victor. Ce portrait de l'aïeul, offert par des anges au regard de la peintre, soutenu par l'un d'eux au-dessus de la toile où se tient l'esquisse du jeune duc, n'est en fait pas présent dans le dessin de Pozzo. Le tableau, entouré des messagers divins, est vierge ; le prototype inexistant en représentation. Il inspire néanmoins la Religion, tout abîmée dans sa contemplation. L'invisible dans le visible n'est plus résolu, seule la vacance de l'espace figuratif indique, en creux, que le prototype – et par extension le prototype divin – , est bien là, dans son être essentiel : irréprésentable. Cette subtilité, qui sous-tend l'article, n'a pas été retenue par la gravure [fig. 2] : les deux portraits sont présents, aux endroits qui leur sont dévolus. Le prototype se fait bien image, mais image d'un autre espace, d'une autre réalité peut-être, celle insufflée par les anges.

21. Rédigés à la demande de Charlemagne vers 790. Les images sont acceptées, mais comme ornements honorifiques du divin (*ornamentum*) et mémoire des événements passés (*memoria*).

22. J.-C. Bonne, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51^e année, n° 1, 1996, p. 48.

23. P. A. Fabre, art. cité, p. 272, sur la position de Martin Perez de Ayala (1503-1566), évêque de Valence puis archevêque de Ségovie.

24. *Ibid.* C'est ce qui est préconisé par Diego Lainez, général des Jésuites (Saint-Germain en Laye, 1562).

25. *Ibid.*, p. 272.

Les anges : figures théoriques qu'il faut développer. L'effet de cadre, théorisé par Louis Marin comme dispositif de concentration du regard sur l'image, par différence d'avec le monde qui l'entoure, opération de présentation parfois ambiguë²⁶, sert ici à retrouver dans l'image de fiction (les deux portraits joints par la « précieuse charnière »²⁷ que devient le *putto* central, et distingués par l'appartenance à deux réalités différentes) la structure du retable, en deux panneaux ou deux volets. L'un, inférieur, serait la résultante du second, « toile *supérieure* »²⁸ qui en serait le prototype : deux (ou plusieurs) modalités d'être de l'image. La deuxième sera iconique : devenir prototypique d'une image qui se présente comme modèle ou « moment » d'un au-delà spatio-temporel induisant un autre registre de contemplation, moment de quasi incorporation à l'image par l'effet de présence, accentuation du *transitus* par la référence à l'icône. Le dispositif d'encadrement distingue ces deux données de l'image, ici parfaitement déterminées par, certes, deux tableaux non-encadrés, mais limités dans l'espace en ce sens qu'ils sont reconnaissables en tant qu'images dessinées dans l'image que nous regardons.

Comme écho encore médiéval, la *Mise au Tombeau* de la prédelle de la *Pala di San Marco*²⁹, peinte entre 1438 et 1440 par Fra Angelico [fig. 3]. L'effet d'encadrement de la cavité du tombeau suscite à l'esprit d'autres images : l'opération de présentation ainsi provoquée fait advenir soit une Crucifixion, scène que nous considérons comme iconique, soit une autre série d'images issues de l'*Imago pietatis*³⁰.

Ainsi le prototype christique et l'image prototypique (*imago*³¹) miraculeuse adviendraient, d'un arrière-plan et par un effet de morphogenèse due au dispositif (le tombeau fait office de fond délimité à l'avènement de nouvelles images, la couleur noire introduit la délocalisation et l'atemporalisation de la scène ainsi isolée), la référence prototypique, du moins une formulation qui appelle sa résurgence dans l'image première.

26. Voir L. Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1988, 24 : *Art de voir, art de décrire* II, p. 62-81. Repris dans *De la représentation*, recueil établi par Arasse D., Cantillon A., Careri G., Cohn D., Fabre P. A., Marin F., Paris, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes études », 1994, p. 342-363.

27. P. A. Fabre, art. cité, p. 275.

28. Mention contenue dans « la légende du dessin [qui] hiérarchise ces cadres [...] institu[ant] dans le dessin une construction en niveaux, héritière des anciens polyptyques », *ibid.*, p. 274.

29. Le retable a été démonté : la prédelle (37,9 x 46,4 cm) se trouve à la Alte Pinakothek de Munich, le panneau central, une *Vierge à l'Enfant entourée de saints* (220 x 227 cm) est conservée, ainsi que d'autres éléments de l'ensemble, au Museo Nazionale di San Marco à Florence (tempera sur panneaux de bois).

30. Mosaïque byzantine assimilée au xv^e siècle à l'apparition du Christ à saint Grégoire († 604) lors d'une messe miraculeuse, diffusée par l'iconographie traditionnelle d'un Christ émergeant en buste du tombeau (l'Homme de douleur justement), la Vierge et saint Jean pouvant embrasser ou supporter chacune de ses mains (en une forme de déisis).

31. La présence notamment du portrait mis en exergue sur un fond d'or (la sacralité du personnage s'associe à la matérialité sacrée de l'or comme signe et manifestation du divin) ou dans un lieu de l'image encadré, produit, par l'indistinction ou la confusion des traditionnelles profondeur/surface qu'engendre un fond aniconique et délimité, un effet d'apparition et de présence accrue qui projette l'image iconique au-devant de son environnement pictural. Sur la notion d'*imago* et son rapport à l'icône, voir H. Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, trad. F. Muller, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 1998.

Fig. 3 : Fra Angelico, Mise au tombeau, prédelle de la Pala di San Marco, 1438-1440, 37,9 x 46,4 cm, Alte Pinakothek de Munich.

© BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / image BStGS

L'effet de cadre interne tel qu'il est employé par Fra Angelico renseigne une dimension déjà nouvelle du rapport au prototype³². Si le Christ est effectivement représenté, il l'est dans le temps historique de la mise au tombeau. Le devenir iconique de l'image qui se découvre appelle l'icône byzantine miraculeuse, par un détour néanmoins, un effort du regard demandé par l'image en métamorphose. Le fidèle décèlera ou non l'image subliminale, redoublée par la présence, dans l'assemblage originel, d'un *Calvaire* en trompe-l'œil dans le panneau central de la *Pala*³³. Dans l'axe de la restitution du retable, au-dessus de la *Mise au Tombeau*, ce tableau « représenté en peinture », superposé au sol de la *Madone*, assure un lien formel avec la scène inférieure, en même temps qu'il opère dans l'espace de l'image une lecture verticale de la vie du Christ : enfant dans les bras de sa mère, crucifié et pleuré, enterré, mais promettant déjà l'apparition miraculeuse et la Résurrection.

Le cadre de ce *Calvaire* en trompe-l'œil, est lui-même doré, comme le fond d'or de l'image qu'il encadre. Dans cet espace de transition, de porosité et de contact entre l'image et son environnement³⁴, se joue l'efficacité irradiante de l'or, matière qui passe bientôt d'un fond déterminant des figures particulières et un regard

32. Pour une plus ample étude de cette question dans l'œuvre étudiée, voir A. Nagel, *Michelangelo and the reform of art*, Cambridge, New-York, Cambridge University Press, 2000, particulièrement p. 57.

33. Ce dernier n'a pu être reproduit ici.

34. Voir L. Marin, « Le cadre de la représentation... », art. cité, pour la théorie du cadre comme opération de présentation ; J.-C. Bonne, art. cité, pour le statut ambigu des bordures participantes, encadrantes et extérieures aux images qu'elles renseignent, étayent, ornent et proposent à l'interprétation.

particulier, au cadre doré, lieu du divin en signe, « suggestion de présence » qui rappelle le sacré quand il ne peut plus figurer tel quel à l'image.

Si le cadre doré se charge alors de l'effet de matière et de lumière sacrée (« éclairant » une scène devenue par là représentation et tableau) et de présence divine ou symbolisée³⁵, que dire des anges (et quand ils sont couverts d'or), ces anges qui participent de la « machine religieuse éloquente »³⁶ des retables baroques ?

Dans le dessin d'Andrea Pozzo, puis sa gravure, ils revêtent cette même fonction décrite par Michel Lefftz, pour qui « l'idée du message divin apporté aux hommes se trouve notamment exprimée par les anges sculptés qui font descendre les tableaux sur l'autel (légitimité du culte des saints et des images) ou encore, lorsqu'ils y apportent l'ostensoir et le tabernacle (réaffirmation de la transsubstantiation) »³⁷. Ces figures, marginales concentrent en elles, et par leur fonction légitimante vis-à-vis des images, ce qui était avant de l'ordre du prototype. L'impossibilité de cette dernière présence se déporte aux figures d'encadrement, elles-mêmes opérations de présentation à l'instar du cadre, et *a fortiori* du cadre doré. Pierre Antoine Fabre relève la fonction des anges comme introducteurs du portrait du Bienheureux Amédée IX auprès de la Religion peintre, portrait qui advient à son inspiration par la force surnaturelle des figures messagères entre le divin et l'atelier, entre le prototype explicitement apporté depuis l'espace sacré et le dessin, déjà en train de se faire quand le portrait du Bienheureux est absent. Le travail d'inspiration, pour le peintre, est alors travail de reconnaissance du divin inspirateur qui fait apparaître le dessin sans besoin du modèle. Sa suggestion de présence encadrée suffit. L'opération de présence théorisée par Louis Marin opère ici au plus haut point : le cadre suffit pour invoquer le prototype absent. Bien sûr, il s'agit là, tout comme le rappelle l'auteur, d'une lecture théorique de l'image qui deviendra, dans la gravure, bien plus explicite. L'inachèvement du dessin, qui attendait peut-être du graveur l'usage de modèles existants aux portraits des deux ducs, se montre étonnamment propice à l'interprétation métaphorique de l'histoire du retable post-tridentin, d'autant que c'est la Religion qui peint. Elle paraît réaffirmer par l'image les propos de la xxv^e session du Concile – l'inutilité du prototype prônée contre l'adoration des images –, peignant d'après le modèle absent, mais néanmoins apporté par les anges, image possible, mais que le spectateur-peintre doit lui-même supposer à la place du manque. C'est ainsi que la dévotion maintenant se fait, où spectateur et acteur de l'image se confondent dans une convocation, en pensée, d'une image devenue impossible.

Alors que les anges, ou *putti*, sont ici dessinés dans cette déconstruction idéale du polyptyque (l'esquisse de Pozzo), ils sont bien présents dans l'espace scénographique, sculptés principalement, autour du tableau d'autel post-tridentin, qu'ils

35. V. Beyer, « Le cadre doré : relique d'une incorporation ? », *Images Re-vues* [En ligne], 3-2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 28 novembre 2017. URL : <http://imagesrevues.revues.org/180>

36. M. Lefftz, « Des Cieux descendus sur la Terre. Formes et significations des retables baroques et rococo dans les anciens Pays-Bas », in D'Hainaut-Zveny B., Dekoninck R. (dir.), *op. cit.*, p. 83. L'auteur emploie ces termes pour qualifier la façade de San Carlino alle Quattro Fontane de Borromini (Rome) ; on peut néanmoins penser le retable, la disposition architecturale qu'il implique, de la même manière.

37. *Ibid.*

apportent et encadrent. Comme le rappelle Michel Lefftz, ces anges, en même temps qu'ils sont messagers du divin, le sont de l'image. Ils autorisent sa présence, la possibilité de la représentation des personnes saintes; ils en rappellent aussi l'illusion de présence par une mise en scène théâtralisée. Autant que le cadre, les anges, souvent dorés, accompagnés de nuées ou rayons (dans la réalisation du Bernin pour l'église Sant'Andrea al Quirinale à Rome par exemple³⁸), reprennent aussi la fonction du fond d'or. Celui-ci, passé au cadre doré, laissant place à une construction réaliste d'un espace « naturel » – ou surnaturel –, transmet son pouvoir d'invocation et d'évocation du sacré à l'image. Mettre l'or sur le cadre, c'est abolir la question problématique de l'icône et de la matérialité sacrée de l'œuvre, et constituer un espace représentationnel affirmé comme tel. Vera Beyer³⁹ propose que le fond d'or essentiellement associé aux figures saintes, quand il devient cadre, transfère ses pouvoirs au portrait, à l'individu profane. Cela devient possible dans la mesure où l'espace ainsi encadré s'affirme comme représentation, espace où l'illusion se construit et se désigne comme telle.

Aux anges, la même fonction, confirmée par leur statut même de messagers. Quand ils sont dorés, ils concentrent le double pouvoir de transport et de légitimation de l'image. De même ils sont *ornatus*⁴⁰, figures d'encadrements⁴¹, et constituent l'espace représentationnel, le renseignent, le transfigurent. Les marges sont le lieu centralisé et poreux du théorique, là où le divin, par l'or et les anges, peut résider en signes, contenu dans une matière ou des figures périphériques qui ne peuvent en elles-mêmes susciter l'adoration. Les anges qui transportent les portraits d'Ignace de Loyola dans les plafonds du corridor d'accès à ses appartements de la Maison professe du Gesù (v. 1685), peints par le même Andrea Pozzo, indiquent l'importance d'une figure médiatrice entre le divin et le lieu de l'image, mis en image lui-même, espace céleste dans lequel se projette déjà le commanditaire. Pourtant, le portrait n'est alors pas loin d'être acheiropoïète – mais dans l'ordre de la représentation –, comme l'image de Luc peignant la Vierge n'est pas le portrait de la Vierge peint par Luc.

Le spectateur adopte alors une nouvelle place vis-à-vis de l'image, que le dessin de Pozzo questionne aussi. La Religion, qui a pris du recul avec son dessin pour contempler le prototype absent, est comparée par l'auteur au peintre en train d'exécuter le portrait d'Ignace de Loyola dans le corridor évoqué plus haut. Ce peintre, suppléé par un ange qui achèvera son tableau (« *S. Ignatii effigies coelesti manu depicta* »⁴² [fig. 4]), est mis en rapport avec la scène, également peinte dans le corridor, de la conversion de saint Ignace, lui-même ébloui par l'apparition

38. Voir *ibid.* Réalisé entre 1658 et 1665. Le dispositif théâtral de l'avant, de l'après et de l'éternel se construit ici dans l'affirmation de différents espaces et par différents médiums. La proximité avec une image du temps historique du martyre est défiée par le fait que les anges sont montrés apportant un tableau. L'ouverture de l'architecture pour laisser sortir le saint en ascension fonctionne comme le dispositif métaphorique de son élévation mettant bien en scène sa représentation et non sa présence effective.

39. V. Boyer, art. cité.

40. Voir sur cette notion J.-C. Bonne, art. cité.

41. Voir L. Marin, « Le cadre de la représentation... », art. cité.

42. « Le portrait de saint Ignace, peint de main céleste » (traduction improvisée de l'inscription qui surmonte la scène).

de la Vierge et du Christ [fig. 5], et dont il est à la fois le spectateur et le « mystérieux opérateur »⁴³. Aux trois moments, la fonction de réalisateur de l'image se retourne pour faire de l'opérant le spectateur de l'image en train d'opérer son apparition. Et le spectateur, lui-même en contemplation devant une image d'apparition, revêt cette fonction d'opérateur/spectateur du dispositif de vision installé par les anges médiateurs : « [L]'image s'envole, animée par l'ange qui la prend sous son aile ou par le rai de lumière tombé sur elle, qui constitue fugitivement, dans la grâce d'un instant, le spectateur en artiste de sa propre perception⁴⁴. » Or, l'image a tôt fait de se rappeler au regard comme telle. Si le Concile de Trente propose que le spectateur se saisisse de l'image et ne soit plus saisi par elle, si la peinture en montre la synthèse métaphorique par le biais du peintre ou du visionnaire, c'est dans l'instant de ce repli de l'image dont parle Louis Marin, quand elle se présente représentante. La possibilité de contact avec le divin, qui avait fait jour dans l'instant du sublime où le spectateur s'interpose avec le visionnaire et devient acteur de l'image, échoue dans l'image comme représentation et ne met en contact qu'avec elle-même. S'agit-il alors, par l'image, d'avoir l'intuition du divin qu'il ne faut pas chercher en elle, mais développer, en pensée, au-delà de cette image qui en a donné l'envie ? Le spectateur peut alors réinvestir son rôle, mais en quittant le spectacle auquel il ne peut s'attacher pour le voir vraiment.

Le polyptyque médiéval, dans sa construction complémentaire d'*historia* (récit mis en image) et d'*imago* (portrait ou figure de contemplation), se rapportait à deux types d'images qui rappelaient la vie du saint et permettaient d'en considérer d'autant plus le portrait, chargé de l'affect du martyr et de son exemplarité. La tendance à l'unification des parties du retable, à la fin de la période médiévale, a pu chercher à faire l'addition de ces deux moments de l'image (remémoration et imitation), comme nouveau processus de contemplation. Sa compréhension dans un espace unifié, non encore éclaté comme il l'est dans les retables post-tridentins, implique plusieurs temporalités que le regard spectateur parcourt.

Fig. 4: Andrea Pozzo, « *S. Ignatii effigies coelesti manu depicta* », fresque, v. 1685, corridor des appartements d'Ignace de Loyola, Maison professe du Gesù, Rome.

43. P. A. Fabre, art. cité, p. 275.

44. *Ibid.*

Fig. 5 : Andrea Pozzo, *La Vergine con el Bambino Gesù appare a Ignazio durante la convalescenza a Loyola*, fresque, v. 1685, première fenêtre, corridor des appartements d'Ignace de Loyola, Maison professe du Gesù, Rome.

L'effet, que nous avons décrit plus haut, d'encadrement faisant advenir des scènes propices à la méditation plutôt que mémorielles, informe peut-être déjà sur une évolution de la place du spectateur : celui-ci opère un effort de vision par l'apparition (programmée) d'images en métamorphoses, attendant d'être complétées par le travail de l'esprit. L'introduction de donateurs ou de priants dans les images saintes propose également des figures d'identifications. Différentes de celles du peintre ou du visionnaire d'Andrea Pozzo, autrement actives dans la constitution de l'image (celle-ci peut être perçue comme la résultante de la prière – vision représentée ou support idéal de toute prière –, mais aussi du don qui a présidé à sa réalisation), elles sont déjà inductrices de corps disponibles au spectateur projeté dans l'image. Conscient du modèle à suivre, la conformation du fidèle relève de l'efficacité de l'image, de sa présence pendant la prière, à son esprit. La représentation du priant auprès de la personne sainte semble déjà une distance possible entre le spectateur et l'image : un modèle à suivre incite à la prière du contenu de l'image – les personnes saintes – et non d'un contenant qui serait confondu avec la personne même. Il faut néanmoins rappeler l'ambiguïté des sculptures funéraires installées dans les chapelles face aux images qu'elles prient : la nécessité de se présenter priant la représentation du saint pour l'éternité, est-ce le modèle à suivre pour le spectateur du dispositif, l'affirmation de la piété du priant sculpté ou de son pouvoir, ou la prière effective d'une image à une autre ? Ou d'une présence réelle à une autre ? Ou est-ce un processus complexe de dévotion que l'on établit comme actif par la réalisation même de l'image, qui n'a de pouvoir que pour rappeler jusqu'à la fin des Temps que, du vivant du donateur, celui-ci a marqué sa dévotion par une dédicace (comme une réelle prière) qui a cours jusqu'au terme de l'attente du salut ?

Pour autant, la distance entre le fidèle et l'image n'est pas encore clairement acquise ni encore théorisée, et des pratiques extrêmes de dévotions, qui participeront à la critique de la Réforme, existent toujours comme l'ingestion de parties d'images grattées, ou le fait d'embrasser, de toucher au point de détruire par des contacts répétés, dans la dévotion privée ou dans le contexte liturgique⁴⁵.

45. Voir sur ces questions l'article de G. Bartholeyns, P.-O. Dittmar, V. Jolivet, « Des raisons de détruire une image », *Images Re-vues* [En ligne], 2 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2006,

« Comment, en d'autres termes – et Pozzo, ici, apparaît dans une magnifique intelligence de son temps, dans la longue durée de l'époque tridentine –, réfléchir dans l'image le secret de celui qui contemple le prototype – mais non exilée de lui – en en recueillant seulement l'image – celle ici du Bienheureux Amédée de Savoie ? »⁴⁶ Déjà au xv^e siècle, et dans le retable de la *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* (nouvelle iconographie apparue au xiv^e siècle, ici peinte vers 1455 par Enguerrand Quarton⁴⁷ [fig. 6]), le rapport au prototype pose question. Ce retable peut se comprendre sommairement en deux registres avec, par l'effet d'encadrement d'une bordure inscrite, un espace supérieur d'un autre statut, augmenté par la présence d'un fond d'or. Cet espace contenant les visages auréolés des personnes saintes (la Vierge, Marie-Madeleine et saint Jean) organise un rapport autre que celui proposé par la scène générale. Le moment de déploration de la Vierge, en prière, sur le corps de son Fils, se complète d'une référence à l'icône (une *déisis*) dans sa partie supérieure, isolée par l'opération d'encadrement des figures d'une bordure encadrante qui ne se poursuit pas dans la partie basse du tableau.

Fig. 6 : Enguerrand Quarton, *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon*, v. 1455, peinture sur panneau de bois, 1,63 x 2,18 cm, Musée du Louvre.

© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Angèle Dequier

Ce moment iconique de l'image, autre dimension spatio-temporelle intimement liée au fond d'or, appelle au regard les portraits prototypiques des saints qui participent pourtant à une scène historiée, bien qu'elle-même construite hors du

consulté le 28 novembre 2017, document 1. URL : <http://imagesrevues.revues.org/248>.

46. P. A. Fabre, art. cité, p. 278.

47. Peinture à l'huile et or sur panneau de bois, 1,63 x 2,18 cm, Musée du Louvre.

temps et de l'espace biblique. Ce moment, image de dévotion, sorte d'exégèse entre la Déposition et la Mise au tombeau, autorise peut-être ce rapport au prototype et à l'icône, et bien que le fond d'or soit en substance une présence du divin, le dispositif représentationnel indique ou incite à l'effort du spectateur à entrevoir ici l'imposition ou la référence à d'autres types d'images de l'ordre de l'icône.

Or, Martín Perez de Alaya, cité par Pierre Antoine Fabre, rappelle que l'image « *ne peut renvoyer à son prototype* », ⁴⁸ car, et c'est ce que nous comprenons de la citation « *mortua quaedam res* » ⁴⁹, l'image-tombeau ne peut contenir en vie la personne sainte « sous peine d'être vénérée pour elle-même » ⁵⁰. Il s'agit finalement de cette même transformation dont nous avons parlé pour les retables de la fin du Moyen Âge : une métamorphose de l'image qui se présente maintenant non plus comme un dispositif de « remontée » du prototype à l'image, mais comme répercutante, c'est-à-dire représentant explicitement quelqu'un dans la fonction de peintre représentant une image. Qu'elle soit inspirée ou non, l'ambiguïté de la matière (l'or) ou d'une métamorphose construite, mais en train de se faire par l'image en apparition (la théorie permet d'en déceler les dispositifs), est dépassée par le fait de montrer la Religion faisant l'image, allégorie qui acte, dans l'espace humain, la seule possibilité de l'image fabriquée.

Enfin, le dessin de Pozzo se fait emblème du retable post-tridentin dans sa construction statuaire, architecturée et peinte. Au-delà de la question du prototype et du spectateur, c'est la typologie même du nouveau retable qui est décrite, par les personnages semblables à des sculptures déployées à l'avant de ce qui pourrait être un édicule à colonnes, où les anges, dans leur fonction de cadre, apportent et légitiment l'image : deux images qui parlent de la tension inhérente, jamais vraiment résolue dans les faits, bien que théorisée, du rapport au prototype, présent, mais non représenté. L'image du divin, sa vision, c'est bien une image qui se montre (ou ne se montre pas) comme telle, qui implique une reconnaissance de la part du spectateur. Il reçoit et peut poursuivre la représentation que le tableau implique. Ce n'était pas le cas pour l'*image* au sens où l'entend Belting, c'est-à-dire « avant l'époque de l'art » ⁵¹, quand sa fonction primait sur l'effet de représentation. Celui-ci met maintenant le spectateur à distance, mais lui permet aussi d'endosser le rôle d'acteur de l'image, voire celui de peintre.

La dernière analyse de Pierre Antoine Fabre porte sur la *Transfiguration* de Raphaël ⁵² et l'espace « unifié » ⁵³ du tableau d'autel moderne. L'étude de ce retable poursuit la correspondance entre le tableau d'autel et le retable de la fin du Moyen Âge tel qu'il se présente dans la *Pietà* (son cadre d'origine indique néanmoins la présence d'un superciel à trois compartiments intégrant donc d'autres images). De même qu'un « espace multipolaire dans lequel des champs se trouvent disposés » ⁵⁴ se constitue dans la *Transfiguration* (néanmoins différencié

48. P. A. Fabre, art. cité, p. 278.

49. M. Perez de Ayala, *De divinis, apostolicis atque ecclesiasticis traditionibus, de auctoritate ac vi earum sacrosancta assertiones seu libri decem*, Paris, 1562, cité par P. A. Fabre, *ibid.*

50. *Ibid.*

51. H. Belting, *Image et culte...*, *op. cit.*

52. 1518-1520, huile sur bois, 405 x 278, Musées du Vatican.

53. A. Chastel, *op. cit.*, cité par P. A. Fabre, art. cité, p. 280.

54. P. A. Fabre, art. cité, p. 280.

par l'intervention la plus naturaliste possible du rocher qui se donne comme fond sombre à la scène inférieure, limite entre le bas et le haut où se déploie dans le ciel la lévitation du Christ), l'horizon de la *Pietà* fait à la fois le lien et la frontière entre le sol sombre sous les personnages et le fond d'or où s'inscrivent leurs visages (l'effet d'inscription est renforcé par les auréoles inscrites qui ancrent les visages dans la planéité de l'image et exaltent leur caractère iconique). Ainsi,

entre continuité et rupture, la disposition des espaces terrestre et céleste dans les grands tableaux d'autel modernes pourrait être strictement définie comme une relation de contiguïté, avec deux conséquences majeures [...] ou deux modalités différentes d'un effet de *contemporanéité* : la première, bouleversante, qui anticipe l'éternité d'une co-présence de figurés que séparent, *pour aujourd'hui*, l'historialité du temps chrétien, son développement depuis l'incarnation du Fils de Dieu jusqu'à l'accomplissement des temps : ainsi Marie, Joseph, Jean-Baptiste peuvent-ils stationner auprès de Saint-François ou de saint Dominique, de la même manière qu'auprès d'eux celui ou ceux qui, en leur offrant le lieu de cette rencontre dans l'espace d'un tableau s'inscrivent eux-mêmes dans l'aperçu du bienheureux séjour⁵⁵.

Il n'y a pas là spécificité moderne : la présence du donateur dans la *Pietà* s'inscrit dans une même démarche de projection du spectateur, non encore dans le peintre animé par la « venue en présence [du] prototype » dans « la représentation d'une sainte figure *dans le moment de son effectuation* »⁵⁶, mais du fidèle dans le chanoine peint en prière, lui-même contenu dans l'espace inférieur de l'image qui montre, quasi apparition ou vision, un deuxième espace où le prototype transparaît.

[La] seconde modalité, tout aussi bouleversante, ou renversante, bascule l'éternel dans l'ici et maintenant, non pas parce que la représentation d'une sainte figure appellerait à elle ce souffle en tant que tel – et devrait alors l'accueillir sous les arcs, dans les niches, dans les réceptacles des anciens polyptyques –, mais parce que [cette] représentation d'une sainte figure *dans le moment de son effectuation* ne serait [justement] possible que par l'effet d'une venue en présence de son prototype, *qui n'animerait pas l'image, mais le peintre*⁵⁷.

C'est là que se joue sans doute la grande différence : la période médiévale représente moins l'*effectuation* de la figure, que la figure même, bien que des modalités différentes et en métamorphoses de l'image soient en jeu, et n'évoque certainement pas l'homme peignant cette *effectuation*, dont l'intervention ou l'intercession est si nécessaire dans le procès de vénération des images post-tridentines. Et Pierre Antoine Fabre de conclure que « le basculement de l'animation de l'image par son prototype dans une animation du peintre lui-même dans son rapport avec ce prototype devient un indice essentiel de la modernité accomplie du concile de Trente »⁵⁸.

55. *Ibid.*, p. 281.

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*

58. *Ibid.*, p. 283.

Sans explorer directement la typologie des retables et leur évolution ou continuité entre la période médiévale et l'après-concile de Trente, nous avons voulu approcher la question de la représentation du divin en échos entre les injonctions post-tridentines concernant les images et, à la fin du Moyen Âge, des retables où déjà se pose la question d'un renouveau de leurs fonctions, associé à une évolution de la croyance et de la dévotion.

Tout au long du Moyen Âge et jusqu'à la période moderne, les images ont posé question quant à leur statut dans les pratiques dévotionnelles et liturgiques. Les périodes d'iconoclasme ou de reconsidération du divin – comme cela put être le cas particulièrement aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, où le divin se fait plus humain, où l'image tend peut-être à se rapprocher du prototype pour permettre un contact plus direct avec le sacré –, s'attachent en premier lieu à définir ou remettre en question le statut des images, seul visible de l'invisible divin, permis par l'Incarnation de l'Esprit Saint en le Christ, image idéale des hommes créés à l'image de Dieu. Le concile de Trente, dans sa démarche de réaffirmation de la foi maintenant catholique face à la critique réformée, accorde lui aussi toute son attention au renouvellement des dispositifs représentationnels et de leurs fonctions. L'image, visible de l'invisible, mais aussi visibilité du divin et du pouvoir de l'Église, se décharge après le concile d'être le lieu d'un contact, interface d'un devant-l'image et d'un au-delà auquel on pourrait accéder par la contemplation des figures saintes.

Si l'on considère l'évolution du retable depuis les Vierges reliquaires jusqu'au ^{xvii}^e siècle, il est possible de constater, dans une perspective quelque peu simplifiée de l'histoire et de la théologie, que la présence réelle du corps du saint ou de la relique se fait de moins en moins importante pour la dévotion. De la relique à l'image, le transfert s'opère dans une prise de distance de plus en plus grande. La statue du saint qui contenait la relique se faisait corps en même temps que contenant. L'enveloppe, l'image, tendent à s'affirmer comme présence suffisante, mais néanmoins non réelle, médiatrice vers le saint invisible. Le retable d'autel reprend cette fonction de signe du divin dont l'existence au-delà de l'image se conçoit sans contact avec un corps. La dématérialisation de ce corps par l'image s'associe à une abstraction du rapport au saint par une dévotion quasi mystique, mais induit aussi le risque d'une substitution de l'image à la relique. À la fin du Moyen Âge, le retable d'autel se fait médiateur vers l'absence, théorisée par la présence des images comme inévitable paradoxe de l'invisible dans le visible. Le visible n'est pas présence effective de la personne sainte, mais véhicule vers un invisible que l'image met en exergue par l'impossibilité, justement, d'une dévotion directe aux images. Après le concile de Trente, cette dématérialisation s'accroît en proposant une image, qui, dans sa réalisation et sa conception mêmes, incite le spectateur à en saisir l'inefficacité pour se reporter sur l'invisible en soi, mis en pensée par l'effort de spiritualité et le travail d'acceptation des images comme représentations faites de main d'homme. Apportées par toute une scénographie illusionniste d'anges et de nuées, elles avouent leur machinerie en même temps qu'elles se veulent spectaculaires et propices à un saisissement de soi par soi via un procès de la représentation se présentant représentante.

L'article au centre de ce commentaire, par la subtilité de son analyse du dessin de Pozzo, emblématique du retable post-tridentin et des tensions qui sous-tendent son évolution, permet, en marge de cette étude, de poser la question des images

antérieures et des continuités ou prémices qu'il peut y avoir entre la période médiévale et la période moderne. Il semble, pour conclure, qu'en parallèle de la redéfinition de la théologie et de ses manifestations sensibles, l'image suive une évolution, intimement liée, qui va du panneau peint votif à la pure représentation de peinture, où ce qui était adressé à Dieu par l'image et qui recevait une réponse par le biais de cette médiation, s'adresse maintenant par un retour de la peinture sur soi, au spectateur même : il doit désormais, en lui, se figurer le prototype que les images invoquent, mais ne montrent plus.

Clara LIEUTAGHI
Centre d'Histoire et de Théorie des Arts (EHES)
clara.lieutaghi@ehess.fr