

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CRITIQUE D'UNE HISTOIRE DE L'ART POUR UNE APOLOGIE DU DÉTAIL.
L'ARBRE DANS LE CYCLE ASTROLOGIQUE AU *PALAZZO DELLA RAGIONE*
(PADOUE, IT.)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
LAURENCE GARNEAU

SEPTEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier mon directeur de recherche, Itay Sapir, pour sa confiance ainsi que sa disponibilité hors pair tout au long de ces deux dernières années. Ses précieux conseils et son amabilité ont fait de ce mémoire une expérience enrichissante au cours de laquelle j'ai eu la chance de découvrir les plaisirs de la recherche. Je remercie également le corps enseignant du département d'histoire de l'art de l'UQAM qui tout au long de ma formation a su me transmettre un engouement sincère pour les œuvres d'art. Je tiens à souligner le travail du personnel de la Bibliothèque des arts (UQAM) ainsi que de la *Biblioteca civica* (Padoue) qui a rendu possible l'accès aux sources phares de cette recherche. Je ne peux passer sous silence la collaboration de mes collègues qui ont alimenté mes réflexions, un merci tout particulier à Alexandre Piral qui a eu la générosité de commenter ce mémoire et à Christophe Baczyk pour ses traductions d'expressions latines.

La réalisation de ce projet n'aurait pu être possible sans l'implication de ma famille et les nombreux échanges passionnés avec mes proches. Je souhaite témoigner de ma profonde gratitude à mon père Daniel, qui a su grâce à son talent de photographe collaborer à ma recherche ; à l'appui inconditionnel de ma mère Paule ; à ma sœur Andrée-Anne, qui a toujours le mot juste et à mon amoureux Mark, pour sa grande écoute, ses encouragements ainsi que les nombreux cafés qui se présentaient à tous coups au bon moment ! Je souhaite également remercier Milly pour sa grande amitié et ses réflexions animées, qui me poussent sans cesse à penser « autrement ».

Enfin, je remercie sincèrement le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada et l'Université du Québec à Montréal (FARE et Département d'histoire de l'art) pour leur précieuse aide financière, ayant permis l'existence de ce mémoire de recherche.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
UNE ŒUVRE DE FIERTÉ CIVIQUE.....	15
1.1 Les effets de la monumentalité	15
1.1.1 Une expérience des fresques du <i>Salone</i>	15
1.1.2 Du discours à la mémoire.....	21
1.2 Le contexte historique et politique, du palais aux fresques	23
1.2.1 Efflorescence communale et édification du palais.....	23
1.2.2 Création du cycle astrologique en temps de crise	27
1.2.3 Reconstruction et restaurations du cycle astrologique au lendemain de la commune.....	31
CHAPITRE II	
DES HISTOIRES DE L'ART À L'ŒUVRE D'ART : VERS UNE MÉTHODOLOGIE.....	35
2.1 Critique d'une histoire de l'art.....	35
2.1.1 Le « mythe du progrès artistique ».....	35
2.1.2 Marginalisation du cycle astral anachroniste	41
2.2 Monographie sur le Palais de la Raison : un survol du cycle de fresques	49
2.2.1 Les « œuvres-reflet » d'une histoire	51
2.2.2 Points aveugles d'une analyse exhaustive	54
2.3 Une histoire de l'art non-linéaire	58
2.3.1 Le cycle astrologique au sein de l'histoire des images d'Aby Warburg	59
2.3.2 Survivance de la pensée warburgienne	66
2.4 Écrits sur le cycle astrologique : Trottein et Beck	71
2.4.1 Dissolution et réapparition de la tradition allemande en Amérique du	

Nord	71
2.4.2 Chapitre d'un livre : la représentation de Vénus.....	73
2.4.3 Article scientifique : la représentation de la musique	75
2.5 Vers une méthodologie	79
2.5.1 Constats du portrait historiographique.....	79
2.5.2 La méthode arassienne	81
CHAPITRE III	
APOLOGIE DU DÉTAIL : LA REPRÉSENTATION DE L'ARBRE.....	87
3.1 Méthodologie	87
3.2 Du micro au macro : arbres comme « détail-emblème »	90
3.2.1 Des racines à la cime : croyances cosmologiques.....	91
3.2.2 Du corps au céleste : croyances astrologiques et mode de vie padouan	94
3.2.3 De la mémoire au <i>memento mori</i> : croyances religieuses	99
3.3 De l'image aux mots : arbres comme « matière littéraire »	103
3.3.1 Cycles des arbres : désir d'une renaissance de la commune.....	104
3.3.2 Déracinement et implantation de l'arbre : discours contre la tyrannie.....	109
3.4 Constats de l'étude de cas	116
CONCLUSION.....	121
ANNEXE A	
FIGURES.....	128
ANNEXE B	
TABLE DES MATIÈRES DE LA MONOGRAPHIE SUR LE PALAIS DE LA RAISON.....	171
ANNEXE C	
FAÇADE SUD DU PALAIS DE LA RAISON APRÈS L'OURAGAN DE 1756..	172
ANNEXE D	
LE CYCLE ASTROLOGIQUE DE PADOUE DANS L' <i>ATLAS MNÉMOSYNE</i> D'ABY WARBURG	173

ANNEXE E	
REPRÉSENTATION D'UN ARBRE DANS L' <i>ASTROLABE</i> DE PIETRO	
D'ABANO	175
BIBLIOGRAPHIE	176

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Cycle astrologique du Salon (vue d'ensemble), apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue.....	4
2	Palais de la Raison (vue de la façade sud), 1218-1219/1306-1308, Padoue...	10
3	Cycle astrologique du Salon (fragment du mur sud), apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue	17
4	Cycle astrologique du Salon (fragment du mur ouest), apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue	17
5	Cycle astrologique du Salon (fragment du mur nord), apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue	17
6	Cycle astrologique du Salon (fragment du mur est), apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue	17
7	Détail du mois de mars (Saint-Antoine de Padoue), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue.....	17
8	Détail du mois de mars (mois de mars), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue.....	17
9	Détail du mois de mars (zodiaque du Bélier), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue.....	17
10	Détail du mois de mars (planète Mars), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue.....	17
11	Mois de mars, Cycle astrologique du Salon (mur sud), apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue.....	18
12	Détail du mois de juillet (montagne), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue.....	19
13	Détail du mois de décembre (couple et femme), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue.....	19

- 14 Détail du mois de juillet (cueillette de fruits), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 20
- 15 Détail du mois de novembre (chasseur), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 20
- 16 *Cheval de bois* (d'après Donatello), 1466, Salon, Palais de la Raison, Padoue..... 20
- 17 Donatello (v. 1386-1466), *Gattamelata*, 1453, bronze, 340 x 390 cm, *Piazza del Santo*, Padoue..... 20
- 18 Détail du mois de juillet (lion), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 32
- 19 Giotto di Bondone (1266/7-1337), Fresques de la *Capella degli Scrovegni* (vue d'ensemble), 1303-1306, fresque, Arena, Padoue 40
- 20 Ambrogio Lorenzetti (v. 1290-1348), *Allégorie du bon et du mauvais gouvernement* (vue d'ensemble), 1338-1339, fresque, Salle de la paix, Palais public, Sienne..... 44
- 21 Francesco del Cossa (1430-1477), Les fresques du *Palazzo Schifanoia* (vue d'ensemble), 1469-1470, fresque, 240 x 110 cm, Salon des mois, Palais public, Ferrare 61
- 22 Détail du mois de décembre (vieil indien), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 70
- 23 Détail du mois de décembre (homme méditant), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 70
- 24 Détail du mois de décembre (zodiaque Verseau), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 70
- 25 Détail du mois de septembre (Vierge-Vénus), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 75
- 26 Détail du mois d'avril (Vierge-Vénus), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 75

- 27 Détail du mois d'août (joueuse de tambourine), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 77
- 28 Détail du mois de juillet (planète Soleil), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 77
- 29 Détail du mois de juillet (homme), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 78
- 30 Sandro Botticelli (1445-1510), *L'Adoration des Mages*, 1475, Détrempe sur bois, 111 x 134 cm, musée des Offices, Florence..... 85
- 31 Détail du mois de septembre (arbre seul), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 91
- 32 Sandro Botticelli (1445-1510), *La carte de l'Enfer*, 1480-1490, Pointe d'argent, encre, coloré à la détrempe, Bibliothèque apostolique, Vatican..... 93
- 33 Détail du mois de juin (planète Lune), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 94
- 34 Détail du mois de novembre (cueillette de glands), Cycle astrologique du Salon, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 96
- 35 Détail du mois de décembre (planète Saturne), Cycle astrologique du Salon, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 96
- 36 Détail du mois de décembre (agriculteur), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 96
- 37 Détail du mois de juin (trois arbres), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 99
- 38 Détail du mois de septembre (arbre de la connaissance), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 101
- 39 Détail du mois de septembre (zodiaque de la Balance), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 101
- 40 Détail du mois de septembre (flammes), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 101

- 41 Détail du mois de septembre (personne en prière), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 101
- 42 Détail du mois de mai (porteur d'arbre), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 104
- 43 Détail du mois de mai (mois de mai), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 103
- 44 Détail du mois de mai (larme), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 103
- 45 Détail du mois de mai (ange trompettiste), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 106
- 46 Détail du mois d'août (cueillette de houblon), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 107
- 47 Détail du mois d'août (cueilleur de raisins), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 108
- 48 Détail du mois de juin (centaure), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 109
- 49 Détail du mois de novembre (centaure), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 109
- 50 Détail du mois de novembre (zodiaque du Sagittaire), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 113
- 51 Détail du mois de décembre (infanticide), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 120
- 52 Détail du mois de juillet (montagne), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 120
- 53 Détail du mois de janvier (coupe de bois), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue..... 120

RÉSUMÉ

Situé dans la voûte du *Salone* au *Palazzo della Ragione* (1218-1219) à Padoue, l'objet d'étude de ce mémoire de recherche est un des rares cycles de fresques astrologiques, hérité des XIV^e et XV^e siècles. L'œuvre peinte dans un premier temps vers 1315 est attribuée à Giotto et c'est à la suite d'un incendie en 1420 que les fresques ont été repeintes probablement par Nicolò Miretto et Stefano Di Benedetto. Il s'agit d'une œuvre monumentale, vivante à travers le temps et où la contribution de plusieurs artistes est manifeste à cause des restaurations plus tardives.

Les fresques présentent des problèmes méthodologiques, sa monumentalité rend invraisemblable son étude en totalité et les différentes contributions d'artistes ainsi que sa paternité incertaine complexifient son inscription dans une histoire de l'art universelle et linéaire. Il est alors à se demander quels sont les facteurs qui expliquent son exclusion d'une histoire de l'art dominante et comment la discipline a-t-elle su (ou non) réhabiliter l'œuvre dans un récit historique. Par un portrait historiographique, est-il possible de dégager une méthodologie d'étude pertinente et d'en faire une démonstration, un essai ? À la lumière de ces questionnements, le sujet de la recherche porte sur les failles qu'engendre un examen complet de l'ensemble des fresques du *Salone* dans l'édification d'un portrait de l'œuvre et d'une histoire, en opposition à la profitabilité d'une analyse par le détail. Une étude de cas, c'est-à-dire, l'analyse par une approche interdisciplinaire du détail de l'arbre dans le cycle astrologique démontre en quoi le « micro » s'affranchit des modes de classifications traditionnels et possède ce pouvoir de faire écho au « macro ».

MOTS CLÉS : moyen âge, padoue, commune, fierté civique, palais de la raison, cycle astrologique, fresques, historiographie, détail, arbre

INTRODUCTION

La discipline de l'histoire de l'art façonne un savoir par le truchement des mots ; ces mêmes mots se dotent d'une histoire, d'un sens, d'une résonance et « réclament d'être déchiffrés [ainsi qu'] interprétés » (Belting, 2005, p. 27). Les textes se chargent d'emblée d'une subjectivité puisque les vocables ne sont pas neutres et que la construction d'un récit implique de sélectionner en regard d'une cohésion littéraire. L'histoire de l'art par son médium fabrique des discours personnalisés et collige des données qui au fil des siècles engendrent une mémoire, une mémoire sélective.

À cet effet, dans son essai au sujet des différentes organisations des savoirs intitulé *De l'arbre au labyrinthe* (2003/2012), Umberto Eco écrit qu'« [...] un texte obscurcit cette immense portion du monde auquel il ne s'intéresse pas ; et il la recouvre d'une couche de plâtre ; aux images que nous avons du monde, il substitue celles, propres et exclusives, de son univers possible, de sorte qu'avec beaucoup d'attention et un grand effort de l'esprit, elles s'impriment et dominent dans notre imagination. » (p. 138) L'auteur soutient sa propre idée en soulignant que les cultures persistent dans le temps, car elles oublient et mettent à l'écart tout un bagage de connaissances vu l'impossibilité à les intégrer en totalité dans un système de documentation. Néanmoins, la véritable problématique (et chance à la fois) est selon Eco, que ces notions cachées sous une « couche de plâtre », mises en « latence », soient toujours récupérables (Ibid, p. 139). Autrement dit, les histoires de l'art qui oublient pour mieux exister sont déjouées par leurs propres réminiscences.

Même sous la forme d'une présence invisible, le passé peut résister aux effets iconoclastes du temps et se manifester dans les œuvres d'art. Il suffit de penser au concept de survivance, le *Nachleben*, de l'historien des images Aby Warburg (1866-

1929)¹. Warburg perçoit une analogie entre les signes des textes et des images (les mots et les symboles) : le *pathos*, un sentiment survivant dans certains éléments iconologiques², rappellerait les scènes littéraires et images antiques retransmises au fil des siècles, ces dernières véhiculant les sensations d'une époque révolue (Knape, 2008, p. 63). Ce *pathos* serait par exemple le sentiment d'un individu du passé, de l'Antiquité, se manifestant formellement dans une culture plus tardive, la Renaissance. « C'est pourquoi, pour Warburg, les formules du *pathos* ne sont pas simplement des signes de communication, mais des symptômes : symptômes de ce que l'on a été profondément touché, et générés d'une façon presque magique. » (Ibid, p. 66) Une dimension anthropologique³ teinte cette histoire de l'art warburgienne considérant la présence d'une culture païenne dans le monde occidental chrétien, ainsi, cette « histoire de fantômes pour les grandes personnes » confirme que les images possèdent tout comme les mots, leur histoire, leur sémantisme et leurs échos (Boucheron, 2015, p. 51).

L'histoire de l'art étudie les images grâce au pouvoir évocateur des mots, or, la discipline risque de se heurter aux œuvres d'art dont leurs survivances ne cadrent pas avec le texte. Les méthodes d'analyse en histoire de l'art ayant nécessairement recours à une textualité sont le premier intérêt de ce projet de recherche. Ce dernier est né à la lecture d'une phrase simple, mais construite de mots lourds de sens :

¹ Né à Hambourg et issu d'une riche famille de banquiers, Warburg lègue son droit d'aînesse à son frère plus jeune, sous la condition que ce dernier lui achète tous les livres qu'il souhaite, et cela, tout au long de sa vie. C'est ainsi qu'il orchestra minutieusement, selon un système de classifications par associations, sa *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW) et mena le projet de son *Atlas Mnemosyne* (1921-1929) (McEwan, 2006, p. 244).

² La grande différence entre les termes « iconologie » et « iconographie » chez Warburg se résumerait ainsi : « [...] l'iconographie est descriptive, l'iconologie interprétative, l'une se limite aux constatations, l'autre aux explications. » (Recht, 2016, p. 4) L'iconographie est alors indispensable à l'iconologie. Il est à noter que pour Warburg, l'iconologie s'appliquerait spécifiquement dans l'étude interprétative d'iconographies mythologiques ou allégoriques (Ibid, p. 1).

³ Anthropologique au sens d'Hans Belting, « parce que ce sont les hommes qui ont fabriqué et qui continuent encore de fabriquer des images. À travers elles, l'homme représente la conception qu'il se fait du monde et qu'il veut donner à voir à ses contemporains. » (Belting, 2001/2004, p. 8)

Si l'on voit l'art rendre de magnifiques hommages à l'astrologie, comme l'attestent les fresques du Salone de Padoue et celles du palais d'été de Borso (Schifanoja) à Ferrare, si Béroalde l'aîné s'est permis d'en faire un impudent panégyrique, on entend, d'autres parts, les nobles protestations de ceux qui n'ont pas subi la contagion de l'erreur commune. (1885/1958, p. 275)

Les expressions « magnifiques hommages » soulevant la question d'une subjectivité esthétique ; « impudent panégyrique » attaquant le travail de l'écrivain italien ; « erreur commune » prononçant un jugement de valeur sur une société, sont formulées par Jacob Burckhardt en 1885, dans son essai intitulé *La civilisation de la Renaissance en Italie*⁴. Prononcé par un historien de l'art m'intéressant spécifiquement pour sa conception « anachronique » de l'histoire (qui a d'ailleurs influencé Warburg), cet énoncé tendancieux incite à réfléchir sur la place de l'astrologie, un élément culturel païen ayant survécu au passage du temps, dans les sociétés italiennes chrétiennes.

Je m'interrogeai également sur les conséquences d'une telle phrase, exposant une conception étroite de l'astrologie, dans l'étude d'une œuvre d'art aux thèmes célestes. Selon les dires de Burckhardt, l'astrologie est une « perturbation » du passé manifeste aux XV^e et XVI^e siècles, mais anachronique aux caractéristiques balisant une Renaissance « rationnelle » et « en éveil » (Burckhardt, 1885/1958, p. 17). Toutefois, la nature du mot « astrologie » est bien plus complexe, elle se modifie selon les contextes et ne réfère pas simplement à une doctrine magique. Dès le XIII^e siècle, à Padoue, les sciences enseignées à l'université fondée en 1222 réfèrent à un savoir

⁴ Cette phrase est récupérée de l'ouvrage francophone traduit par H. Schmitt, ce qui a nécessairement eu une incidence sur le choix des mots. Il est intéressant de travailler à partir de cette traduction, puisque c'est cette version précisément qui a introduit la communauté francophone (dans laquelle je m'inscris) à Burckhardt.

rationnel. La magie naturelle associée à l'astrologie se définit par des procédés qui semblent mystiques, à cause de cette volonté à garder ses protocoles secrets, mais en réalité, ceux-ci ne dépassent pas les limites des causes naturelles. Il est alors à considérer que l'usage du terme « astrologie » et ses dérivés dans ce mémoire réfèrent à « [...] un savoir en tant que 'prévision', [...] pronostic probable du contingent fondé sur la connaissance des causes suffisantes. » (Federici Vescovini, 2011, p. 33) L'astronomie et l'astrologie au Moyen Âge⁵ et à la Renaissance ne sont pas distinctes. L'astronomie, le positionnement des astres, permet d'établir des prévisions astrologiques⁶.

Sur une note positive, cette phrase marquante écrite par Burckhardt m'invita à découvrir ces fresques du *Salone* au *Palazzo della Ragione* de Padoue, dont je n'avais jamais entendu parler.

Dès l'amorce de mes recherches sur le cycle astrologique du *Salone* (fig. 1), dans un premier temps, je constate que l'œuvre se dote de complexités formelles expliquées notamment par son histoire tumultueuse. L'œuvre est créée pour une première fois au début du XIV^e siècle, probablement par Giotto di Bondone (1266/7-1337), dans un contexte politique où le système communal cherche à affirmer les bienfaits de sa gouvernance. À la suite de sa destruction totale dans un incendie en 1420, le cycle astral est reconstruit vraisemblablement par Nicolò Miretto (s.d.) et Stefano Di Benedetto (s.d.), au moment où la République vénitienne domine la cité. Le programme iconographique de cette seconde version des fresques existe encore aujourd'hui dans

⁵ De pair avec Boucheron et Menjot, je pense qu'« [i]l faut renoncer à fixer avec précision le début et la fin du Moyen Âge, qui n'est qu'une expression inventée par les hommes de la Renaissance pour désigner l'âge intermédiaire et forcément barbare qui les séparait de l'Antiquité. » (2014, p. 21)

⁶ Au sujet de l'astrologie au Moyen Âge, voir également Louandre (2005).

son intégralité, grâce aux restaurations postérieures à sa réédification.

L'œuvre possède alors plusieurs couches de fresques ; la toute première référant à la fresque originale n'est plus, mais survit tel un spectre à travers les sédiments d'enduits accumulés au gré du temps. Il est en effet possible d'apercevoir des éléments qui réfèrent aux « fantômes » de la commune et de constater l'implication de plusieurs mains artistiques issues de différentes époques. L'existence des fresques à travers les intempéries, incendie, ouragan, tremblement de terre, etc., confère à l'œuvre actuelle plusieurs temporalités, diverses références stylistiques⁷ ainsi qu'une paternité nébuleuse.

De plus, les influences de diverses zones géographiques sont visibles dans les fresques, car l'astrologie hellénistique circule en « Orient »⁸ au Moyen Âge, pour revenir en Italie dès le XII^e siècle (Federici Vescovini, 2011, p. 47). Les sources qui auraient inspiré l'œuvre originale, ainsi que sa reconstitution, témoignent des échanges interculturels médiévaux. La logique organisationnelle de l'œuvre en tripartie s'inspirerait du manuscrit islamique Batleian 133 (Klibansky *et al.*, 1989, p. 319).

⁷ « Style : concept qui permet d'identifier et de classer les œuvres selon des caractéristiques formelles, individuelles, d'époques et de lieux. » (Hazan, 2010, p. 230)

⁸ L'usage du terme « Orient » dans le cadre de ce mémoire réfère dans un premier temps au *Machrek* (Levant), possédant aux XIV^e et XV^e siècles un cadre géographique variable se traçant entre les pays de la mer Méditerranée jusqu'à l'Iran (Genet, 1991, p. 145). Il est à considérer que ce terme est depuis le XIX^e siècle conceptualisé et que « [l]'émergence de cette abstraction doit donc être entendue comme un acte d'appropriation, appropriation historique et culturelle mise en exergue par les théories orientalistes [...]. L'orientalisme se définit comme 'l'ensemble des connaissances des peuples orientaux, de leurs idées philosophiques ou de leurs mœurs, la connaissance des langues, des sciences, des mœurs, de l'histoire de l'Orient. C'est le système de ceux qui prétendent que les peuples d'Occident doivent à l'Orient leurs origines, leurs langues, leurs sciences et leurs arts'. » (Vinson, 2004, p. 71-72) Le mot « Orient » possède malgré lui et souvent contre lui une résonance avec ce mythe. Si dans ce mémoire je m'y réfère, c'est afin d'illustrer la manière dont était perçu le *Machrek* par les auteurs cités.

Selon la tradition historiographique italienne⁹, l'iconographie des fresques serait tirée de l'*Astrolabe* (1303/1488) du médecin, philosophe, et astrologue Pietro d'Abano (v. 1250-1315), une figure importante de la vie culturelle et universitaire à Padoue au XIV^e siècle (Beck, 1999, p. 47-48). Cet *Astrolabe*¹⁰ aurait été influencé par la *Grande Introduction* (v. 848) de l'astrologue perse, Abū Ma'shar (787-886). En 1924, Antonio Barzon (1881-1963) réalise pour la première fois une analyse iconographique de l'ensemble des fresques afin d'explicitier leurs liens avec le traité astrologique de Pietro d'Abano. Dans son ouvrage *I cieli e la loro influenza negli affreschi del Salone in Padova*¹¹, l'auteur décrit les fresques du cycle astrologique annuel commençant avec le mois de mars d'après le calendrier romain et identifie les symptômes d'une survivance païenne dans une Italie chrétienne.

Au cours de cette première étape de familiarisation avec les fresques de Padoue, je remarque qu'elles sont absentes des survols historiques et sont négligées dans les ouvrages biographiques¹². Ces deux modèles d'étude, qui autorisent un récit linéaire, exposant les aspects mélioratifs ou dépréciatifs d'une pratique artistique ou d'un style associé à une période, émergent au XIX^e siècle et façonnent au XX^e siècle une histoire de l'art dominante¹³ (Hazan, 2010, p. 92).

⁹ En 1446, Michele Savonarole mentionne l'influence de Pietro d'Abano dans son *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue Michaelis Savonarole*.

¹⁰ Publié par Johannes Engels pour la première fois en 1488.

¹¹ Un ouvrage essentiel pour se familiariser avec le cycle astrologique et sa structure.

¹² Les survols historiques réfèrent aux ouvrages qui présentent une histoire universelle et les monographies biographiques aux livres qui se consacrent à une figure artistique.

¹³ Histoire de l'art dominante en ce sens où elle correspond à un savoir commun qui prévaut sur les discours de la discipline. Elle s'opère à la manière d'une *doxa*, un « [e]nsemble des opinions et présuppositions communément admises d'une société donnée. » (Antidote 9, 2016)

Selon les dires d'Olga Hazan, « [...] les biographies confirment l'importance pour les auteurs du système de classification lui-même par rapport à chacune des composantes de l'histoire, à savoir : le style (plutôt que les œuvres), l'individu, le moment et le lieu. » (Ibid, p. 217) Conséquemment, il est possible d'avancer que la paternité incertaine de l'œuvre, sa reconstruction et ses restaurations complexifient son inscription dans une approche biographique. À titre d'exemples, certaines monographies sur Giotto font mention des fresques situées au palais de la Raison, mais ne signalent aucunement sa restauration (Banzato, 2003, p. 25 ; Carrà, 1926, p. 37 ; Gnudi, 1958, p. 248 ; Plevnet, 1985, p. 113). D'autres auteurs choisissent plutôt d'omettre totalement son existence (Barasch, 1987 ; Benelli, 2012 ; Bellosi, 1981 ; Brion, 1927 ; Mueller von der Haegen, 1998 ; Volpe, 1999)¹⁴.

Puis, les survols historiques francophones et anglophones consultés dans le cadre de cette recherche mettent à mal les fresques en ne mentionnant pas leur existence (Gardner, 1946 ; Gombrich, 1950/1997 ; Hartt, 1967 ; Janson, 1962 ; Schultz et Wilkins, 1990 ; Thuillier, 2002). « Chez Gombrich, les passages entre les différents niveaux – individuel, artistique, historique, géographique et esthétique – se font de manière à la fois subtile et réductrice, toujours dans le but de justifier le développement linéaire de la 'story of art'. » (Hazan, 2010, p. 217) La nécessité d'une linéarité expliquerait que les fresques anachronistes¹⁵ de Padoue soient exclues d'une histoire de l'art universelle.

¹⁴ À ma connaissance, il n'y a pas de monographie sur les restaurateurs Stefano di Benedetto et Nicolò Miretto (il n'est pas certain s'il s'agit de Nicolò ou bien Giovanni Miretto), mis à part la monographie *Stefano da Ferrara* par Carlo Ludovico Ragghianti (1972) sur la question de l'attribution du cycle astrologique (Waadenoijen, 1975).

¹⁵ Je considère les fresques du *Salone* comme étant une œuvre « anachroniste ». « Dire d'une œuvre d'art quelle est « anachronique », c'est la considérer avant tout comme un témoin de son époque, une trace inaliénable de l'histoire, et non comme de l'art. On cherche à définir ce que l'œuvre est *en réalité*. Dire d'une œuvre d'art qu'elle est « anachroniste », en revanche, c'est dire ce que *fait* l'œuvre d'art en tant qu'art. » (Nagel et Wood, 2015, p. 15)

De plus, l'œuvre de 333 fresques parcourant les quatre murs de la grande salle médiévale de 27 par 81 mètres est monumentale et se dote d'une quantité phénoménale de références politiques, astrologiques, religieuses, littéraires et philosophiques, depuis l'Antiquité jusqu'au XVI^e siècle. Cela provoque assurément à l'historienne de l'art¹⁶ qui s'y intéresse un vertige, voire une résignation, compte tenu de la rareté des ouvrages à son sujet et de ses apories. Le cycle astrologique du *Salone* est ombragé ou encore marginalisé par les textes dominants de la discipline ; l'œuvre se voit recouverte de cette « couche de plâtre ».

Les œuvres d'art délaissées par les textes, mais survivantes en marge d'un récit dominant sont depuis les années 1990 une préoccupation particulière de l'histoire de l'art. La discipline se redéfinit notamment lorsqu'Hans Belting annonce sa possible fin (1989/2007). Elle interroge ses modes de classifications (Doyon, 1991) et ses conceptions temporelles (Didi-Huberman, 2000), afin d'édifier une histoire de l'art consciente de son amnésie et de son pouvoir à ancrer les œuvres dans un récit construit. Georges Didi-Huberman, sensible à ces écueils dans son ouvrage *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, affirme que « [t]el est l'enjeu du présent travail : amorcer une archéologie critique des modèles de temps, des valeurs d'usage du temps dans la discipline qui a voulu faire des images ses objets d'étude. » (Ibid, p. 13) C'est dans cette tendance historiographique que s'inscrit ce mémoire de recherche articulant une réflexion critique sur le caractère construit de l'histoire de l'art.

Ce premier constat historiographique – les fresques du *Palazzo della Ragione* ne figurent pas dans une histoire de l'art dominante, parce que la nature de l'œuvre la rend

¹⁶ L'utilisation du genre féminin est adoptée dans ce mémoire afin de faciliter la lecture et est sans préjudice pour la forme masculine.

non récupérable par les modèles biographiques et historiques chronologiques – fonde la problématique de ce mémoire qui s’articule en deux temps. (1) Quels facteurs expliquent l’exclusion du cycle astrologique d’une histoire de l’art – ces données étant d’une importance capitale afin de dégager une méthodologie consciente des enjeux de la discipline – et comment certaines historiennes de l’art ont-elles su (ou non) contourner la monumentalité, ainsi que les apories temporelles et géographiques des fresques dans leurs écrits sur le cycle du *Salone* ? (2) Est-il possible de dégager une méthodologie d’étude pertinente et d’en faire une démonstration, un essai ?

Le titre de ce mémoire, *Critique d’une histoire de l’art pour une apologie du détail. L’arbre dans le cycle astrologique au Palazzo della Ragione (Padoue, It.)*, évalue la mèche et signale que l’étude des monumentales fresques par le détail semble être la solution méthodologique à employer. D’ores et déjà, il est à souligner que les monographies sur le Palais de la Raison, analysant dans son entièreté le cycle astrologique, posent les mêmes failles que les survols historiques à la recherche d’une histoire universelle. En contrepartie, les recherches iconologiques de Warburg ouvrent un champ de savoir inédit sur les fresques du cycle en célébrant ses particularités. Les successeuses de la pensée warburgienne, sans spécifiquement le mentionner, prennent le parti d’étudier les fresques de Padoue en choisissant comme point de départ un détail à l’œuvre. L’approche par le détail, associée particulièrement à Daniel Arasse (1992), permettrait de contourner les limites imposées par une histoire de l’art qui oublie, classe et code les œuvres, de là cette « apologie » du détail. Une étude de cas, c’est-à-dire, l’analyse par une approche interdisciplinaire du détail de l’arbre dans le cycle astrologique, démontrera en quoi le « micro » possède ce pouvoir de faire écho au « macro ».

Dès lors, la problématique du mémoire se précise et se révèle dans un second souffle. (1) De quelle façon l'étude du cycle astrologique dans sa totalité pose les mêmes brèches que les histoires universelles (survol historique) ? (2) Puis, de quelle manière l'analyse d'un détail, plus spécifiquement la représentation de l'arbre, permet-elle d'en apprendre sur l'œuvre et contribue-t-elle à l'édification d'une histoire de l'art introspective ?

Le premier chapitre met en contexte sur les plans géographique, historique et politique¹⁷ les fresques du *Salone*. Cette inscription de l'œuvre d'art dans une perspective historique se présente à la manière d'un récit narratif, puisque tout comme le soulignent Mieke Bal et Norman Bryson, le contexte « [...] est un texte en lui-même, et ainsi il se compose de signes qui requièrent une interprétation. Ce que nous considérons comme un savoir positif est le produit de choix interprétatifs. L'historien[ne] de l'art est toujours présent[e] dans la construction qu'elle ou il produit. »¹⁸ (1991, p. 175) Dans un premier temps il est question du contexte géographique, du lieu, dans lequel l'œuvre se retrouve et des effets de sa monumentalité sur la perception humaine. La taille colossale du cycle astrologique et sa fusion aux parois du palais communal de Padoue (1218-1219) (fig. 2) – un bâtiment public s'inscrivant dans une tendance architecturale élaborée dans le but de véhiculer une idéologie politique – indiquent qu'il s'agit d'une œuvre avant tout dédiée à l'expression d'une identité civique, d'une fierté communale. Les contextes historique et politique de Padoue au *duecento* et *trecento*, spécifiquement autour des instances de

¹⁷ À noter qu'il n'est en aucun cas question d'attribution dans cette mise en contexte, puisqu'un des objectifs du mémoire est précisément d'aller au delà du modèle biographique. De plus, comme ce mémoire ne porte pas spécifiquement sur la question du contexte artistique et intellectuelle à Padoue, j'évite d'évoquer ce contexte proto-humaniste qui est en général présenté comme l'éveil d'une Renaissance italienne. Cette présentation historiographique tend à perpétuer le « mythe du progrès artistique » (Hazan, 2010, p. 52).

¹⁸ Ma traduction

la commune, expliquent la racine idéologique menant à la création pour une première fois du cycle astral au début du XIV^e siècle et surtout, éclairent sur les motivations de la réédification d'une telle œuvre monumentale au XV^e siècle. Les fresques se présentent tel un palimpseste, tout comme si l'œuvre était un parchemin duquel le texte avait été effacé et réécrit dans sa forme contemporaine, ceci dit, en mémoire de ces premiers mots disparus¹⁹. Ce premier chapitre inscrit l'œuvre dans une tradition picturale italienne, au moment où les cités cherchent à affirmer une identité républicaine ou communale par l'érection d'un palais public. L'œuvre au thème astral représente le mythe communal d'une « ère de paix », d'un foisonnement intellectuel et d'une puissance économique à Padoue. Considérant l'importance des fresques dans l'histoire padouane ainsi que leur concordance avec une tradition picturale avalisée par les survols historiques, il est d'autant plus saillant que ces fresques soient évacuées d'une histoire de l'art dominante²⁰.

Dans le second chapitre, le portrait historiographique de l'œuvre, mis en contexte avec deux types d'histoires de l'art en relation avec les écrits de Burckhardt, néanmoins de façons différentes²¹, fait lumière sur la manière dont les historiennes de l'art ont illuminé ou ombragé les fresques de Padoue. En lien avec les écrits d'Hazan sur la question du « mythe du progrès artistique », expliquant par exemple que Burckhardt

¹⁹ Cette analogie doit être comprise en son sens littéral. Dans le mémoire, il n'est pas question du concept warburgien du palimpseste « culturel ».

²⁰ Afin d'illustrer ce phénomène de fierté civique, les auteures des survols historiques optent en général pour les fresques au palais communal de Sienne (1338-1340) d'Ambrogio Lorenzetti. Il est également à mentionner que certaines auteures citées dans de ce mémoire, dont Élisabeth Crouzet-Pavan (2001), Olga Hazan (2010), Michael Baxandall (1989), mentionnent les fresques de Sienne pour évoquer cette pratique picturale.

²¹ (1) Les survols historiques à la recherche d'une histoire de l'art universelle et linéaire sont, entre autres, façonnés par les modes de catégorisations burckhardtiens. (2) L'histoire de l'art non linéaire découlant de la pensée warburgienne, disciple de Burckhardt, propose une histoire de l'art non causale et affranchie des limites temporelles et géographiques.

« accentue la rupture entre le Moyen Âge et la Renaissance en considérant des individus héroïques et des personnalités exceptionnelles comme les protagonistes ou les agents dynamiques de l'histoire » (2010, p. 309), la première section de ce chapitre dégager certains facteurs qui expliqueraient la mise à mal de l'œuvre dans une histoire de l'art à vocation universelle. Ensuite, l'analyse de l'ouvrage de Beatrice Rigobello Autizi et Francesco Autizi, la plus récente monographie sur le *Palazzo della Ragione* tentant d'étudier la totalité du monumental cycle astrologique, permet de mettre en relief les risques qu'engendre l'étude de l'œuvre astrale.

La seconde section du deuxième chapitre consiste en une analyse d'une sélection d'ouvrages et de textes au sujet du cycle astrologique (Klibansky *et al.*, 1989 ; Trottein, 1993 ; Beck, 1999) qui me semblent être issus (de près ou de loin) de la pensée warburgienne. L'*Atlas Mnemosyne* (1921-1929) d'Aby Warburg dresse une histoire de l'art cartographiée par des reproductions photographiques d'œuvres qui étaient agencées sur les murs de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Cette audacieuse méthodologie s'affranchit de l'usage des mots et délaisse l'idée d'une histoire causale en invitant les œuvres à dialoguer d'elles-mêmes. L'historien des images choisit d'intégrer le cycle astrologique de Padoue à son histoire illustrée – il est fort probable que Warburg découvre les fresques de Padoue par les enseignements de Burckhardt – et presque un siècle plus tard, cette présence de l'œuvre dans l'atlas participe toujours à effriter la « couche de plâtre » d'Eco.

C'est alors dans cet esprit que certaines historiennes de l'art étudient et publient des articles scientifiques au sujet du cycle astrologique. L'examen de ces textes me permet de dégager une méthodologie d'analyse de l'œuvre et ainsi faire l'apologie d'une étude par le détail. Pour ce faire, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992) de Daniel Arasse, est une source essentielle, puisque l'ouvrage appuie cette idée que le détail contourne les modes de classification construits par la tradition et dicte la

manière dont s'opère une telle méthode. Ce chapitre est le fruit d'un travail de sélection : j'ai dans la mesure du possible priorisé les auteures féminines, puisque je considère qu'il est primordial de donner une voix aux femmes chercheuses. J'ai accordé une priorité aux ouvrages accessibles à Montréal pour des raisons techniques, mais plus particulièrement afin d'illustrer cette idée que notre connaissance d'une œuvre peut varier selon la nature et la disponibilité des sources.

Le troisième chapitre consiste à mettre à l'épreuve le modèle méthodologique qui semble être de prédilection dans l'étude des fresques de Padoue. Cette étude de cas prend forme grâce à des allers-retours entre l'œuvre, les textes littéraires et astrologiques du Moyen Âge, ainsi que les contextes historique et politique de Padoue aux XIII^e et XIV^e siècles. L'idée est d'exposer en quoi l'analyse d'un détail contourne la question de l'attribution, des classifications stylistiques et de la linéarité temporelle. Il s'agit tout particulièrement de se demander comment l'arbre dans les fresques, bien qu'il ne soit qu'un simple détail, détourne la monumentalité et fait écho à l'ensemble de l'œuvre. L'analyse des représentations de l'arbre possédant les fonctions de « détail-emblème » ou de « matière littéraire », pour reprendre les termes d'Arasse, fait lumière sur la richesse des signes constituant le cycle astrologique du *Salone* (1992, p. 12).

En bref, ce mémoire porte sur les failles qu'engendre un examen complet de l'ensemble des fresques dans l'édification d'un portrait de l'œuvre et d'une histoire, en opposition à la profitabilité d'une analyse par le détail. Cet exercice sensibilise et invite à ériger une histoire de l'art consciente de ses enjeux ; un atout qu'il me semble pertinent d'acquérir dans le cadre d'un travail de maîtrise et qui sera appelé à continuellement se parfaire. Ce travail a également pour effet de nuancer et de bonifier les écrits déjà existants au sujet du cycle astrologique du *Salone*, de contribuer à la connaissance du contexte historique padouan et du programme iconographique des fresques et aussi, d'en apprendre davantage sur la valeur symbolique et iconologique de l'arbre au

Moyen Âge. Ce mémoire participe à ajouter un microscopique pan de savoir sur les fresques du *Salone*, pratiquement absentes de la littérature francophone. Le but est d'accéder à une scientificité²² dans l'analyse du cycle astrologique, tout en acceptant que cet objet d'étude soit le fruit d'une subjectivité humaine et compréhensible par des systèmes d'interprétations, puisque comme le souligne Belting, « [l]es images sont utilisées comme des fenêtres sur la réalité. Mais comme notre compréhension de la réalité change sans cesse, ce que nous exigeons des images se modifie aussi. » (2007, p. 25)

²² Scientificité, dans le sens où le but de la recherche est d'étudier l'œuvre pour ce qu'elle est, à l'aide de sources diversifiées, et non comme le simple « reflet » d'une histoire de l'art.

CHAPITRE I UNE ŒUVRE DE FIERTÉ CIVIQUE

1.1 Les effets de la monumentalité

1.1.1 Une expérience des fresques du *Salone*

Décrire avant d'interpréter : les historiens de l'art s'imposent généralement comme méthode l'ascèse d'une neutralité descriptible. Effort louable sans doute, mais voué à l'échec. Décrire une image consiste à la mettre en mots, et puisque ces mots ont leur histoire et leur vie propre, qu'ils pensent avec et contre nous, mais le plus souvent derrière notre dos et sans nous, c'est dans cette opération apparemment transparente que s'immisce la catégorisation qui, par la suite, contraint la lecture. De sorte que dès le premier mot prononcé, c'est déjà trop tard : on y entend déjà grincer les premiers rouages de la machinerie interprétative, qui travaille à rebattre le sens des images sur des textes déjà lus ou que l'on vient de découvrir pour l'occasion quand il faudrait au contraire les laisser aller, ces images, seules, et à leur train. Mais il faut bien commencer. Alors voici. (Boucheron, 2015, p. 20)

La spectatrice s'engage dans les escaliers extérieurs latéraux du *Palazzo della Ragione* donnant vue sur la *Piazza dell'Erbe*, paye son droit d'entrée quatre euros et achève sa montée jusqu'au premier étage pour franchir l'une des quatre portes ogivales du *Salone*. Un immense espace doté d'un plancher miroitant et d'une voûte spacieuse accueille la spectatrice et l'invite à se mouvoir au rythme des cases chargées en iconographies se déployant sur les murs. Pour contempler le cycle astrologique, le registre supérieur de fresques du *Salone*, elle doit se déplacer, tourner sur elle-même, mais aussi tenir une distance considérable avec les parois à cause de la disposition en hauteur des fresques. Inévitablement, cela entraîne un effet de déformation des images due à la perspective en contre-plongée et accentue la sensation de vertige pour la personne qui les contemple, la tête basculée vers l'arrière. La superposition tripartite

des images rend la lecture des fresques supérieures ardue, d'autant plus qu'elles sont peu éclairées et que les infiltrations d'eau en ont abîmé certaines. La présence des fenêtres circulaires au niveau des œuvres occasionne parfois un effet de contrejour aveuglant, imposant à la rétine un temps d'adaptation. Cette expérience kinesthésique permet à la spectatrice, puisqu'elle ne voit pas tous les détails, d'éveiller ses intuitions et compléter mentalement les scènes peintes. Il est impossible de regarder simultanément l'œuvre dans son ensemble, puisqu'elle se déploie sur 360 degrés alors que le champ visuel humain le fait sur moins de 180. Le regard capte des informations subjectives sur la surface de l'œuvre. Les données visuelles absorbées par l'œil construisent une expérience physique du monde, la perception. L'inintelligibilité des fresques donne lieu à une image mentale dressée selon les circonstances particulières d'un rapport au réel²³.

Ainsi, à la manière de Boucheron dans son étude sur *les fresques du bon et du mauvais gouvernement* (1338-1339) d'Ambrogio Lorenzetti (1290-1388) réalisées au palais public de Sienne dans la *Sala della pace*, il est à se demander s'il faut « [...] embrasser [l'œuvre] d'un seul regard, et quitter la découpe rassurante de ses détails pour accepter de la parcourir toute entière ? » (2015, p. 20) Le cycle astrologique de Padoue autorise un dialogue entre ses nombreuses fresques, d'un côté celles que l'on imagine à partir d'une captation d'indices visuels et de l'autre, celles vues de manière plus définitive.

²³ À ce sujet, Maurice Merleau-Ponty dans son étude de la *Phénoménologie de la perception* (1976) écrit : « Pour chaque objet comme pour chaque tableau dans une galerie de peinture, il y a une distance optique d'où il demande à être vu, une orientation sous laquelle il donne davantage de lui-même : en deçà et au-delà nous n'avons qu'une perception confuse par excès ou par défaut, nous tendons alors vers le maximum de visibilité et nous cherchons comme au microscope une meilleure mise au point [...]. Il est donc bien vrai que toute perception d'une chose, d'une forme ou d'une grandeur comme réelle, toute constance perceptive renvoie à la position d'un monde et d'un système de l'expérience où mon corps et les phénomènes soient rigoureusement liés. Mais le système de l'expérience n'est pas déployé devant moi comme si j'étais Dieu, il est vécu par moi d'un certain point de vue, je n'en suis que le spectateur, j'y suis partie, et c'est mon incohérence à un point de vue qui rend possible à la fois la finitude de ma perception et son ouverture au monde total comme horizon de toute perception. » (p. 356-357)

L'échelle de l'œuvre génère effectivement un jeu de télescopes : l'œil parcourt l'ensemble, fixe un détail et se détache pour regarder à nouveau le tout.

Dans son ensemble, le cycle astrologique se compose de 333 fresques mettant en scène des figures religieuses, des constellations, des astres, des animaux, des créatures mythiques ainsi que des activités saisonnières. Tout comme l'écrit Boucheron au sujet des fresques du palais public de Sienne, l'œuvre du Salon de Padoue « [...] est intangible, inséparable de l'endroit qui l'a vu naître, comme la peau tannée de ce grand cadavre qu'est un édifice ancien. » (2015, p. 22) Des segments encadrés et narratifs épousent les parois de la salle en se juxtaposant à la manière d'une bande dessinée. Les architectures illusionnistes peintes et constituées de motifs floraux, marbrés ou volutés dissemblables, harmonisent le tout en structurant les douze mois de l'année à la manière d'un calendrier astral.

Les mois de mars à juillet se situent sur la partie sud (fig. 3) ; juillet et août occupent la zone ouest (fig. 4) ; le mur nord comprend les mois de septembre à janvier (fig. 5) et la fin du mois janvier ainsi que février ornent l'est (fig. 6). Tous les mois s'articulent selon une même structure. Une figure religieuse peinte dans un encadré rectangulaire jalonne l'amorce du cycle lunaire, à titre d'exemple la représentation de Saint-Antoine de Padoue marque le début du mois de mars (fig. 7). Ce dernier est suivi d'une personnification du mois – mars s'incarne par une figure masculine à la chevelure ébouriffée soufflant dans deux cornes (fig. 8) – et d'un signe zodiacal, le bélier (fig. 9). Une planète²⁴ qui exercerait son pouvoir sur le terrestre est incorporée au mois ; la figure hiératique tenant entre ses mains la cité de Padoue symbolise la planète Mars (fig. 10). Autour de ces quatre instances clefs, une variété de figures qui seraient sous

²⁴ À noter qu'au XIV^e siècle nous ne connaissons que sept planètes, incluant le Soleil et la Lune (ce qui explique également l'usage des majuscules), il y a donc des répétitions dans les attributions planétaires des fresques.

les influences sidérales coexistent dans l'œuvre, chacune d'entre elles agissant comme protagoniste d'un pan de fresque (fig. 11). Aux dires d'Eleonora Beck, « [l]es planètes sont les sphères les plus influentes dans l'arène céleste et elles dominent toutes les autres forces. Par exemple, la froideur est attribuée à Saturne, la chaleur au Soleil, l'humidité à la Lune et la sécheresse à Mars. Chaque planète exsude également une influence spécifique lorsqu'elle est unie à un signe du zodiaque. »²⁵ (1999, p. 70) Chaque image délimitée par un cadre architectural entretient une conversation avec les autres fresques environnantes ; chacune possède des qualités particulières, mais existe dans un ensemble.

Les parties supérieures des fresques se composent généralement d'un fond bleu référant au monde céleste et les zones inférieures de couleur terre rappellent le sol en générant l'idée d'un espace tangible. Les sujets peints en aplat prennent forme par des lignes noires traçant leurs contours, ce qui clarifie les actions représentées. Lorsqu'il y a lieu, ces linéaments définissent les traits du visage, conférant une expressivité aux personnages. Les fresques colorées d'un vert tendre, d'un rose saumon, d'un blanc cassé et d'un bleu profond rappellent les faux marbres giottesques et uniformisent l'ensemble de l'œuvre. Cependant, lorsque l'on porte une attention aux détails iconographiques et picturaux, cette homogénéité se fragmente.

Le médium des fresques confère une matérialité à l'œuvre. Les pigments introduits au plâtre *fresco* créent une texture grenue et les couleurs se mélangeant à de petits radiants blancs occasionnent un effet visuel vaporeux, une lumière diffuse. Ces traces du procédé pictural estompent par moment les lignes qui façonnent les formes et donnent lieu à des taches informes que l'on peut associer à des éléments du connu grâce au travail de la perception. Lorsque l'on aperçoit par exemple la fresque qui représente

²⁵ Ma traduction

une montagne (fig. 12) située dans la partie supérieure du cycle astrologique sur la paroi est, il est difficile de décoder l'image d'autant plus qu'elle est partiellement dissimulée par les poutres de fer qui consolident et enserrant les murs du bâtiment. De loin, la fresque semble représenter une simple montagne, ou encore un volcan actif. La montagne est façonnée par des lignes courbes et le choix des couleurs allant du brun foncé vers le blanc rend compte d'un jeu de lumière. Par une recherche d'un « maximum de visibilité comme au microscope [d']une meilleure mise au point », il est possible, si l'on porte une attention particulière à la ramification des formes cylindriques, de constater qu'au sommet de la montagne se retrouvent des arbres (Merleau-Ponty, 1976, p. 356). Bien que le feuillage ne soit pas délimité, puisque le vert se fond avec le bleu, ces trois arbres au feuillage ébouriffé prennent forme et dominant le mont abrupt.

La matérialité est également une empreinte, une patine du temps, car la couleur de certains pans semble effacée. Elle informe sur la survivance de l'œuvre à travers les époques, il est par exemple possible de repérer sur le mur nord, une image révélant deux couches de fresques (fig. 13), probablement peintes par deux personnes différentes. La partie inférieure présente un couple enlacé, nu, dans un décor composé de pierres et d'arbres sans feuilles. Une trace zigzagüe, scindant l'image, permet d'imaginer qu'une couche de plâtre a été épluchée et le relief de cette même entaille laisse croire que la partie inférieure serait un repaint. La zone supérieure, qui aurait été peinte antérieurement au couple amoureux, présente une femme coiffée d'un couvre-chef, elle pose une main à la taille et fait un geste de l'autre. Cette gestualité expressive semble indiquer une satisfaction, comme si elle éprouvait une gratitude d'être regardée à nouveau. La matérialité permet de prendre conscience des multiples temporalités et d'observer l'implication au sein de l'œuvre des mains de plusieurs peintres.

Lorsque l'on compare par exemple les traitements de la représentation d'une personne

cueillant un fruit située sur le mur sud (fig. 14) avec le chasseur sur le mur nord (fig. 15), il est possible d'apercevoir une différence dans la manière de dépeindre les visages ou encore, les végétaux. Le visage du protagoniste cueilleur possède une morphologie rectangulaire, uniforme dans sa coloration et défini par des traits noirs. L'autre est construit par des variations de rosés et les traits du profil, les arcades sourcilières, le nez et la bouche, sont accentués par un travail de modelé. Puis, les deux arbres filiformes au tronc orangé, dont le feuillage s'apparente à une boule nuageuse d'un bleu vert lumineux, contrastent avec les petits troncs grisonnants aperçus dans la représentation du chasseur, munis de feuilles pointues définies par des jeux de couleurs entre le vert forêt et l'ocre.

Décidément, le cycle astrologique possède des qualités matérielles et iconographiques qui se dévoilent grâce à une conversation entre les fresques et avec l'ensemble de la grande salle médiévale.

Entre autres, la présence dans le *Salone* d'un immense cheval de bois sculpté (1466) (fig. 16), intensifie le sentiment de vertige provoqué par le cycle astrologique. Le destrier cite la statue équestre *Gattamelata* (1446-1453) située sur la *Piazza del Santo* à Padoue (fig. 17). Cette dernière est réalisée par le sculpteur Donatello (v. 1386-1466) en l'honneur d'un *condottiere* mort dans la cité en 1143. Le cheval du Salon, par son échelle démesurée et sa source d'inspiration fait écho aux puissances militaires ainsi qu'au contexte artistique de la cité. Cette sculpture, portant une ombre sur les fresques selon l'axe du soleil, teinte la lecture du cycle astrologique en lui insufflant un caractère politique. De plus, située dans le coin sud-est de la salle, une installation contemporaine d'un Pendule de Foucault souligne les intérêts de la communauté padouane pour les découvertes astronomiques. Le simple dispositif du pendule en oscillation fait vivre l'expérience de la rotation terrestre ; un phénomène qui ébranle certainement la perception des lieux. Il rappelle que le temps n'est qu'une mesure de l'espace et que la

compréhension du cosmos est le fruit d'une conception humaine s'étant transformée au fil des siècles.

1.1.2 Du discours à la mémoire

Le cycle astrologique subjugué encore aujourd'hui ses spectatrices par la puissance de son ensemble et par sa structure rangée qui fait écho à une organisation rationnelle, dictée par le cours des astres. Les effets de cette monumentalité et de cette surenchère iconographique des fresques font du *Salone* un lieu d'expression où se véhiculent des idéologies et s'entretient une mémoire. Peter J. Schneemann dans *Monumentalism as a Rhetoric of Impact* (2013) retrace l'histoire des échelles dans les œuvres d'art et selon lui,

[q]ue ce soit en raison des implications du *pathos* ou des connotations à la superficialité, l'histoire des échelles est étroitement liée à l'idée de l'impact, ayant un potentiel à créer un effet important sur le sujet percevant. L'échelle est l'un des outils les plus anciens pour obtenir des réactions qui se décrivent à la fois de choc et de stupéfaction. L'œuvre monumentale va au-delà des dimensions de proportion humaine. Elle est reliée à la rhétorique du pouvoir. [...] [La] monumentalité appartient en effet à une forte tradition du langage esthétique qui est constamment re-discutée et réévaluée dans un contexte d'interrelation entre art et société.²⁶ (p. 285 et 296)

La caractéristique « monumentale » du cycle astrologique suscite des réactions différentes chez les visiteuses, selon leur époque, leurs croyances, leurs connaissances et leur expérience avec l'œuvre d'art. Dans le contexte du XIV^e siècle, à Padoue en

²⁶ Ma traduction

Italie, où la religion et les instances politiques organisent les modes de vie et où les sciences astrologiques teintent le quotidien padouan, l'échelle imposante des fresques du *Salone* s'associe incontestablement à une rhétorique du pouvoir. Les fresques surpassent ce qui est de l'ordre du connu, elles entretiennent des mystères à cause de cette impossibilité à les observer en entier et imposent une émotion qui allie inquiétude et émerveillement. Cet aspect grandiose de l'œuvre laisse imaginer l'existence d'une entité plus grande : les représentations religieuses évoquent la puissance d'un Dieu unique et les fresques astrologiques font écho aux astres qui structurent et régissent le monde. Ces mêmes puissances supérieures du macrocosme seraient mises en œuvre par des instances du microcosme, c'est-à-dire, les pouvoirs temporel et spirituel. En ce sens, la monumentalité est un procédé stylistique qui concourt à imposer un discours et des idées politiques sur le corps social. Malgré l'importance de ce choix pictural et la rhétorique du pouvoir auquel s'associe le cycle astrologique, Eva Frojmovič (1996) explique :

Les historiens de l'architecture padouane ont essayé de reconstruire – au moins sur papier – la forme initiale du palais, pendant que les iconographes suggéraient des sources pour le vaste cycle astrologique dans le *Salone*. Toutefois, la décoration picturale a reçu peu d'attention dans le contexte changeant des rôles politiques du palais.²⁷ (p. 24)

Au XXI^e siècle, d'un point de vue profane et en dissidence avec les croyances astrologiques, cette rhétorique de la monumentalité ne s'opère plus comme le lieu d'un discours idéologique. Elle invoque une mémoire des systèmes de croyances et des instances politiques qui s'imposaient à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance. L'échelle magistrale du cycle astrologique est donc un choix visuel qui s'explique en lien avec le contexte historico-politique. Les conjonctures historiques situent le

²⁷ Ma traduction

moment de création des fresques et justifient leurs survivances au temps, tandis que le politique²⁸ fait lumière sur les motivations derrière la création, la reconstruction et les restaurations d'une œuvre d'une telle envergure.

1.2 Le contexte historique et politique, du palais aux fresques

1.2.1 Efflorescence communale et édification du palais

L'historienne Élisabeth Crouzet-Pavan dans *Enfers et Paradis. L'Italie de Dante et de Giotto* raconte le cours de l'histoire des « [...] hommes et femmes qui, dans ce lointain XIII^e siècle italien, vivent sous 'le cours du ciel et de la lune' accrochés à l'inquiétante roue de la Fortune, assurés d'être toujours en instance de basculer de l'heur et au malheur et du malheur à l'heur. La vie entre enfers et paradis. » (2001, p. 428) L'Italie au *duecento* est en mouvement. Le développement commercial, l'ouverture sur l'est et la hausse démographique des VIII^e et IX^e siècles mènent à une réorganisation des espaces densifiés d'après un ordre urbanistique pour consolider des cités-États. La stabilité n'est qu'une illusion ; crises, ruptures, violences et haines teignent le quotidien médiéval. En réaction à ces perturbations, les institutions s'épanouissent et le désir d'exhiber une fierté civique émerge. Au XIII^e siècle, pour reprendre une fois de plus les mots de Crouzet-Pavan, « [l]'histoire et la légende, le passé et le présent, le quotidien et le mythe, le religieux et le politique concourent ensemble à l'épanouissement de cette idéologie sociale qui se nomme l'identité civique. » (Ibid, p. 26)

²⁸ L'usage du mot « politique » au masculin réfère ici à un ensemble de ce qui est de l'ordre du politique (le religieux, l'économique, le social, etc.) et non à « la politique », désignant les activités d'un gouvernement.

Dans le cas de Padoue, le prince troyen Antéor²⁹ qui selon la légende aurait fondé la cité romaine de Patavium, devient le symbole d'un passé meilleur, annonciateur d'un avenir radieux. Le phénomène de la ville au Moyen Âge est une continuité du modèle antique menant à la création d'une « religion civique » : les systèmes de valeurs religieuses sont réhabilités au nom du *bonus communis* (Iognat-Prat dans Boucheron et Genet, 2014, p. 130).

Les cinq années de 1200 à 1205 se caractérisent par une période de révolution à Padoue. Le peuple s'empare du pouvoir dans la cité et met sur pied une administration publique qui est constituée d'un podestat externe – un premier magistrat neutre (en théorie) en réaction aux conflits existants entre les familles dominantes – de quatre juges au service du podestat et de quatorze juges ayant chacun un secrétariat de cinq notaires. La commune doit s'exécuter à la défense des intérêts de ses membres qui occupent le territoire de la cité-État. Elle doit assurer une égalité dans la répartition des pouvoirs pour maintenir la paix entre les familles puissantes, possédant des compétences militaires et juridiques, telles que les Da Carrara, Scrovegni, Este ou Da Romano (Hyde, 1966, p. 30).

L'historien John Hyde dans *Padua in the age of Dante* (1966), précise que la plupart des cités italiennes sont dans la première moitié du XIII^e siècle précarisées par des révolutions, des guerres civiles ou des politiques despotiques, mais que la cité padouane s'accroît de manière structurée et connaît une période de relative paix (p. 2). Dans un contexte somme toute prospère, les politiques juridiques de la commune se déploient

²⁹ Antéor, époux de Théano, est une figure qui représente la sagesse dans la poésie homérique, puisqu'il cherche à rétablir la paix avec les Grecs. Le troyen tentant d'établir une trêve est accusé de trahison par les siens, mais épargné par l'ennemi : « [i]l put quitter librement la ville en flammes et parvint sur la côte adriatique, où il fonda, sur le territoire des Vénètes, la colonie de Padoue. » (Schmidt, 1993, p. 28)

peu à peu sur le *Contado*³⁰, ce qui donne naissance à une bourgeoisie dite « d'hommes nouveaux ». En 1222, l'université de Padoue est fondée et déjà en 1291, il est possible de recenser 600 notaires dans la cité (Crouzet-Pavan, 2001, p. 81). Il y a donc une culture du droit qui se développe et conduit à la création d'une idéologie définissant la constitution d'une cité et singularisant ce que doivent « être » ses citoyens (Boucheron et Menjot, 2011, p. 316). En parallèle de cet avènement de la rhétorique justicière dans la culture urbaine, la ville est en plein essor économique. En 1236, les premières corporations de cordonniers, bouchers, boulangers, fournisseurs, bouviers, tanneurs et vendeurs de fruits sont créées et la guilde de la laine est fondée en 1250 (Hyde, 1966, p. 33).

Ainsi, au fil du temps, s'étant « [a]ffermi, stabilisé institutionnellement, le pouvoir entendait se symboliser en même temps qu'il se dotait, très concrètement, des lieux utiles à son fonctionnement : un palais, une place, un centre. » (Crouzet-Pavan, 2001, p. 74-75) Corollairement à ce foisonnement de la commune, le monumental *Palazzo della Ragione* s'édifie de 1218 à 1219 au cœur de la ville sur les *Piazze dell'Erbe et dei Frutti*, où se retrouvent encore aujourd'hui les marchands, et impose littéralement au centre de la cité la présence du « bon gouvernement ». Le palais abritant les tribunaux, une chapelle et une prison est une expression du pouvoir qui célèbre l'expansion de la commune grâce à un système de justice et de raison. De plus, la situation géographique du bâtiment et son contexte dans le paysage de la ville ont une incidence certaine sur son symbolisme. Gérard Rippe décrit ainsi son installation :

À présent, à une faible distance au nord-est, ce centre est devenu par essence, laïc et, en une symbolique sans complexe, il associe le pouvoir politique et celui de l'argent, le « Palazzo della Ragione » (entendez : « de

³⁰ Le *Contado* est un territoire géré par les politiques communales.

la justice³¹ », fonction première de l'autorité) est comme investi par les boutiques et les étals des commerçants qui s'installent définitivement (la situation est en gros la même de nos jours) à son rez-de-chaussée et tout autour, aux bords de la place dont il occupe le centre. [...] Sur son côté nord se trouvent les tables des changeurs, ailleurs au rez-de-chaussée les drapiers, pelletiers, tailleurs, sous le palais du conseil est vendu le sel ; les ferrures le sont sous celui du podestat, utilisé à partir de 1216. Sous les portiques autour de la place, et sous des installations provisoires se vendent les produits d'alimentation. (Rippe, 2003, Chapitre 6)

Le Palais de la Raison situé sur les places publiques et marchandes redouble d'importance en visibilité ; en plus de véhiculer à un large public les bienfaits communaux par sa centralité, il célèbre l'abondance de ses victuailles. Dès lors, la présence de la structure administrative affirme participer au développement du marché public en instaurant une dynamique d'échange économique sur l'ensemble du *Contado*.

Au lendemain de cette ère associée à l'efflorescence de Padoue, se déroule dans la période communale un épisode historique au cours duquel la tyrannie marque les esprits, diabolise la figure de l'empereur³² et participe *a posteriori* à fortifier le mythe d'une paix communale. En 1237, Ezzelino da Romano (1194-1259) accède à la position de podestat soutenu par l'empereur Frédéric II. Lors des dernières années de son règne, plus spécifiquement à la mort de l'empereur en 1250, il jouit d'une indépendance

³¹ Boucheron nuance cette définition du terme *Ragione* lorsqu'il mentionne les fresques du palais communal de Padoue : « *Ragione* pouvait désigner, dans la langue de l'Italie communale, la raison et la justice, presque indifféremment – c'est ainsi qu'il faut comprendre le nom du *Palazzo della Ragione* que décora Giotto à Padoue. Que l'exercice de la justice doive être inspiré par la raison est une idée qu'il n'est pas indispensable d'aller puiser dans les traités savants : elle est une vérité d'évidence de la raison pratique des sociétés communales. » (Boucheron, 2015, p. 181)

³² Il y a dans l'Italie du XIII^e et XIV^e siècles deux factions qui s'opposent : les partisans de l'empereur, les Gibelins, et les fervents de la papauté, les Guelfes. Cette opposition prend forme en Germanie lors de la Querelle des Investitures (1075-1122), « [a]vec Frédéric 1^{er} Barberousse, le conflit entre le pape et l'empereur se confond avec la lutte entre celui-ci et les communes lombardes. Les antagonismes germaniques sont transférés en Italie. » (Balard, s.d., para. 1)

politique et sème la terreur dans la cité par le « massacre d'innocents » (Crouzet-Pavan, 2001, p. 90). Ce n'est qu'en 1256, que la ligue Guelfe en appui à la papauté et les exilés de Padoue parviennent à libérer par les armes la ville de cette politique despotique (Hyde, 1966, p. 1). Crouzet-Pavan indique que cette période effroyable dans l'histoire de Padoue mène à la création d'un mythe, « d'un puissant imaginaire d'une 'ère de paix' » après la libération d'Ezzelino et que « [...] le sang versé vient justifier, fortifier, féconder la commune restaurée. » (2001, p. 90) La cruauté envers l'ennemi et le sacrifice des siens est le prix à payer pour retrouver une paix. Autrement dit, cette conception en alternance de la vie sanglante et de la vie harmonieuse permet d'expliquer que la commune meurt au profit d'une meilleure résurrection.

1.2.2 Création du cycle astrologique en temps de crise

En 1300, l'arrivée du nouveau podestat florentin Nicolo de' Cerchi est célébrée par un festival réunissant toutes les classes sociales padouanes sur les places publiques bordant le palais communal. À la suite de la période sanglante, la commune de Padoue est restituée, mais toujours fragilisée par les conflits entre les Guelfes partisans de la papauté et les Gibelins à la défense des cités lombardes³³, sans oublier que la menace du système seigneurial s'accroît (Delzant dans Boucheron et Genet, 2014, p. 288). En effet, « [...] la période menant à 1310 a sans doute été loin d'être pacifique. Le festival

³³ En bref, Padoue est soumise dès le VII^e siècle par le peuple des Lombards, envahisseurs germaniques. À la fin du VI^e et au début du VII^e siècle, l'Empire lombard organise et stabilise l'Italie par la mise sur pied d'une administration et d'une présence militaire. Au VIII^e siècle, Charlemagne devient roi des Lombards et en 817, le territoire est libéré, « [m]ais les habitants de l'Italie du Nord continuent à se proclamer Lombards, à professer la « loi lombarde », qui fut appliquée jusqu'au XII^e siècle. Et finalement, le cœur de l'ancien royaume prendra le nom de Lombardie. » (Musset et Périn, s.d., La fin du royaume lombard) À noter qu'en 1167, afin de résister aux politiques de l'empereur, la Ligue lombarde soutenue par le pape Alexandre III est créée.

qui célèbre la liberté de Padoue en 1300 indique qu'il y a de sérieuses menaces à la stabilité sociale. »³⁴ (Frojmovič, 1996, p. 43)

Padoue doit à nouveau affirmer publiquement son pouvoir et les bienfaits communaux : le *Palazzo della Ragione* est alors restauré et Giovanni degli Eremitani détient le mandat de traduire la rationalité du système juridique par la création d'une monumentale voûte autoportante. Elisabetta Cortella écrit dans sa thèse de doctorat intitulée *Il Palazzo della Ragione di Padova : definizione di un'architettura del potere* que : « [l]e système de la voûte en carène est si originale et étrangère à la tradition lombarde, où les murs et les toits sont principalement réalisés en pierre et en brique. »³⁵ (2010, p. 209) L'architecte et urbaniste italien réalise, de 1306 à 1308, la voûte charpentée qui rappelle la coque d'un navire inversé. Il doit l'originalité de cette structure aux influences architecturales qu'il rapporte de ses voyages en Inde et en France. Les formes arabesques des loges et les motifs ornant la base de la voûte s'apparentent à une esthétique arabisante. La forme en carène et les matériaux, le bois et la pierre, travaillés afin de créer un motif curviligne, font écho au style gothique français³⁶ (Ibid, p. 209). La commune de Padoue cherche à se démarquer et réaffirme son pouvoir par la monumentalisation du bâtiment et du *Salone*, ce dernier se situant sous la vaste voûte et abritant les tribunaux. Dès lors, la grande salle accessible au peuple, dotée de manière significative de quatre portes continuellement ouvertes, devient le symbole d'un second souffle du pouvoir communal (Frojmovič, 1996, p. 25). Malgré les perturbations dans la cité, le monument instaure la promesse d'un avenir

³⁴ Ma traduction

³⁵ Ma traduction

³⁶ Cortella compare la voûte avec la grande mosquée des Omeyyades (Damas, Syrie) et avec l'Abbaye de Pontigny (Pontigny, France).

meilleur, le système juridique de la commune ayant mis en place une « ère de paix » au début du XIII^e siècle.

C'est dans ce contexte d'agrandissement du palais communal qu'est probablement commandé le cycle astrologique à l'artiste florentin Giotto, du moins c'est ce qu'indiquent les chroniques italiennes de Giovanni da Nono et Riccobaldo da Ferrara. L'œuvre doit célébrer le *bonus communis*, la fierté civique padouane et surtout, augurer un avenir pacifique permis par le système communal. Que Giotto soit l' élu de cette commande n'est certainement pas dénué de sens.

Les deux juristes, Giovanni da Nono et Riccobaldo da Ferrara, présentent ainsi respectivement le programme de fresques :

Douze célestes signes [du zodiaque] et sept planètes avec leurs attributs brilleront sur le plafond, magnifiquement œuvré par Giotto, le meilleur des peintres ; et autres étoiles dorées avec miroirs [?] et autres compositions brilleront dessous.³⁷ (Giovanni da Nono, v. 1325, cité dans Frojmovič, 1996, p. 27)

et

Giotto est reconnu comme un excellent peintre florentin. La qualité de son art est attestée dans son travail aux églises franciscaines à Assise, Rimini, Padoue et dans ses travaux qu'il a peints au Palais communal de Padoue et dans l'église de l'Aréna de Padoue.³⁸ (Riccobaldo da Ferrara, v. 1350, cité dans Frojmovič, 1996, p. 29)

Les chroniques du XIV^e siècle suggèrent une paternité à l'œuvre et indiquent par ces expressions au sujet de Giotto, « le meilleur des peintres », « un excellent peintre florentin » et la « qualité de son art », que l'artiste en 1325 et en 1350 possède déjà une

³⁷ Ma traduction

³⁸ Ma traduction

considérable renommée artistique. De plus, d'après Crouzet-Pavan, Giotto est associé à une « promesse de bonheur », puisqu'il possède la capacité de redonner au monde ses droits perdus, en le représentant sous une nouvelle forme (2001, p. 390). Autrement dit, déjà au XIV^e siècle, la figure de Giotto se conceptualise et devient l'emblème d'un avenir meilleur. Cette idée est également soulevée par Cortella, lorsqu'elle explique l'importance de Pietro d'Abano qui aurait inspiré le cycle astrologique de Padoue avec son *Astrolabe*, de l'architecte du toit en carène Giovanni degli Eremitani et de Giotto pour évoquer la richesse culturelle padouane.

[...] Pietro d'Abano est celui qui incarne le mieux ce nouvel idéal de l'intellectuel citoyen cosmopolite : le théâtre des expériences cruciales et des rencontres décisives pour sa formation et l'élaboration de sa doctrine, était à Padoue, mais aussi dans les vastes espaces de la culture médicale à Byzance et des arts de Paris. Dans ses écrits, nous voyons l'élaboration d'une atmosphère scientifique générale qui investit toute la ville : c'est l'atmosphère que l'art et les nouveaux artistes respirent à travers une expérimentation qui n'a pas de précédents et que nous percevons dans la voûte carénée, ainsi que dans les fresques du *Palazzo della Ragione*, où les signes du zodiaque ont supplanté les saints patrons, et où la tradition a associé, dans une collaboration unique, le nom du grand astrologue Pietro d'Abano avec celle de Giotto et de Giovanni degli Eremitani.³⁹ (2010, p. 221)

Ces trois figures représentent les communautés artistique et scientifique novatrices de Padoue : pour les médiévaux, elles sont les emblèmes d'un monde meilleur et pour les médiévistes, elles incarnent la mémoire d'un contexte culturel foisonnant. Peu importe l'époque à laquelle le cycle astrologique est analysé, la référence à ces personnalités dans le *Salone* projette une image positive de la commune. Le toit en carène monumentalise le bâtiment grâce à une technologie inédite ; le thème de l'astrologie réfère aux origines romaines de la cité et à la première université européenne qui enseigne les sciences astrales et le travail de Giotto met en image les connaissances

³⁹ Ma traduction

protohumanistes par une stratégie picturale qui réhabiliterait le monde. L'urgence et l'agonie imminente de la commune poussent les instances gouvernementales à restaurer et monumentaliser le palais communal afin de mieux affirmer leur pouvoir.

1.2.3 Reconstruction et restaurations du cycle astrologique au lendemain de la commune

Dante avait beau rêver au début du XIV^e siècle d'une Chrétienté dirigée par deux autorités suprêmes, l'empereur assurant aux hommes le bonheur terrestre, le pape les conduisant vers le salut, il avait beau attendre dans la fièvre de l'espérance, l'arrivée en Italie de l'empereur Henry VII (1308-1313), le programme politique de ce dernier, malgré un éveil gibelin, tourne vite court. Communes et seigneuries naissantes ne sont pas séduites par cette monarchie, à la figure pourtant selon Dante encore, de souveraine liberté. (Crouzet-Pavan, 2001 p. 111)

La commune de Padoue meurt en 1328 pour laisser place à une organisation seigneuriale, sous le règne de Marsilio Da Carrara (1294-1338) et en 1405, elle tombe sous l'emprise de la République vénitienne. Hyde fait remarquer que la ville de Padoue est réduite au simple rôle d'une ville universitaire (1966, p. 282). La fin d'une histoire indépendante de la cité est prononcée, le palais communal est occupé par les organes politiques postérieurs à la commune. Ces lieux associés au pouvoir sont réappropriés par les nouveaux dirigeants et ceux-ci s'engagent « [...] à les protéger et à les embellir, à réaffecter ces traces d'un passé qu'ils prétendaient continuer au présent d'une volonté de *buon governo*. » (Boucheron, 2015, p. 145)

Dans la nuit du 2 février 1420, au *Palazzo della Ragione*, un incendie se déclare dans un atelier de cordage, les flammes dévorent le plafond de bois, les mezzanines et ravagent la voûte en moins de trois heures (Spiazzi dans Vio, 2004, p. 315). La

catastrophe démolit l'œuvre de Giotto et réduit à néant la mémoire même de la commune, le symbole d'un monde meilleur à venir, d'une ère d'indépendance associée à un mythe de paix. Afin de remédier à cette perte, bien que Padoue soit sous l'emprise vénitienne, les fresques seraient repeintes d'après le calendrier astral de Pietro d'Abano, probablement par l'artiste padouan, Nicolo Miretto et l'artiste de Ferrare, Stefano Di Benedetto. L'état vénitien profite de ce travail de reconstruction pour laisser une trace dans la mémoire historique en disséminant à plusieurs endroits dans les fresques son principal attribut symbolique : le lion de Saint-Marc (fig. 18). Puis, au XVI^e siècle, un ouragan endommage à nouveau la charpente de plomb de la voûte d'une hauteur remarquable de 27 mètres et une partie du mur de la paroi sud s'effondre. En 1762 s'effectue un travail de restauration des fresques, mais cette fois-ci, la voûte étoilée à la Giotto n'est pas repeinte (Ibid, 2004, p. 323).

Eva Frojmovič dans son étude des fresques inférieures au cycle astrologique, écrit avec justesse que :

[...] le Palais communal a été préservé comme un symbole de la gloire padouane, longtemps après que cette gloire ait disparu. La restauration de son architecture après chaque incendie, tremblement de terre et tempête était d'une importance primordiale, de même que de repeindre, le plus fidèlement possible, ses fresques, même longtemps après que le cycle initial ait été endommagé au-delà de sa récupération. C'est à cette foi dans le mythe padouan que nous devons les fresques du Salon comme elles le sont aujourd'hui. Le message offensivement ou subversivement centralisateur par les gouvernements plus tardifs, est qu'ils prétendent incarner les mêmes vertus que leurs prédécesseurs communaux.⁴⁰
(Frojmovič, 1996, p. 44)

En accord avec Frojmovič, spécialiste des textes et images au temps de Dante et Giotto, je pense qu'au moment de la restauration des fresques après 1420, bien que la commune

⁴⁰ Ma traduction

n'existe plus, son mythe en est que plus fort. Le cycle astrologique original du palais communal est mort pour une première fois, mais a ressuscité sous la forme d'un monument à vénérer, d'une mémoire à préserver. Les fresques deviennent dès lors une réinterprétation idéalisée d'une organisation politique qui avait autorisé une certaine indépendance au peuple padouan, stimulé son développement économique et instauré un système juridique.

Sans conteste, le *Palazzo della Ragione* à Padoue s'inscrit dans une tendance architecturale qui a pour but de véhiculer une idéologie politique. Ainsi, les fresques du *Salone* s'associent à une tradition picturale médiévale liée aux restructurations des centres urbains, une tradition qui participe également à cette diffusion d'idéologies par l'image. Selon les dires de l'historien Pierre Racine, dans son article sur « Les palais publics dans les communes italiennes »,

[I]e touriste, qui de nos jours jette un regard froid et désabusé sur des édifices, dont les plans se répètent souvent d'une ville à l'autre, risque de passer à côté d'un vestige d'une civilisation urbaine qui en a fait l'un de ses symboles. Il est vrai que beaucoup de ces monuments ont été dénaturés par le temps, soit qu'ils aient subi des retouches dans les époques postérieures à la période communale, soit qu'ils aient été restaurés aux XIX-XX^e siècles selon des critères discutables. (Racine, 1980, p. 133)

Dès la fin du XII^e siècle, il y a une vague d'édification de palais publics⁴¹ pour exprimer une résistance contre l'empereur Frédéric Barberousse tout en exaltant le triomphe du peuple ou *a contrario* afin d'affirmer un appui à l'empereur par une valorisation des valeurs républicaines (Racine, 1980, p. 134). La production artistique au sein même de ces bâtiments rend compte des valeurs et idéologies d'une cité puisqu'elle « [...]

⁴¹ Il y a par exemples les palais publics à Brescia (1187), Vérone (1193), Bergame (1200), Crémone (1206), Côme (1215), Milan (1228-1233), Sienne (1297-1342), Florence (1299), etc.

s'inscrit dans un contexte culturel marqué par une exigence, caractéristique des communes au temps des *regimi di popolo*, de diffusion au plus grand nombre d'un message politique d'autojustification. » (Boucheron, 2015, p. 110) Or, ces œuvres, bien qu'elles aient parcouru les siècles et subi les épreuves du temps, recèlent toujours une valeur significative quant à l'avènement de la vie urbaine en Italie. Malgré cette importance du *Palazzo della Ragione* et de ses fresques dans l'histoire des communes italiennes et son apport à l'identité padouane, le cycle astrologique du *Salone* a été éclipsé d'une histoire de l'art dominante. Le chapitre suivant étudiera spécifiquement cette ombre portée sur l'œuvre d'art.

CHAPITRE II DES HISTOIRES DE L'ART À L'ŒUVRE D'ART : VERS UNE MÉTHODOLOGIE

2.1 Critique d'une histoire de l'art

2.1.1 Le « mythe du progrès artistique »

Il serait possible de penser que le cycle astrologique de Padoue a été au cœur de l'histoire de l'art dominante, puisqu'il dépeint une fierté civique associée à une pensée protohumaniste symbolisant la paix, l'autonomie communale et aurait été réalisé dans un premier temps par Giotto, artiste reconnu par les principaux biographes, dont Giorgio Vasari (1511-1574) comme étant l'annonciateur de la « Renaissance ». Paradoxalement, il est fort probable que ce soit cette même conception qui a mené à l'exclusion du cycle astrologique d'une certaine histoire de l'art ; elle ne figure pas dans les ouvrages biographiques ni dans les survols historiques⁴². L'historiographie du cycle astrologique situé dans le palais communal de Padoue incarne indubitablement la capacité d'une histoire de l'art à délaissier, oublier ou encore mépriser une œuvre. Elle est un exemple phare des répercussions négatives du « mythe du progrès artistique » dont il sera question plus tard dans ce chapitre, doctrine pourtant consolidée par une tradition littéraire qui étudiait en l'occurrence des œuvres de fierté civique⁴³.

Michael Baxandall, en 1989, publie une étude intitulée *Giotto et les humanistes. La découverte de la composition en peinture*, dans laquelle il explique que les œuvres d'art

⁴² Voir Introduction, p. 6-7

⁴³ Ce rapprochement entre la littérature laudative et les œuvres de fierté civique est une idée d'Olga Hazan (2010, p. 52).

associées à une identité civique deviennent un prétexte pour pratiquer la langue de Cicéron, c'est-à-dire, exercer les complexités de la grammaire et de la rhétorique (p. 31). Les œuvres véhiculant un idéal politique situées dans les palais publics font appel à l'art de la comparaison, puisqu'elles invitent à formuler des expressions de valorisation et de dépréciation : les bienfaits d'une politique communale ou républicaine selon le contexte, versus les effets d'un mauvais gouvernement. Les écrits des humanistes actifs au XIV^e siècle, dont plusieurs se trouvaient à Padoue, Dante (1265-1321) étant le plus célèbre, détournent nécessairement la manière de percevoir les travaux artistiques. Selon les dires de Baxandall, « [l]es langues sont toutes, d'un certain point de vue, des systèmes de classification de l'expérience : leurs mots découpent celle-ci selon des catégories propres. [...] Une langue nous impose toujours de discriminer à sa manière : en ce sens, toute langue est tendancieuse. » (1989, p. 36-37)

Cette littérature humaniste et dantesque qui s'articule d'après une logique comparative façonne également une histoire de l'art biographique. Les travaux artistiques sont évalués les uns par rapport aux autres et donnent lieu à un système de jugement basé sur un idéal canonique. Pour exposer cette idée, Baxandall cite les écrits de Filippo Villani de 1381 :

L'apport de Villani à la critique d'art humaniste réside davantage dans le schème qu'il adopte pour décrire l'évolution de la peinture au trecento. *Grosso modo*, il met en place une séquence qui se compose ainsi : il y a d'abord Cimabue, qui commence à faire revenir la peinture de sa décadence ; puis il y a Giotto, qui compléta ce renouveau (il fut supérieur à Cimabue dans la représentation des objets, mais il suivit une route que celui-ci avait aplanie) ; enfin, de Giotto est issu tout un groupe de peintres qui furent tous différents les uns des autres (parmi eux, Maso, Stefano et Taddeo). (Baxandall, 1989, p. 130)

La littérature laudative, née de pair avec la production des œuvres monumentales dépeignant une fierté civique telles les fresques de Lorenzetti à Sienne, fait en quelque sorte naître la discipline de l'histoire de l'art. Cependant, son articulation basée sur un modèle de comparaison polarisée laisse encore aujourd'hui des traces sur les récits, sur les œuvres et sur les artistes. La présentation « [...] semi-humaniste que Villani nous donne de la peinture du début du XIV^e siècle est à ce point contraignante que l'histoire de l'art ne l'a pas encore dépassée. Le schème qui organise nos manuels est encore en substance. » (Baxandall, 1989, p. 135) C'est précisément cet héritage qui perpétue le « mythe du progrès artistique ».

Si l'idée d'un progrès humain, doté d'une valeur positive, a été fortement critiquée par les disciplines des sciences humaines et sociales au cours du XX^e siècle⁴⁴, elle persiste encore aujourd'hui dans une histoire de l'art héritée des conceptions philosophiques aristotélicienne, hégélienne et scientifique darwinienne (Hazan, 2010, p. 31). Dans *Le mythe du progrès artistique. Étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance* (2010), Olga Hazan s'attaque aux écrits qui présentent les objets artistiques comme étant l'indice d'une ascension méliorative de la civilisation transposée dans les arts : « l'objet de ce livre [est] de montrer que cette notion [de progrès], associée depuis la fin du Moyen Âge à l'art de toutes les époques, dans des ouvrages aussi bien généraux que spécialisés, est [...] très répandue. » (Ibid, p. 86) Cette conception périodisant et qualifiant les époques marque profondément la discipline et se manifeste aujourd'hui tout particulièrement dans les survols historiques.

Hazan observe une recrudescence de la notion de progrès et une transformation de son usage lors de la refonte de la discipline de l'histoire de l'art au XIX^e siècle, ce qui correspond à l'apparition de la discipline dans les universités. Passant du contexte

⁴⁴ Il suffit de penser à *La dialectique de la raison* d'Adorno et d'Horkheimer (1974).

biologique au domaine des arts, le mot « évolution », démocratisé par Darwin sous la définition d'une transformation continue et non essentiellement positive, apparaît pour une première fois dans les textes sur l'art. Sous cette conjoncture, il se modifie et connote une « dimension esthétique » supposant un « idéal classique » et une « dimension réflexive » qui désigne le caractère psychologique de l'artiste ou ses aptitudes à représenter le réel (Ibid, p. 49). Les historiennes de l'art ont recours à ce mythe du progrès artistique pour contourner certains problèmes méthodologiques que peut poser la subjectivité des œuvres dans un milieu universitaire. Il est important de spécifier qu'en parallèle de cette volonté à affirmer une scientificité, « [...] le nouveau mariage entre l'histoire de l'art et l'université engage la discipline dans un développement visant à satisfaire un plus grand nombre d'individus (lecteurs, touristes, étudiants, chercheurs...) qui deviennent des consommateurs. » (Ibid, p. 112) C'est de ce désir d'une scientificité et d'une accessibilité de la discipline aux consommateurs que naissent les premiers survols historiques. Ces derniers se définissent comme étant des manuels ou des ouvrages généraux aspirant à livrer une histoire de l'art universelle.

Le survol apparaît dans les années 1950 tout particulièrement aux États-Unis sous l'influence des premières écoles germaniques d'histoire de l'art et s'impose aussi en France, en Angleterre et en Italie dans les sphères universitaire et publique pour redoubler d'importance dans les années 1980 à l'international⁴⁵ (Ibid, p.113). Hazan se réfère à l'ouvrage de Carol Doyon, *Les histoires générales de l'art. Quelle histoire !* (1991), pour souligner deux problèmes majeurs de ces manuels qui prétendent présenter une histoire exhaustive :

⁴⁵ Hazan s'intéresse par exemple aux ouvrages d'Helen Gardner, *Art through the Ages* (1946), d'Ernst Gombrich, *Histoire de l'art* (1950/1997), d'Horst Woldemar Janson, *History of Art. A survey of the Major Visual Arts from the Dawn to the Present Day* (1962), de David Wilkins et Bernard Schultz, *Art Past/Art Present* (1990) et de Frederick Hartt, *Art. A History of Painting, Sculpture and Architecture* (1976).

Le premier tient au fait que les survols associent de multiples temps et lieux. Tenus de traverser plusieurs millénaires, les survols, qui rassemblent des histoires locales pour composer une histoire universelle, présentent une structure linéaire difficilement compatible avec les diversités artistiques, nationales ou régionales propres à chaque époque. [...] Le deuxième problème important que pose le survol historique tient au fait que les auteurs, devant éliminer un bon nombre d'artistes pour ne mentionner que ceux qu'ils trouvent dignes d'être considérés comme représentatifs de leurs époques et régions, sont portés à justifier et à mettre en valeur leurs choix en accentuant les caractéristiques et les talents de leurs artistes élus. La nécessité d'opérer puis de légitimer des sélections, qui aboutissent à la constitution d'une histoire unilinéaire, fait que se trouvent automatiquement réunies les deux conditions qui mènent inévitablement à utiliser le concept de progrès et de déclin : l'histoire linéaire est conjuguée à des jugements de valeur. (Hazan, 2010, p. 114)

Hazan révèle l'impossibilité de réaliser une histoire universelle. Elle critique les survols historiques périodisant les œuvres en des termes antinomiques, puisqu'ils renforcent les notions de progrès et de déclin qui sont ensuite utilisées pour « juger », « catégoriser » et « classer » les œuvres dans un récit cohérent, plutôt que de les « interpréter » (Ibid, p. 415). Ces survols historiques linéaires et occidentalisés catégorisent les œuvres selon une période ou une zone géographique pour des besoins pédagogiques. Ces récits sous-entendant une causalité objective sont néanmoins le fruit d'une construction subjective ; ils s'érigent par des choix. Ceux-ci s'effectuent d'après les données biographiques des œuvres, puisqu'elles exposent le « génie artistique ». Puis, les données stylistiques et thématiques permettent d'évaluer les progrès techniques de chaque époque et le développement de la perception de chaque civilisation. Les œuvres étudiées dans le cadre de survols historiques font l'objet d'une analyse basée sur des jugements de valeur, car l'auteure doit justifier leur présence dans le texte qu'elle façonne.

À titre d'exemple, Hazan analyse la notion de progrès utilisée par Frederick Hartt, dans le survol intitulé *Art. A History of painting*, publié pour une première fois en 1976.

L'historien de l'art s'intéresse à l'évolution des formes à travers les siècles, dans le but de mesurer un « degré de civilisation ». Pour ce faire, Hartt arrête son regard sur les représentations peintes de la nature, afin d'en évaluer leur mimétisme. Entre autres, il s'intéresse aux arbres représentés dans les fresques de l'île cycladique de Théra (v. 1500 av. J.-C), dans la fresque *Joachim tiré des bois* peinte par Giotto dans la chapelle Scrovegni (v. 1305), au *Retable de Ghent* de Van Eyck (1432), aux *Grands boulevards* de Renoir (1875) et à l'*Arbre rouge* de Mondrian (1908-1909).

À travers son utilisation de ces cinq exemples d'arbres, on retrouve chez Hartt l'idée implicite, chère à Gombrich, que l'attente d'une meilleure représentation du monde s'accroît avec le temps [...]. Ainsi pour Hartt, la manière dont Giotto représente un arbre correspond à la manière dont lui et ses contemporains perçoivent, et conçoivent, les arbres, la nature et la réalité. (Hazan, 2010, 175)

Hartt s'appuie sur des œuvres phares de l'histoire de l'art traditionnelle pour présenter un récit évolutif de l'humanité, tout en portant un jugement qualitatif sur la manière dont les gens du *trecento* « voyaient » le monde. Il sous-entend que les hommes et femmes du XIV^e siècle ne percevaient ni ne concevaient les ombres portées des arbres dans la nature. Dans cet objectif de construire une histoire allant de 1500 av. J.-C. jusqu'au XX^e siècle, Hartt convoque le mythe du progrès artistique et avance des idées infondées pour expliquer les représentations des arbres. Dans son étude, il omet de s'intéresser aux contextes culturels et théoriques qui expliquent en partie les choix effectués par Giotto. En lien avec les écrits dantesques qui auraient inspiré les fresques de Giotto dans la chapelle Scrovegni (fig. 19), Hans Belting dans son *Anthropologie des images* (2001/2004) propose une tout autre interprétation de la perception de l'ombre portée au Moyen Âge.

En revanche, s'il n'est nulle part question de l'ombre portée [dans la poésie dantesque], [... cela] ne signale pas, selon moi, la marque d'une déficience

dans le système de Giotto, mais un interdit de transférer à une image peinte ce qui est un indice des vrais corps. Même si elles semblent incarnées, les images restent des images qui ne sauraient projeter elles-mêmes des ombres. (p. 259)

Les conceptions du monde et de la peinture se transformant à perpétuité et de manière inconstante, il n'est pas pertinent d'appliquer un même mode de pensée à tous les arts de toutes les époques ; le mimétisme, par exemple, n'était pas de tout temps une préoccupation (Hazan, 2010, Chap. 9). Or, les survols historiques prétendent livrer une connaissance universelle, mais sont en réalité une entreprise irréaliste qui juge et laisse dans l'ombre des productions artistiques pourtant révélatrices de sens quant aux humanités, aux manières de vivre, de savoir, de croire, d'être et de créer. Le survol historique, cette méthodologie omniprésente depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, a renforcé le discours positiviste d'une discipline constamment à la recherche de sa scientificité et a désobligeamment écarté les œuvres d'art qui ne concordaient pas avec le récit dominant.

2.1.2 Marginalisation du cycle astral anachroniste

À mon avis, deux facteurs majeurs expliquent le malaise des auteures à inscrire les fresques de Padoue dans leur histoire de l'art : les multiples temporalités de leur réalisation et les références astrologiques. Deux facteurs qui enrichissent pourtant notre compréhension des fresques et de leurs contextes.

Les auteures positivistes n'inscrivent pas le cycle astrologique de Padoue dans l'histoire, fort probablement à cause de ses nombreuses restaurations qui complexifient son positionnement dans une période et un style précis. Il est hasardeux de le faire

résonner avec une « dimension esthétique » cohérente et historicisée. L'œuvre date-t-elle du XIV^e siècle, parce qu'elle fut probablement peinte dans un premier temps par Giotto ? Ou bien, s'affirme-t-elle comme une création du XV^e siècle à cause de sa reconstruction après l'incendie de 1420, bien que des éléments iconographiques du *trecento* soient encore visibles ? De même, que faire des autres multiples restaurations qui impliquent nécessairement la main de plusieurs artistes, issues de plusieurs temporalités, brouillant donc le « génie » giottesque ? Il est alors possible d'énoncer que la paternité incertaine de l'œuvre et les diverses interventions atemporelles et parfois anonymes sont inévitablement des obstacles à sa classification dans une histoire de l'art traditionnelle, illustrant le progrès humain. Dans ce même ordre d'idées, Enrico Castelnuovo dans un article d'encyclopédie sur la question de l'attribution, écrit :

Une certaine conception de l'historiographie, qui postulait la nécessité d'une précision totale dans la recherche, qui ressentait l'exigence absolue de s'assurer des dates auxquelles des événements déterminés s'étaient passés et de savoir quelles personnes y avaient effectivement pris part, ne manqua pas d'avoir des conséquences dans le domaine de l'histoire de l'art. (Castelnuovo, s.d., para. 4)

En contrepartie, il est possible de déjouer le modèle biographique, tout particulièrement depuis la « mise à mort de l'auteur[e] » par Roland Barthes en 1968 ; l'objet d'art n'est plus le reflet d'un progrès social, il est un survivant au temps, il existe « ici et maintenant » (Barthes, 1980/2002, p. 856). Tel qu'exposé dans le premier chapitre de ce mémoire, la reconstruction et les restaurations des fresques de Padoue s'avèrent être un hommage à la commune ou encore, une réappropriation de son mythe et de ses vertus. Chacune des interventions effectuées sur l'œuvre fait référence au début du XIV^e siècle, à l'œuvre d'origine, qui avait comme objectif premier de dépeindre une fierté civique, une puissance politique et les bienfaits communaux.

La culture médiévale protohumaniste rattachée à l'identité padouane est le sujet de ces fresques, et ce, depuis leurs versions originelles jusqu'à celles que nous pouvons voir aujourd'hui. Le concept de substitution s'applique donc à l'œuvre : celui-ci théorisé par Alexander Nagel et Christopher S. Wood dans *Renaissance Anachroniste* s'articule ainsi :

Appréhender un artefact en termes substitutionnels, c'est reconnaître qu'il appartient simultanément à plusieurs moments historiques. L'artefact est relié à un point d'origine que l'on ne peut connaître par une chaîne de répliques impossibles à reconstituer. La chaîne elle-même est imperceptible ; ses maillons ne perdent en rien de leur force en s'effaçant dans le passé. La chaîne crée un lien instantané et parfaitement efficace avec une source faisant autorité, et une identité instantanée pour l'artefact. [...] L'une des principales fonctions du système substitutionnel est précisément de provoquer une disruption du temps chronologique, un effondrement de la distance temporelle. (Nagel et Wood, 2010/2015, p. 34-36)

La reconstruction ainsi que chacune des restaurations des fresques est un maillon de la chaîne, et chacun de ces maillons fait écho à l'œuvre originale détruite dans l'incendie de 1420. Il est effectivement impossible de retrouver les traces et le programme iconographique de Giotto, tout comme l'atteste audacieusement Claudio Bellinati en 1999, lorsqu'il écrit : « [j]'aimerais établir avant tout (et je crois avoir été le premier à le dire entre amis) qu'il serait inutile de chercher la main de Giotto dans les fresques sur les murs du Palais de la Raison. »⁴⁶ (Bellinati, 1999, p. 49) Malgré sa destruction, l'œuvre peinte au XIV^e siècle a survécu dans les programmes artistiques qui suivent sa destruction totale. Elle est le mystérieux point d'ancrage de la chaîne construite, détruite et reconstruite, qui arrive jusqu'à nous, dans cet « ici et maintenant ».

⁴⁶ Ma traduction

À la différence d'une recherche sur les « dates auxquelles des événements déterminés s'étaient passés », et qui tenterait de savoir « quelles personnes y avaient effectivement pris part », pour reprendre les mots de Castelnovo, le deuil de l'auteure et d'une certaine homogénéité picturale permettent de célébrer les différentes factures et les multiples référents temporels qui se sont substitués au fil des siècles (s.d., para. 4). Certes, il y a une perte de l'œuvre initiale, mais la reconstruction et les restaurations à visée politique valorisaient ce « point d'origine ». Elles permettent un dialogue entre la période communale et les époques subséquentes, le passé, le présent et le futur pour « provoquer une disruption du temps chronologique » (Nagel et Wood, 2010/2015, p. 36). À noter que cette rupture temporelle contourne la linéarité intrinsèque au mythe du progrès artistique par une acceptation des aléas historiques.

Si d'entrée de jeu j'ai pu inscrire le cycle astrologique dans une tradition de fierté civique, pourquoi les historiennes de l'art n'ont-elles pas simplement introduit l'œuvre dans un tel courant de pensée ? Ce sont plutôt les fresques de Sienne (1338-1340), peintes par Ambrogio Lorenzetti à la *Sala della Pace* (fig. 20), qui s'avèrent être l'exemple de prédilection pour illustrer ce phénomène de fierté civique au Moyen Âge. En effet, ces dernières ont suscité une quantité phénoménale d'écrits et sont un incontournable dans le parcours des historiennes de l'art et des médiévistes.

Vous les avez vues tant de fois, par exemple sur la couverture de bien des livres, quand des iconographes en mal d'inspiration doivent trouver le moyen de rendre visible une abstraction un peu vague – pour un manuel de droit constitutionnel ou un traité moral. Mais il s'agit d'une histoire agraire, d'urbanisme et de sociologie urbaine au Moyen Âge [...]. (Boucheron, 2015, p. 19)

Simplement, l'artiste de l'*Allégorie du bon et du mauvais gouvernement* est connu par les historiennes possiblement parce qu'une partie du cycle originel est toujours

observable, ce qui autorise son inscription dans une histoire de l'art chronologique et biographique. Lorenzetti fait usage d'une perspective en profondeur dans ses paysages « marquant l'importance que prennent les êtres humains au moment où se construit un idéal humaniste aussi bien philosophique que politique, social et artistique. » (Hazan, 2010, p. 370) Sans oublier que le programme iconographique majoritairement profane renvoie littéralement à une tradition de fierté civique, à la rationalité humaine en éveil.

Le caractère anachroniste des fresques de Padoue complexifie leur insertion dans un récit chronologique. En comparaison avec l'œuvre à Sienne, il semble que les références à l'astrologie seraient un second facteur déterminant dans cette exclusion d'une histoire de l'art⁴⁷.

Hazan, lorsqu'elle évoque l'aporie du caractère universel des survols historiques, mentionne que les jugements de valeur sont souvent véhiculés pour justifier les modes de classifications. Le discours de Jacob Burckhardt sur le cycle astrologique de Padoue est un exemple concret des incidences délétères que peuvent avoir les commentaires partiels sur une œuvre. L'historien de l'art suisse allemand, bien qu'il ait conscience que l'histoire soit construite de « perturbations », lègue à la tradition une conceptualisation idéalisée de la période renaissante, la faisant glisser d'une « notion culturelle » à un « concept opératoire » (Jouanna, 2002, p. 7). La généralité du concept édifié sous-entend que toutes les sphères économiques, sociales, politiques et géographiques de la civilisation humaniste soient florissantes grâce à la rationalité de l'Homme. Du point de vue de Burckhardt, les XIV^e et XV^e siècles libèrent l'humanité des ténèbres du Moyen Âge, puisque l'accès à la dignité humaine est permis par l'étude

⁴⁷ À noter qu'il y a des éléments astrologiques dans les fresques de Lorenzetti. Boucheron écrit : « Comparé à ce modèle d'une insondable complexité [les fresques du cycle astrologique de Padoue], l'usage que fait Lorenzetti de l'astrologie demeure très limité [...]. » (2015, p. 130)

des humanités et que ces capacités intellectuelles perçues comme un don de Dieu élèvent l'Homme vers un idéal universaliste. Selon Hazan,

Alors que les *Vies* de Vasari s'enchaînent naturellement les unes aux autres, entre celle de Cimabue (1240?-1302) et celle de Michel-Ange (1475-1564), l'histoire culturelle que présentent Jacob Burckhardt et Erwin Panofsky est sujette à de plus grandes difficultés [...] si les problèmes de périodisation prennent de l'importance chez les auteurs concernés par la dimension culturelle de la Renaissance, c'est parce que ces auteurs définissent et caractérisent cette époque en termes dualistes par rapport au Moyen Âge, établissant entre les deux une coupure temporelle abrupte, comparée au rythme graduel des *Vies* de Vasari. (Hazan, 2010, p. 309)

Cette élaboration du concept de « Renaissance » effectuée en grande partie par Burckhardt au XIX^e siècle impose à l'histoire de l'art des balises rigides quant à ce que devrait être l'art italien des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. De la sorte, les œuvres de fierté civique des XIV^e et XV^e siècles doivent systématiquement faire écho à la pensée rationnelle naissante en Italie. *Ipsa facto*, les productions artistiques aux thématiques éloignées des préceptes traditionnels humanistes ont désintéressé les historiennes de l'art. Par conséquent, Burckhardt dans *La civilisation de la Renaissance en Italie un essai* écrit en 1885 :

Il faut d'autant plus admirer la lutte soutenue par l'esprit italien, cet esprit si net et si clair, contre cette science mensongère. Si l'on voit l'art rendre de magnifiques hommages à l'astrologie, comme l'attestent les fresques du Salone de Padoue et celles du palais d'été de Borso (Schifanoja) à Ferrare, si Béroalde l'aîné s'est permis d'en faire un impudent panégyrique, on entend, d'autres parts, les nobles protestations de ceux qui n'ont pas subi la contagion de l'erreur commune. [...] Le Moyen Âge avait hérité des souvenirs du paganisme, et l'Italie les avait exploités avec plus d'ardeur que n'importe quel autre pays. Mais ce qui donne une couleur particulière à la superstition italienne, c'est l'appui que l'humanisme prête à cette erreur populaire : au paganisme héréditaire il ajoute le sien, acquis, par les lettres. (Burckhardt, 1885/1958, p. 275-276)

Malgré la reconnaissance d'une croyance païenne chez les humanistes, Burckhardt émet un jugement de valeur lorsqu'il considère l'étude des fresques du *Salone* comme étant une « erreur commune ». Il marginalise l'astrologie, pourtant omniprésente dans la culture populaire italienne et du même souffle, l'exclut de la conception historique construite au XIX^e siècle, dont nous avons hérité. Burckhardt prend position dans cette querelle en mettant à mal les pratiques « magico-astrologiques » héritées des cultures hellénistiques et orientales, au profit d'une structure sociale rationnelle et géographiquement close sur elle-même.

La définition restreinte de l'astrologie par Burckhardt, omet l'importance des sciences astrologiques dans le mode de vie padouan ainsi que dans les champs politiques et scientifiques. D'après Anthony Grafton et William R. Newman, « [e]ssayer de comprendre la société et la culture des prémodernes Européens sans considérer l'astrologie, c'est aussi plausible que d'essayer de comprendre les sociétés modernes sans en examiner les influences de l'économie et de la psychanalyse. »⁴⁸ (Grafton et Newman, 2001, p. 14) À titre d'exemple, la prédiction du moment de mort des princes, empereurs et papes était une pratique répandue en l'Italie à la Renaissance et ce type d'informations influait sur la manière de mener les guerres. Autrement dit, les astres devenaient de réels outils de pouvoir (Azzolini, 2010). Également, la médecine hippocratique⁴⁹ étroitement liée aux astres forge les conceptions scientifiques du corps et du cosmos qui sont au cœur des enseignements de Pietro d'Abano. Selon ce médecin et astrologue, l'alignement des astres assistait le praticien au moment de décider si une prise de médicament serait plus efficace qu'une opération (Beck, 1999, p. 69). Nancy

⁴⁸ Ma traduction

⁴⁹ La théorie des humeurs, héritée du champ médical hippocratique de la Grèce antique, consiste à rééquilibrer le corps malade vu une disharmonie entre les quatre éléments (l'air, le feu, l'eau et la terre) régissant le monde, donc l'humain. Claude Galien (v. 129-v. 216) systématise cette théorie en liant un organe, un tempérament et une qualité à une humeur. (Brioist, 2002, p. 60)

G. De Siraisi spécifie qu'« [i]l est clair qu'à l'École de Padoue, avant 1350, l'astrologie était beaucoup plus importante que les quatre arts mathématiques. [...] Pietro se dévouait davantage à l'astrologie qu'à n'importe quelle autre matière, excepté la médecine. » (1973, p. 78)

De plus, Burckhardt délaisse l'apport de l'« Orient » dans sa conception de la civilisation italienne, pourtant capital dans le développement économique des cités et dans la construction d'une identité. Claire Farago dans *Renaissance Theory* signale ce problème :

Le système de classification esthétique qui émerge progressivement sur plusieurs centaines d'années fonde les écrits de Jacob Burckhardt en un modèle humaniste de la culture, en dépit de son inclusion de la culture populaire pour caractériser l'« esprit national italien », à l'époque moderne. Le problème que Burckhardt n'a pas considéré c'est la circonscription de la « Renaissance » dans les limites de l'art européen, alors que « l'art de la Renaissance » a été exporté à partir de divers endroits de la péninsule italique et distribuée à l'échelle mondiale au cours de la période moderne, et simultanément, des œuvres d'art et d'autres cultures de toutes les parties du monde ont été importé en Europe [...].⁵⁰ (dans Elkins et Williams, 2008, p. 70)

Ce cloisonnement des frontières par Burckhardt ajoute une difficulté à l'inscription de l'œuvre astrale dans les survols axés sur une histoire européenne. L'astrologie issue de la tradition hellénistique se transforme au Moyen Âge en une discipline de prédiction sophistiquée grâce aux écrits arabes, notamment de l'astrologue Abū Ma'sar. Ce dernier associe le mouvement des astres à des événements historiques ; si pour l'Église catholique l'astrologie peut être une hérésie, elle est pour l'Islam une manifestation divine (Burnett et Yamamoto, 2000, p. xi ; Garin, 1991/1976, p. 20). Les sciences arabes sont retransmises au monde occidental dès le XII^e siècle et c'est d'ailleurs Pietro

⁵⁰ Ma traduction

d'Abano lors de son voyage à Constantinople qui rapporte les textes d'Abū Ma'shar en Italie (Warburg, 1922/1982). Or, le territoire italien est perméable et les échanges internationaux enrichissent aux niveaux économique et culturel la zone septentrionale de l'Italie, vu sa situation géographique, le nez tourné vers l'est (Howard, 1991).

2.2 Monographies du Palais de la Raison : un survol du cycle de fresques

Le cycle astrologique est éclipsé des survols historiques consolidés par le mythe du progrès artistique, puisqu'il est impossible de le situer dans une histoire universelle, linéaire et causale. En revanche, les fresques du *Salone* se taillent une place dans les monographies portant sur l'ensemble du bâtiment communal de Padoue. Le recours à ce format monographique pour étudier l'œuvre s'associe sans conteste à cette volonté de créer un récit cohérent, puisqu'il permet de l'inscrire dans une logique circonstancielle. Au cours de mes recherches, j'ai en effet constaté qu'un format de publication sur le Palais de la Raison émerge en Italie synchroniquement aux survols historiques. La plupart sont mis en marché par une édition padouane ou vénitienne⁵¹. Ces monographies, titrées à l'identique (*Il Palazzo della Ragione (di Padova)*) et exclusivement disponibles en italien, sont construites de la même manière. Elles comportent en général une mise en contexte de la ville de Padoue, détaillent l'architecture et l'histoire du palais communal, pour terminer avec une analyse iconographique des figures centrales du *Salone*. L'étude de cas ci-après illustre les

⁵¹ Grossato, L. (1964). *Il Palazzo della Ragione*. Venise : Neri Pozza ; Guido, C. (1964). *Il Palazzo della Ragione di Padova*. Venise : Neri Pozza ; Beltrame, G. (1980). *Il Palazzo della Ragione*. Padoue : Il Circolo ; Berti, E., Bozzolato, G. et Teneti, A. (1993). *Palazzo della Ragione di Padova*. Rome : Il Poligrafico ; Fantelli, P. et Pelligrini F. (2000). *Il Palazzo della Ragione in Padova*. Venise : Cierre Edizioni.

problématiques que posent en général ces monographies dans l'analyse du cycle astrologique.

Beatrice Rigobello Autizi et Francesco Autizi proposent une synthèse de ces écrits antérieurs et réunissent en un seul ouvrage certains faits connus qui entourent l'histoire du palais et de ses fresques. Cette plus récente monographie intitulée *Palazzo della Ragione di Padova. Simbologie degli Astri e Rappresentazioni del Governo* est publiée à Padoue en 2008, aux éditions *Il Poligrafo*. Francesco Autizi est un ingénieur de profession et Maria Beatrice Rigobello Autizi, diplômée de l'*Università degli Studi di Padova* en littérature moderne, est une critique d'art. Cette dernière est impliquée dans les politiques culturelles de la ville de Padoue depuis 1991 et rejoint en 2009 les rangs du conseil municipal (www.padovanet.it). Il y a dans la publication et dans la diffusion de la monographie sur le Palais de la Raison une certaine visée politique de promotion culturelle. Par exemple, dans la préface il est possible de lire : « [c]e palais, qui aujourd'hui divise encore les deux grandes places *delle Erbe* et *dei Frutti*, lieux historiques marchands, reste l'un des témoins maximes exposant la splendeur de Padoue dans le Moyen-Âge. »⁵² (Autizi et Rigobello, 2008, p. 7) Cette phrase faisant l'éloge de la culture padouane, nous indique que « la splendeur de Padoue dans le Moyen Âge » s'illustre à travers le palais et les auteures invitent ainsi la lectrice à découvrir un moment historique particulier par le truchement du bâtiment.

En outre, il est primordial de spécifier que la monographie ne compte aucune note de bas de page. Cette impossibilité de retracer à qui appartiennent les idées avancées m'amène à déduire que la monographie de Autizi et Rigobello est dédiée avant tout à un public profane, ce qui n'est pas sans rappeler le phénomène de divertissement qu'Hazan associe aux survols historiques :

⁵² Ma traduction

L'art et ses histoires jouent aujourd'hui un rôle nouveau pour une société en quête de divertissement, la discipline offrant au profane l'attrait que seules les œuvres offraient jadis aux élus. [...] Pour intéresser leurs lecteurs, les auteurs et éditeurs déploient tous leurs charmes. Ils opèrent une double simplification de l'objet et de l'histoire, qu'ils soumettent à la position privilégiée du lecteur qui observe, depuis les sommets de la civilisation, les balbutiements des anciens dont l'existence, réduite au statut d'étapes, ne se justifie que par un accomplissement et le plaisir qu'il procure. (Hazan, 2010, p. 112)

Palazzo della Ragione di Padova. Simbologie degli Astri e Rappresentazioni del Governo, disponible seulement en italien, détient comme principale qualité de livrer une vision d'ensemble sur le bâtiment. Une qualité non négligeable qui aide à cerner le contexte dans lequel se déploient les fresques sur les murs du Palais. Toutefois, le manque de précision théorique et de références bibliographiques la rend difficilement récupérable par la discipline universitaire de l'histoire de l'art, toujours à la recherche d'une scientificité. Malgré cela, l'analyse de cette monographie est à mon sens importante, puisque ce format éditorial reste le modèle dominant des publications sur le Palais de la Raison et malgré ses brèches, plusieurs historiennes contemporaines⁵³ y ont recours en raison du manque de documentation sur les fresques.

2.2.1 Les « œuvres-reflet » d'une histoire

Autizi et Rigobello font mention d'un immense corpus d'œuvres architecturales, sculpturales ainsi que picturales. La monographie dresse un panorama historique de la ville de Padoue et une vue d'ensemble des fresques du cycle astrologique du *Salone*.

⁵³ Beck, 1999 ; Frojmovič, 2014 ; Gunzburg, 2013 et Trottein, 1993

Cette volonté totalisante fait écho à l'approche par le survol qui présente des failles dans l'étude des œuvres d'art. Déjà, par la simple consultation de la table des matières⁵⁴ de la monographie (*voir Annexe B*), il est possible de constater l'ampleur du programme historique et les objets d'études qui paraissent trop nombreux pour un ouvrage de 274 pages, dont plus de la moitié présente des reproductions photographiques.

L'histoire politique et culturelle padouane est organisée dans la monographie par des chapitres thématiques : les premiers chapitres sont dédiés au développement du système communal ; à la construction du Palais ; à l'administration juridique ; aux places publiques ; à la culture universitaire. Il est ensuite question des modifications du palais et des fresques aux XIII^e et XIV^e siècles et des enjeux liés au cycle astrologique de Padoue : l'astrologie, le religieux et ses référents antiques. Ces chapitres contextualisent adéquatement les fresques dans une idéologie politique, une tradition artistique, un espace public, un bâtiment. Cependant, les auteures font un usage discutable des œuvres en les réduisant à un simple « reflet » d'une idée ou d'un fait historique.

Les auteurs qui ont recours au concept de reflet, que ce soit de la nature ou de l'histoire, ont généralement tendance à voir dans la production artistique d'une époque la transposition en langage formel de son essence et de ses caractéristiques. (Hazan, 2010, p. 91)

À titre d'exemples, dans la section « *La cultura a Padova e Pietro d'Abano* », évoquant l'importance des penseurs universitaires et du dogme ecclésial dans le milieu culturel, des reproductions photographiques des fresques de la chapelle Scrovegni réalisées par Giotto (v. 1305) figurent pour rappeler les caractères religieux et innovateurs des représentations à Padoue au XIV^e siècle. Les œuvres ne sont pas mentionnées dans le

⁵⁴ Olga Hazan étudie la table des matières de survols historiques afin d'illustrer l'ampleur du programme de ces ouvrages. L'idée d'analyser la table des matières de la monographie d'Autizi et Rigobello provient de cette publication sur *Le mythe du progrès artistique* (2010).

texte, elles l'illustrent simplement. La lectrice est donc invitée à s'imprégner d'une « essence » qui serait le reflet d'une époque dans un langage pictural. Sans oublier que depuis les écrits sur Giotto au XIV^e siècle, ces fresques symbolisent l'archétype d'un éveil de la raison et de l'espoir d'une vie meilleure. La présence de ces images, historiquement connotées et dénuées d'explications, incarne dès lors le progrès humain transposé dans les arts. Les œuvres « s'imposent dans notre imagination » et matérialisent l'« essence » d'un renouveau (Eco, 2003/2012, p. 138).

Ce même problème se retrouve dans les sections « *Dal culto degli astri all'astrologia del XIII secolo* », « *Il carattere astrologico e religioso del ciclo di affreschi* » et « *Lo zodiaco di Palazzo della Ragione : una storia molto antica* » où cette fois-ci, ce sont les œuvres du cycle astrologique du Palais de la Raison qui traduisent des préoccupations sociales ou des faits historiques. Les textes d'Autizi et Rigobello retracent les sources théoriques qui auraient influencé la création du calendrier astral, sans toutefois réellement s'intéresser aux œuvres. Pour reprendre les mots de Bal et Bryson, « [...] le 'contexte' dans lequel se situe l'œuvre d'art est en fait généré par l'œuvre elle-même au moyen d'une opération rhétorique, un renversement, une métalepse, qui cependant prétend considérer les œuvres comme ayant été produite par leur contexte et non comme un producteur de celui-ci. »⁵⁵ (1991, p. 178-179) Le culte de l'astrologie à Padoue est mis en image par la figure de la planète Mars et l'importance du religieux dans la société est illustrée par Vénus, à cause de ses référents subjacents à la Vierge. Les auteures consacrent leur attention au contexte et à celui-ci viennent se greffer les œuvres. Elles construisent en première partie un récit cohérent pour légitimer la présence des fresques dans l'histoire padouane, mais ce souci d'une cohésion historique les invite à adopter cette dimension d'« art-reflet ». L'auteure qui crée un discours à partir de données historiques pour y joindre des images est à l'abri des surprises ou paradoxes que pourraient révéler les œuvres. Cette causalité est

⁵⁵ Ma traduction

néanmoins une position contraignante : Arasse écrit qu'« [e]n conformant ainsi les détails à l'unité et à la règle de son propre discours, l'historien construit méthodiquement la souricière de son propre désir, quitte à se prendre lui-même à l'appât. » (Arasse, 1992, p. 394) Ainsi, la notion de progrès intrinsèque aux histoires linéaires et universelles s'immisce dans les chapitres introductifs de la monographie, où les œuvres se réduisent à un document « témoin » de la civilisation padouane, tout comme c'est le cas dans la plupart des survols historiques.

2.2.2 Points aveugles d'une analyse exhaustive

Le plus long chapitre de l'ouvrage, intitulé « *I mesi, i caratteri e i lavori negli affreschi del Salone* », consiste en une analyse exhaustive de l'ensemble monumental du cycle astrologique. J'insiste à nouveau sur cette monumentalité puisqu'elle est une caractéristique prépondérante de l'œuvre, complexifiant sans conteste son étude. À titre d'exemples, Gwendolyn Trottein mentionne l'effarement de certaines historiennes de l'art devant l'œuvre, notamment lorsqu'elle cite Didron (1806-1867), archéologue français spécialiste du Moyen Âge, se plaignant qu'« [a]insi, pendant trois heures défilèrent devant [lui] comme dans un rêve une foule de figures. » (Didron, 1853, cité dans Trottein, 1993, p. 24) Ou encore, Grazielle Federici Vescovini écrit que « [l]e thème de ce cycle padouan qui ne correspond à aucun autre modèle analogue médiéval a posé une grande difficulté à ses exégètes, de sorte que Fritz Saxl arrive à la conclusion qu'il n'est 'pas lisible'. »⁵⁶ (Federici Vescovini dans Morel, 2006, p. 58)

⁵⁶ Ma traduction

Autizi et Rigobello affrontent ce vertige que provoque l'ampleur et la richesse du programme iconographique en proposant à la manière d'Antonio Barzon une analyse de chacun des mois. Cette approche laisse entendre que la monographie révèle la totalité de l'œuvre. En réalité, analyser le cycle astrologique de Padoue dans son ensemble s'avère être invraisemblable, tout comme le serait une étude exhaustive de l'art européen, depuis ses « débuts » jusqu'à aujourd'hui. Les 333 fresques sont constituées d'une variété de références picturales religieuses, sociales, littéraires, philosophiques, temporelles et géographiques. À cet effet, ne pouvant développer un argument théorique pour chacun des panneaux ni contextualiser historiquement la symbolique des abondantes représentations, les auteures diffusent laconiquement des idées non appuyées. Puis, l'analyse complète de l'œuvre s'effectue par des choix subjectifs opérés par des jugements de valeur, ce qui engendre deux problèmes majeurs : l'exclusion d'enjeux thématiques et la mise à mal de plusieurs pans de fresques.

Le fil conducteur des analyses picturales d'Autizi et de Rigobello est consacré aux liens entre les figures astrologiques et l'*Astrolabium* de Pietro d'Abano. Dans la monographie, la sphère politique pourtant au cœur des préoccupations artistiques du cycle astrologique, est traitée surtout par rapport à l'architecture du Palais de la Raison. En poursuivant dans cette tradition littéraire axée sur les sources astrologiques, Autizi et Rigobello réduisent l'œuvre à un vaste calendrier astrologique ; les images sont une fois de plus un simple « reflet », un document qui illustre le traité astrologique de Pietro d'Abano. Lorsque la disposition des fresques ne concorde pas avec le texte, les auteures ont recours à des « jugements » plutôt qu'à des « interprétations ». Notamment, ils expliquent l'irrégularité de la structure du mois de mai en stipulant que :

Ce secteur est incompatible avec mars et avril, ce qui confirmerait l'hypothèse que, dans certains cas, Nicolò Miretto et le peintre de Ferrare qui a travaillé avec lui au XV^e siècle, ont dû repeindre un cycle manquant,

qu'ils ne connaissent pas ou ne comprennent pas en partie. Par exemple le signe du Gémeaux est déplacé vers la zone qui suit le Cancer.⁵⁷ (Autizi et Rigobello, 2008, p. 181)

Ils accusent une incompetence plutôt que de chercher à comprendre les raisons de l'emplacement des Gémeaux, qui s'expliquerait en partie par la reconstruction du mur sud à la suite de l'ouragan en 1756 (Cortella, 2012, p. 200). Sur une gravure réalisée tout juste après le cataclysme, il est en effet possible de constater que les fresques du mois de mai situé sur le mur sud-ouest ont certainement été endommagées (*voir Annexe C*). Ce ne serait donc probablement pas Miretto ni Stefano qui aurait peint cette partie après 1420. Autrement dit, étudier le cycle astrologique seulement à l'aide du traité astrologique de Pietro d'Abano limite les interprétations de l'œuvre construite par un complexe assemblage de chaînons.

D'autre part, cet intérêt orienté vers l'astrologie fait en sorte que les fresques représentant la personnification du mois, le signe du zodiaque et la planète sont favorisées dans la monographie par rapport aux autres images considérées comme secondaires qui exposeraient simplement l'influence des astres sur le cours des saisons. En effet, ces 36 figures principales mises en lumière font l'objet d'analyses et sont reproduites photographiquement dans un grand format, cela ayant pour conséquence de négliger les 297 autres fresques. Tout comme les historiennes de survols historiques, Autizi et Rigobello choisissent des œuvres qui illustrent bien leurs discours, mais évacuent de l'histoire du cycle astrologique de Padoue une panoplie d'œuvres pourtant éloquentes quant aux conceptions astrologiques du monde, aux influences internationales et aux idéologies politiques. Dans les survols historiques, la question de l'astrologie est exclue. Lorsque cette dernière est réhabilitée dans les monographies,

⁵⁷ Ma traduction

les figures astrales « dominant » et deviennent une nuisance aux autres représentations de l'œuvre.

Effectivement, la majorité des fresques ne sont pas mentionnées dans le texte et certaines ne sont visibles que dans les panoramas photographiques sous un microformat de 1,5 cm sur 1,5 cm, où seule une forme générale peut être vue. Ces panoramas qui permettent de saisir la logique du cycle astrologique sont une contribution de taille, puisque les reproductions photographiques de cette œuvre sont extrêmement rares. Cependant, une fois de plus, la monographie prétend dévoiler la totalité des fresques, mais laisse toujours des zones d'ombre vu l'impossibilité de réellement voir toutes les œuvres. Déjà en 1912, Aby Warburg critiquait le manque de documentations des fresques :

Étant donné le zèle et l'activité exemplaires des photographes italiens, il est incompréhensible qu'il ait fallu attendre jusqu'à maintenant pour que seul un tout petit nombre de fresques du *Salone* soit photographié : obstacle insurmontable pour l'étude comparative jusqu'ici négligée. (1912/1982, p. 225)

Un siècle plus tard, à l'ère numérique, il est possible de réitérer cette même remarque, le manque de reproductions photographiques sur le cyberspace devient un « obstacle insurmontable pour l'étude comparative jusqu'ici négligée ». Autrement dit, l'intérêt exclusif porté par les historiennes de l'art des monographies aux figures astrologiques a incontestablement eu pour effet de délaissé les fresques du cycle qui ne représentent pas un mois, une planète ou un signe du zodiaque. Ce regard étroit a vraisemblablement influencé les processus de documentations visuelles, ce qui joue sur notre connaissance de l'œuvre.

Couvrir l'ensemble des fresques est une tâche improbable, cela se reflète notamment dans l'essoufflement des auteures, qui consacrent plus de trois pages de texte au mois de mars et avril, pour réduire à deux de mai à juillet et à une seule pour les sept mois restants. Paradoxalement, les survols historiques évacuent l'œuvre d'une histoire de l'art et lorsque les historiennes la récupèrent, elles lui dévouent le même sort. En fait, la monumentalité de l'œuvre provoque les mêmes problèmes méthodologiques qu'une histoire de l'art universelle. Avertie de ces enjeux historiographiques, comment l'historienne de l'art peut-elle écrire et redonner justice à ces œuvres d'art latentes, au cycle astrologique de Padoue, sans perpétuer le mythe du progrès artistique ?

2.3 Une histoire de l'art non-linéaire

Au début du XX^e siècle, simultanément à l'avènement des survols historiques, une nouvelle conception de l'histoire de l'art qui tend à déconstruire la linéarité du récit émerge en Allemagne et à Vienne. Ce sont précisément dans les textes issus de cette tradition académique qu'il est possible de capter des bribes d'informations sur le cycle astrologique à Padoue. Les historiennes de l'art dont il est question dans cette partie parviennent à contourner la contrainte temporelle, géographique, thématique et à éluder les difficultés de la monumentalité du cycle astrologique.

2.3.1 Le cycle astrologique au sein de l'histoire des images d'Aby Warburg

S'il est pertinent de poser un regard critique sur le travail de Jacob Burckhardt, spécifiquement sur sa conception de la Renaissance et d'une histoire universelle⁵⁸ classifiant les œuvres, il est en contrepartie indispensable de valoriser la nature anachronique qu'il confère à l'histoire. À l'encontre de la pensée hégélienne, l'histoire universelle de Burckhardt se construit d'événements « bâtards »⁵⁹. L'historien de l'art suisse révèle les éléments issus du passé qui se manifesteraient à la Renaissance. À partir de sa propre conception de la civilisation italienne, il critique ce qu'il considère comme étant une perturbation ou une nuisance à l'« épanouissement » de la pensée humaniste (Burckhardt, 1885/1958, p. 17). Or, l'astrologie, perçue comme étant une superstition irrationnelle au XIX^e siècle, est pour Burckhardt une « bâtardise » de la Renaissance, un élément culturel du passé qui a survécu au temps et qui se manifeste dans une civilisation de « Raison ». Bien que cet élément anachronique soit connoté négativement, Burckhardt ne ferme pas les yeux sur son existence.

⁵⁸ Selon Burckhardt, l'histoire est universelle puisque les civilisations à travers le temps sont toutes construites de deux instances invariables – la Religion et l'État – et les sociétés se distinguent les unes par rapport aux autres à cause d'une tierce variable : la Culture. Dans ses *Considérations sur l'histoire universelle* (1905/2001), l'historien de l'art anti-hégélien se penche particulièrement sur cette troisième donnée fluctuante catalysant les mutations d'une histoire. Burckhardt indique que la Culture, façonnée par les esprits et la moralité d'une époque, introduit à l'histoire universelle l'idée de l'individu, notamment par la figure de l'artiste « génie ». Les conditions de l'Italie « renaissante » permettent la prise d'une conscience individuelle et les structures sociales et politiques modernes s'organisent désormais en fonction de l'individu. Burckhardt est conscient que sa définition du concept de « Renaissance » ne se distancie pas totalement de son mythe, il évoque dans cet ouvrage posthume les risques de son système et lègue l'amorce d'une pensée critique à ses prédécesseurs. Il est à considérer que l'étude des civilisations à la manière de Burckhardt, une conception réduisant la Religion et l'État à des concepts invariables à travers le temps, tend à délaissier les facteurs sociologiques et politiques, qui en réalité transforment les sociétés, l'histoire et les pratiques artistiques (Vasselín, [s.d.]).

⁵⁹ Le changement comme disposition naturelle, la somme d'expériences permises par le passé et les crises historiques, telle la Révolution française (1789-1799), sont les forgerons du grand récit (Burckhardt, 1905/2001, p. 28).

Il ne nie pas ce qui est paradoxal et c'est grâce à cette conception historique déconstruisant une linéarité que les fresques du *Salone* prennent place dans le discours de Burckhardt sur la Renaissance. Certes, il pose un jugement⁶⁰ de valeur à l'égard du cycle astrologique, néanmoins, il mentionne ce dernier.

C'est fort probablement grâce à Burckhardt que l'historien de l'art allemand, Aby Warburg, connaît l'existence du cycle astrologique de Padoue. Warburg campe ses études dans une histoire anachronique et réinvestit le rôle des survivances du passé dans une société. Il s'affranchit des classifications rigides burckhardtiennes qualifiant ce que « doit être » la Renaissance et effectue un renversement méthodologique en jetant les bases d'une approche iconologique afin de renouveler les modalités d'interprétations d'une image et réactualiser les formes de savoirs. Selon les dires de Didi-Huberman,

Ce qu'un historien de l'art entend aujourd'hui par « iconologie », c'est la discipline magistralement constituée par Erwin Panofsky comme explication des symboles visuels de l'Occident. Mais ce qu'entendait Warburg (qui n'a rien « constitué » magistralement, qui a seulement lancé des pistes, mais génialement) était bien différent : le *déchiffrement symbolique* n'était pour lui qu'une étape, ce qu'il visait était une *interprétation symptomale* de la culture à travers ses images, ses croyances, ses continents noirs, ses résidus, ses déplacements d'origine, ses retours du refoulé... Quelque chose, en somme, d'assez proche de la psychanalyse freudienne (que Panofsky, lui, détestait). (During, 2002, p. 18)

Warburg, le père de l'iconologie a fait couler de l'encre ces dernières décennies, entre autres, Ernst Gombrich (1970), Anne-Marie Meyer (1988), Philippe-Alain Michaud (1998), Giorgio Agamben (1998) et Georges Didi-Huberman (2002) lui consacrent des ouvrages théoriques réactualisant ses écrits. C'est avec ce même enthousiasme que la

⁶⁰ Il s'agit d'un jugement assumé, puisque Burckhardt est conscient de la subjectivité de l'histoire (Howard, 1999, p. 159).

conférence donnée par Warburg le 19 octobre 1912, à Rome, est publiée 70 ans plus tard en français pour une première fois dans *Symboles de la Renaissance – Second volume* (1982). Intitulée « Art italien et astrologie internationale au palais de Schifanoia à Ferrare », Warburg résout l'énigme iconographique des décans⁶¹ qui se retrouvent dans le cycle astrologique peint par Francesco del Cossa (v. 1436-1478), situé dans le *Salone dei Mesi* au *Palazzo Schifanoia* (v. 1468-1470) (fig. 21). Les fresques du cycle astrologique de Padoue lui sont une clef indispensable dans cette étude, puisqu'elles guident Warburg à l'*Astrolabe* de Pietro d'Abano et cette même source lui permet de repérer les codes visuels essentiels aux identifications des décans à Schifanoia.

Au cours de cette conférence, Warburg retrace le parcours de la source primaire de l'astrologie hellénistique d'Arathos, *Le ciel des étoiles fixes* (v. 300 av. J.-C.), qui a été récupérée en Asie Mineure dans le *Sphaera barbarica*, attribuée à Teukros. Ce dernier est finalement retransmis au monde occidental chrétien par Abū Ma'sar dans sa *Grande Introduction*, que Pietro d'Abano rapporte de Constantinople sous la forme d'un calendrier astrologique (Warburg, 1922/1982). L'iconologue remonte le temps et explore diverses zones géographiques dans l'étude des figures astrales ; cela lui permet de constater qu'à force de pérégrination, il y a une métamorphose de la figure de Persée, un des décans du zodiaque Bélier. Par une enquête comparative entre les sources astrologiques, un rapprochement s'opère entre les décans représentés à Schifanoia, à Padoue et les décans « indiens » que l'on retrouve dans les textes d'Abū Ma'sar. Warburg incorpore à son étude, bien qu'elle porte sur une œuvre italienne de la Renaissance, l'importance de l'héritage de la culture arabe dans le développement des sciences astrologiques en Occident.

⁶¹ Un décan est une des étoiles qui se retrouve dans un signe zodiacal.

Autrement dit, Warburg amorce une réflexion sur les méthodologies dans sa conférence de 1912 et ancre les bases de l'approche iconologique, voire anthropologique, qui cherche à libérer les œuvres d'art d'un « idéal classique ». Il écrit :

La méthode avec laquelle j'ai tenté de commenter les fresques du palais de Schifanoia aura montré, je l'espère, qu'une analyse iconologique qui ne s'embarrasse pas de limites policières et qui ne craint de considérer l'Antiquité, le Moyen Âge et les temps modernes comme une époque cohérente, ni de questionner les œuvres de l'art le plus libre et de l'art le plus appliqué comme des documents d'expression égaux en droit, que cette méthode en se donnant soigneusement la peine de débrouiller une obscurité isolée, éclaire dans leur cohésion les grands processus évolutifs universels. (Warburg, 1912/1982, p. 49)

L'iconologie permet à Warburg d'effectuer un « *déchiffrement symbolique* » d'une œuvre afin d'en arriver à une « *interprétation symptomale* de la culture à travers ses images » (Did-Huberman dans During, 2002, p. 18). Il déconstruit les balises, traduit la communicabilité transhistorique des œuvres d'art et illumine ainsi une « obscurité isolée » permettant une meilleure compréhension de l'histoire dans son ensemble. Neuf années après cette conférence jetant les bases d'une méthodologie, Warburg met sur pied un projet innovateur redéfinissant encore aujourd'hui la forme, les limites et les contextes de l'histoire de l'art ; il crée *L'Atlas Mnemosyne* (1921-1929)⁶².

Warburg note l'idée burckhardtienne d'une actualité de l'astrologie à la Renaissance. L'atlas – référant aux livres constitués de cartes géographiques ainsi qu'au mythe d'Atlas condamné à supporter le monde sur son dos – est constitué de reproductions photographiques d'œuvres disposées sur des panneaux. Les planches de l'atlas, dotées d'un fond noir et pourvu de photographies stratégiquement positionnées, étaient

⁶² Cet ouvrage est publié pour une première fois en français en 2012 (Castro, 2013, p. 162).

disposées sur les murs de la salle de conférence ellipsoïdale située dans la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, à Hambourg⁶³ (Uzel, 2000, p. 141). L'organisation cartographique présente la survivance de croyances païennes à la Renaissance, dont l'astrologie, ainsi que la migration des images.

Selon Didi-Huberman, l'atlas, contrairement à d'autres livres constitués de pages de texte plutôt que de tables d'images, ne serait pas fait pour être « lu », mais pour être arpenté du regard. Livre d'images pas tout à fait comme les autres, l'atlas correspondrait ainsi à un outil spécifiquement visuel dont le moteur serait l'imagination : une forme de « connaissance traversière » fondée sur la « puissance intrinsèque de montage qui consiste à découvrir [...] des liens que l'observation directe est incapable de discerner ». (Castro, 2013, p. 162)

Pour Warburg, la mise en association d'images présente une histoire de l'art anachronique et comparative qui émancipe les œuvres d'une « dimension réflexive ». Elles existent d'elles-mêmes pour laisser place à une poésie du savoir façonnée par les expériences, les connaissances, l'imagination et les mises en association des observatrices-lectrices. Le dialogue entre les images dévoile leurs complexités temporelles et déploie la pluralité des interprétations d'une même œuvre d'art.

La spécialiste de la cartographie des images, Teresa Castro, explique dans le texte « Atlas : pour une histoire des images au travail », en se référant à Christian Jacob, que le format cartographique « [...] 'permet de concilier le tout et le détail', il est 'régi par une logique cumulative et analytique, qui conduit de la vision globale aux images partielles' et il se prête 'à une forme différente de maîtrise du monde, plus intellectuelle et encyclopédique'. » (2013, p. 166) Dans son atlas, Warburg présente un ensemble, et les liens menant à la création de ce tout, se tissent grâce à une interprétation des détails

⁶³ Elle est aujourd'hui située à l'Institut Warburg à Londres compte tenu de son déménagement en 1933 face à la menace nazie.

(à la manière de son approche iconologique exemplifiée dans sa conférence de 1912 lorsqu'il interprète les décans). Le présent et le passé se télescopent et les frontières se brouillent grâce à un travail d'aller-retour entre l'ensemble et le détail.

Cette conception de l'histoire non fondée sur une chronologie linéaire permet à Warburg d'intégrer à son atlas un panneau sur lequel se retrouvent des fresques astrales du *Salone* (voir *Annexe D*). La planche numéro 23 intitulée « Antiquité italo-arabe (Italie méridionale) » présente trois fragments des fresques astrologiques du Palais de la Raison à Padoue, identifiées comme étant la « page d'un gigantesque livre⁶⁴ consacré à la détermination du destin. » Le fractionnement permet aux lectrices de saisir qu'il ne s'agit pas d'un commentaire sur l'entièreté de l'œuvre et les simples descriptions, elles-mêmes partielles, n'impliquent pas un discours absolutiste. Warburg date le cycle astrologique au XIV^e siècle, bien qu'il sache que l'œuvre a été repeinte au XV^e siècle. Sans le mentionner spécifiquement, l'historien des images indique que les fresques réfèrent systématiquement à sa création d'origine, malgré la destruction totale de cette dernière⁶⁵.

Sur ce même panneau se retrouvent les images de la « Représentation schématique de l'édifice du monde tel que décrit par Dante dans la *Divine Comédie* » et « Les planètes orientales revêtues de l'habit chrétien médiéval », tirée d'un manuscrit de l'astrologue Michel Scott (1228) copié à Padoue vers 1340 (Warburg, 1921-1929/2012, p. 92). Ces images adjacentes aux fresques du *Salone* enrichissent la compréhension de l'œuvre puisqu'elles rendent compte du contexte au moment de la création de l'œuvre. Sommairement, la structure du monde dantesque fait écho aux croyances

⁶⁴ Souligné par Warburg

⁶⁵ Warburg connaît le travail d'Antonio Barzon sur les fresques de Padoue spécifiant la reconstruction du cycle astrologique après 1420 (1912/1982).

cosmologiques ; la *Divine Comédie* présentant des personnalités connues dans les Enfers⁶⁶ ou au Paradis fait référence au contexte politique de l'Italie du XIV^e siècle et le manuscrit de Michel Scott, astrologue de l'empereur Frédéric II, insiste sur l'importance de l'astrologie à l'époque.

Les panneaux 22 et 24, précédant et suivant la planche sur laquelle se retrouve le cycle astrologique, comportent des images tirées d'un « Manuel astrologique arabo-espagnol » (1657) et des illustrations du livre de l'humaniste Lorenzo Spirito (1482) (Warburg, 1921-1929/2012, p. 91 et 93). Des rapprochements entre les images s'opèrent. Il est possible de constater une affiliation entre le cycle de fresques et la littérature et d'observer la perméabilité de l'Italie avec l' « Orient ». À partir des images, Warburg trace des chemins de savoir qui s'entrecroisent.

L'*Atlas Mnemosyne* devient le modèle d'une conception d'une histoire de l'art. Il inscrit un fragment des fresques du *Salone* de Padoue dans une histoire anachronique, dépourvue de frontières et dont le récit se construit grâce au « travail » des images. Les dimensions « biographique », « esthétique » et « réflexive », conférées aux œuvres d'art dans une histoire positiviste sont sous cette forme évacuées. De la sorte, la lecture des monumentales fresques du *Palazzo della Ragione* s'oriente naturellement vers la survivance de l'astrologie à travers les siècles et se retourne vers les perturbations politiques survenues en Italie, au moment où Padoue cherchait à réinvestir son pouvoir communal.

⁶⁶ Dans le septième chant des « Enfers », Dante condamne, sous une pluie de feu et la bourse serrée au cou, Enrico de Scrovegni, le commanditaire padouan de la chapelle Scrovegni. (Dante, 1307-1321/1962, p. 86-87)

La forme graphique de l'atlas qui s'active grâce à l'imaginaire et au bagage expérimentiel de celle qui le consulte n'est pas sans rappeler la structure tabulaire du cycle astrologique de Padoue. L'oeuvre invite également à contempler, en se déplaçant, une quantité importante de fresques qui se contaminent. Le cycle astrologique et l'atlas participent tous deux à une construction de sens grâce à des agrégations d'images qui se présentent dans un ensemble. De plus, *L'Atlas Mnemosyne*, tout comme les fresques de Padoue, porte sur la mémoire. En accord avec Boucheron,

[p]rétendre reconstituer l'œil du *Trecento* est peut-être une tâche impossible ; mais sans doute doit-on s'appliquer à reconstruire à la fois les conditions sociales de réception de l'image politique du temps où elle fut peinte et la dynamique de son actualisation du temps où nous la voyons. Le *Nachleben* d'Aby Warburg est l'histoire d'un passé qui n'en finit pas de survivre – une « histoire de fantôme(s?) pour les grandes personnes », écrivait-il dans son atlas de l'intensité des réminiscences qu'était *Mnemosyne*. (Boucheron, 2015, p. 51)

Le *Nachleben* dans la conception historique warburgienne permet aux fantômes des fresques de Padoue de se manifester et c'est désormais aux historiennes de l'art de recomposer, à leur guise, les maillons de la chaîne ou encore les détails de l'ensemble.

2.3.2 Survivance de la pensée warburgienne

Warburg s'intéressant aux images qui révèlent des indices sur les relations entre les sociétés et les époques, lègue à la discipline de l'histoire de l'art des assises théoriques et méthodologiques récupérées par ses successeurs, dont Erwin Panofsky, Fritz Saxl et Raymond Klibansky. Les fondements de la pensée warburgienne se manifestent dans leur ouvrage collectif intitulé *Saturne et la mélancolie études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, revu et corrigé par Klibansky en

1989⁶⁷. L'historien de l'art Jean-Philippe Uzel, dans un article intitulé *Raymond Klibansky et l'histoire de l'art du XXe siècle*, présente la monographie en stipulant que,

[I]e lecteur ne peut être qu'impressionné par cette somme d'érudition où se croisent la philosophie et la médecine grecques, l'astrologie arabe, l'iconographie médiévale, l'histoire de l'art renaissante. En fait cet ouvrage est non seulement fidèle à l'esprit warburgien, mais peut-être s'agit-il de l'ouvrage le plus warburgien qui ait jamais été écrit. En effet, *Saturne et la mélancolie* réalise très exactement le programme que se fixait Warburg dans sa célèbre conférence de 1912 consacrée aux fresques du Palazzo Schifanoia à Ferrare. [...] Cette proximité intellectuelle avec le programme warburgien n'est pas très étonnante lorsqu'on sait que Raymond Klibansky a travaillé étroitement aux côtés d'Aby Warburg et partagé sa conception de l'histoire de l'art comme « science de la culture », comme *Kulturwissenschaft*, c'est-à-dire : « au lieu d'une appréciation purement esthétique, ou de l'histoire des styles, l'art apparaît désormais comme une manifestation de l'esprit humain enracinée dans l'histoire ». (2000, p. 140-141)

Effectivement, en explorant les définitions possibles du concept de la mélancolie, tout en considérant ses modulations en raison de sa survivance dans le temps, les auteurs mettent en relation des données historiques, philosophiques, théologiques, géographiques, médicales et artistiques allant de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance. Ainsi, les auteurs contribuent à la connaissance des représentations protéiformes de Saturne – considéré comme étant la planète mère des artistes et responsable de la

⁶⁷ Le contexte politique tendu de la Deuxième Guerre mondiale et le décès de Saxl en 1948 retardent la première publication, qui paraît finalement en 1964. Panofsky décède en 1968. Il est alors à considérer que le point final de la publication révisée de 1989 est ponctué par Klibansky, ce qui a probablement eu une incidence sur le contenu de l'ouvrage. À titre d'exemple, les fresques du *Salone* sont étudiées dans la monographie *Saturne et la mélancolie*, parce qu'elles présentent les influences « orientales » en Italie, une idée sur laquelle je reviens dans ce chapitre. Panofsky et Saxl dans *La mythologie classique dans l'art médiévale* (1933-34/1990) évoquent le cycle astrologique et présentent les mêmes influences des textes astrologiques sur l'art italien, en des termes cependant différents. Ils présentent l'œuvre comme étant anachronique aux préceptes de la Renaissance, en soulignant que le style des figures comporte des attribues « non-classiques », « inaccoutumés » (p. 47). La recherche de Panofsky et Saxl est certainement une contribution à la connaissance de l'œuvre, aux échanges culturels, mais implique l'existence d'un « idéal classique ».

mélancolie humaine – par une approche interdisciplinaire qui arpente le pouvoir évocateur de l'iconologie et les savoirs archéologiques.

Le second chapitre intitulé « Saturne dans la tradition figuré » traite spécifiquement des arts visuels et des codes qui permettent l'identification de la figure de Saturne (Klibansky *et al.*, 1989, p. 289). De manière plus spécifique, le texte donne un aperçu des représentations de la planète dans l'art antique, de sa persistance dans l'art médiéval et de l'influence des textes orientaux dans les portraits de Saturne et de ses enfants. Au Moyen Âge,

[a]u terme de leur pérégrination en Orient, les dieux antiques purent enfin prendre la forme de figures beaucoup plus réalistes, ressemblant, dans leur aspect extérieur aux érudits, paysans ou nobles de la fin du Moyen Âge, s'impliquant dans un rapport visuel direct avec leurs sujets mortels, et ainsi, retrouvant, pour la première fois, une puissante énergie de représentations. Saturne, en particulier, s'assimila de plus en plus, dans l'art médiéval tardif, à une figure de guide et de représentant des pauvres et des opprimés – assimilation qui correspond non seulement, d'une manière générale, aux tendances réalistes de l'art médiéval tardif, mais aussi, de manière spécifique, aux bouleversements sociaux d'une époque. (Ibid, p. 317)

En « Orient », chaque planète est discernable par des éléments iconographiques spécifiques et grâce à la limpidité des codes visuels, ces représentations sont facilement récupérées par l'Occident chrétien dès le XII^e siècle. Panofsky, Saxl et Klibansky expliquent que les manuscrits d'Abū Ma'shar sont des incontournables, puisqu'ils contiennent une quantité importante d'images riches en symboliques : Mercure est représenté avec un livre, Vénus tient un instrument de musique, Mars est illustré aux côtés d'un homme décapité et Saturne pose debout, une bêche à la main (Ibid, p. 316).

Les manuscrits orientaux permettent également de reconnaître les figures qui étaient au cours de l'Antiquité affiliées à Saturne et représentées dans les temples païens. Ces

dernières sont récupérées par le Moyen Âge occidental, un « vieil indien », un « homme méditant » et un homme « tirant un seau d'un puits » (associé à Verseau) sont des occupations que l'on définit, par exemple, comme étant les « enfants de la planète Saturne » (Ibid, p. 319). Dans les manuscrits arabes sur l'astrologie, il est possible de retrouver des « tableaux » constitués d'une première rangée illustrant les sept planètes et de huit autres rangées juxtaposées mettant en image les « métiers » des planètes. Pour sonder cette idée d'une survivance antique et des influences orientales dans l'art italien du Moyen Âge, Panofsky, Klibansky et Saxl font référence aux fresques du *Salone* à Padoue :

Il y a fort à penser que les Occidentaux du XIV^e siècle avaient connaissance d'agencements picturaux de ce type, car cela seul explique que le Salone de Padoue contienne, disposé selon une forme tabulaire très semblable, une série de portraits des « enfants des planètes », qui sont, à l'échelle monumentale, la version occidentale du type de « tables » que l'on trouve, par exemple, dans le manuscrit oriental 133 de la Bodléienne. Saturne lui-même est ici figuré sous une forme très peu classique, comme un homme portant la main à la bouche, dans un geste qui doit signifier le silence, soit évoque la nature funeste et souffrante du dieu. (1989, p. 319)

Les auteurs insistent sur la nature non occidentale de l'iconographie, donnent des clefs d'interprétations sur la représentation de Saturne dans le cycle astrologique de Padoue et laissent la lectrice créer ses propres associations. Tout comme dans le travail de Warburg, une part d'imaginaire est sollicitée et un travail d'association est requis. Notamment, ce silence souligné par Klibansky, Panofsky et Saxl dans l'extrait cité ci-dessus suggère peut-être le caractère meurtrier de la planète, à ce moment où Saturne ne peut pas parler parce qu'il dévore ses enfants ? Peut-être évoque-t-il Chronos (Saturne chez les Grecs) associé à l'idée du temps creusant la tombe de chacun d'entre nous ? Le silence pourrait référer aux débalancements provoqués par Saturne rendant ses sujets mélancoliques. Pendant le haut Moyen Âge, la mélancolie se définit comme étant la conséquence d'une maladie, une douleur pleine d'espoir associée aux « grands

hommes », qu'il serait possible d'associer à une nostalgie du système communal motivant la reconstruction et les restaurations du cycle astrologique (Ibid, p. 122).

Dans la monographie *Saturne et la mélancolie*, les divers contextes liés à la représentation de Saturne fournissent une variété de pistes d'interprétations. Certaines de ces exemplifications s'appliqueraient aux figures sous les influences de la planète Saturne dans le cycle astrologique de Padoue. Klibansky, Panofsky et Saxl créent un texte vivant où il est par exemple possible de retracer dans le cycle astrologique les fresques associées aux « enfants de Saturne » et de les mettre en association avec les représentations du « vieil indien » (fig. 22), d'un « homme méditant » (fig. 23) et du zodiaque Verseau (fig. 24), mentionnées dans la mise en contexte sur l'art païen et médiéval. Les auteurs n'ont pas à formuler textuellement une analyse pour que la lectrice saisisse la référence de ces figures à l'art païen, réappropriés par les astrologues orientaux.

De plus, il y a un jeu de négociation, de communication, entre les reproductions photographiques de l'ouvrage qui se juxtaposent⁶⁸. Les images en noir et blanc de Saturne et de ses enfants issues du cycle astrologique de Padoue font écho aux autres exemples mentionnés dans le texte, dont *Les enfants des planètes* d'Abū Ma'shar. Les œuvres, bien qu'elles soient anachroniques, communiquent entre elles, à la manière de l'*Atlas Mnemosyne*. Sans conteste, l'ouvrage de *Saturne et la mélancolie* récupère les préceptes de la méthode iconologique warburgienne déconstruisant le mythe du progrès artistique. Enfin, Klibansky, Panofsky et Saxl contribuent à la connaissance du cycle astrologique de Padoue en investissant un détail, la figure de Saturne.

⁶⁸ Cela est vrai pour l'édition francophone publié chez Gallimard en 1989.

2.4 Écrits sur le cycle astrologique : Trottein et Beck

2.4.1 Dissolution et réapparition de la tradition allemande en Amérique du Nord

Georges Didi-Huberman explique dans son essai *Devant le Temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* que l'histoire de l'art connaît une « mutation épistémologique » en Allemagne et à Vienne au début du XX^e siècle, puisque les historiennes de l'art de cette tradition, initiées par Warburg notamment, possèdent la capacité de réfléchir en termes philosophiques. Cependant, ce mode de pensée qui émerge en marge des histoires universelles et des manuels scolaires se dissipe à cause de la Seconde Guerre mondiale⁶⁹. La difficulté de mener à terme la publication de Klibansky, Panofsky et Saxl sur *Saturne et la mélancolie* est un exemple phare des limitations imposées par la guerre et les vagues d'immigrations. Aux dires de l'historien de l'art français,

[e]n leur grande majorité, les disciples de Warburg émigrèrent dans le monde universitaire anglo-saxon. Ce monde était prêt à les accueillir, mais n'était pas prêt, intellectuellement, à recueillir tout ce fonds germanique de pensée, avec ses références propres, ses tournures de style et de pensée, ses mots intraduisibles... [...] En France, le problème s'est posé différemment, bien sûr, mais les résultats auront été les mêmes : un rejet de l'histoire de l'art germanique à partir d'une situation explosive – mais finissant par rejeter avec elle ce style de pensée, cet ensemble d'exigences conceptuelles où l'histoire de l'art s'était constituée, une fois n'est pas coutume, comme avant-garde de la pensée. (2000, p. 54-55)

⁶⁹ Uzel souligne la survivance du modèle warburgien lorsqu'il s'intéresse à Klibansky tandis que Didi-Huberman mentionne une disparition et une réapparition du modèle. Panofsky joue certainement un rôle dans la conception de Didi-Huberman. Panofsky, bien qu'il soit de la tradition warburgienne, instaure avec son *Essai d'iconologie* (1939/1967) une méthodologie définitive (se définissant en trois spectres interprétatifs) qui ne s'adapte pas à toutes les œuvres d'art et qui renforce les modes de classifications historiques (le « mythe du progrès artistique »), *a contrario* de ce que prônait la pensée warburgienne. Aux dires d'Audrey Rieber, « [...] Panofsky a voulu comprendre la seule signification des images, tandis que Warburg voulait aussi comprendre leur vie, leur force ou puissance impersonnelle. » (2012, p. 69)

Il y a eu un oubli de cette histoire de l'art pendant et après la guerre, ou du moins, elle a survécu timidement jusqu'à nous aujourd'hui. Cependant, depuis les années 1980, les approches allemandes et viennoises refont surfaces dans la discipline de l'histoire de l'art. James Elkins dans la préface de l'ouvrage collectif, *Renaissance Theory* (2010), prouve à l'aide d'un graphique traduisant l'usage de références de certaines historiennes de l'art la recrudescence d'intérêt pour Aby Warburg ; les historiennes de l'art le citent davantage depuis les années 1980.

De pair avec ce constat, il est possible d'énoncer qu'il y a toujours très peu de littérature au sujet des fresques du *Salone* en comparaison avec les fresques du palais public de Sienne ou de la chapelle Scrovegni à Padoue. Toutefois, par l'étude du portrait historiographique du cycle astrologique, j'observe qu'une attention particulière est portée à l'œuvre, depuis les années 1990, en Amérique du Nord. Ce phénomène s'explique entre autres par la redécouverte des écrits de Burckhardt et de Warburg dans la discipline, ces derniers ayant laissé une trace de l'existence de l'œuvre. Il faut aussi considérer l'implication de Klibansky dans le département de philosophie à l'Université McGill (Montréal, Qc.) qui « [...] a, en quelque sorte, maintenu et élargi la tradition savante et multidisciplinaire valorisée par Warburg. » (Doyon, 2000, p. 136) Cet héritage se manifeste dans les écrits sur les fresques du Palais de la Raison et ces nouvelles approches dans la construction d'une histoire de l'art – qui s'affranchissent du mythe du progrès artistique en éclatant les frontières spatiotemporelles – contribuent à la connaissance de l'œuvre.

2.4.2 Chapitre d'un livre : la représentation de Vénus

Les auteures issues de la communauté universitaire qui étudient le cycle astrologique de Padoue depuis les années 1990, ne lui consacrent pas une monographie, mais l'intègrent plutôt dans un ouvrage qui porte sur une thématique recoupant l'œuvre ou lui dédie un article scientifique. Je remarque également que les auteures ont recours, consciemment ou non, à l'approche iconologique warburgienne, qui implique l'étude d'un détail. Plutôt que d'aborder l'ensemble de l'œuvre, ou encore l'histoire universelle, les auteures se tournent vers le particulier et par un examen pointu d'un élément du cycle astrologique, elles construisent un savoir faisant écho à un contexte culturel diversifié. Alors, l'étude d'un chapitre de livre et d'un article scientifique au sujet du cycle astrologique de Padoue s'impose. Premièrement, cette analyse dégagera les stratégies méthodologiques pertinentes pour l'étude des monumentales fresques et deuxièmement, elle auscultera comment l'analyse d'une particularité à l'œuvre contribue aux développements des connaissances de son ensemble.

Gwendolyn Trottein (Bishop's University, Sherbrooke) est une historienne de l'art qui porte en général ses recherches sur les thèmes astrologiques et mythologiques dans les œuvres de Benvenuto Cellini (1500-1571). La monographie francophone intitulée *Les enfants de Vénus art et astrologie à la Renaissance* (1993) entreprend une analyse des enfants de Vénus : en tant que thème artistique et non littéraire. L'auteure répertorie des œuvres allant du XIII^e au XVI^e siècle et propose une analyse détaillée de la figure de Vénus et de ses enfants. Une attention particulière est donnée aux œuvres du Moyen Âge tardif, puisque c'est avec l'avènement des écrits astrologiques d'Abū Ma'sar en Occident que se serait développé le culte des planètes.

La sous-section intitulée « Vénus et ses Occupations au Salone de Padoue », tirée du premier chapitre « Naissance en France et en Italie (1400-1430) », porte sur la représentation de Vénus et de sa progéniture dans le cycle astrologique de Padoue, que l'auteure considère comme étant la première illustration des « vrais » enfants de Vénus en Occident. Trottein définit clairement son champ d'études (les deux représentations de la planète Vénus) et justifie la présence du cycle astrologique dans l'ouvrage. Les lectrices sont invitées à bonifier leur compréhension des représentations de Vénus situées dans le Palais de la Raison en effectuant un travail de comparaison avec les autres œuvres d'art sélectionnées et citées en exemples dans les chapitres suivants et précédents. L'œuvre se présente alors dans un contexte thématique qui ne nécessite pas une cohérence historique chronologique.

D'emblée, Trottein prend le temps d'expliquer la structure globale du cycle astrologique et de considérer la reconstruction des fresques après l'incendie. Elle atteste que « [m]algré une nouvelle campagne de restauration au XVIII^e siècle [à la suite de l'ouragan], le programme fondamental des fresques remonte au XIV^e siècle ainsi que leur division systématique [...] » (1993, p. 24), de la sorte, Trottein précise que l'œuvre se réfère au XIV^e siècle, à la période communale padouane. La paternité incertaine de l'œuvre et ses multiples temporalités ne sont pas une embûche pour l'auteure, puisque son étude prend forme à partir de l'œuvre elle-même et non à partir des données techniques, biographiques ou de datation. Bien qu'il soit moins volumineux que la monographie de Rigobello et Autizi sur le Palais de la Raison, ce chapitre est récupérable par la discipline de l'histoire de l'art, car l'auteure cite ses références et l'analyse exclusive des deux fresques soutient le développement d'une idée à l'aide de sources diversifiées.

Cette approche contribue à l'élaboration d'une parcelle de savoir au sujet des fresques. À titre d'exemple, Trottein explique que les deux représentations de Vénus situées dans

les mois de septembre (fig. 25) et d'avril (fig. 26) se réfèrent à la Vierge. De cette manière, l'auteure sonde les tensions entre le dogme religieux et les sciences astrales à la fin du Moyen Âge. Au cours de cette analyse iconologique, Trottein considère les fonctions primaires du bâtiment communal et elle enrichit ses interprétations par des faits historiques et facteurs sociologiques fondés. Elle conclut que par son allure céleste et sa disposition dans le mois d'avril « fleuri », la Vierge-Vénus réfère à une Madone printanière. Comme elle se retrouve dans un mois qui célèbre la Pâques et dans ce qui était autrefois la chapelle *San Prosdocimo* (chapelle qui était dans le *Salone*), la Vierge serait un symbole de la bonté religieuse incarnée dans une Vénus céleste et prospère. Situé sur le mur opposé et dans la zone où se trouvaient autrefois au niveau inférieur les prisons, la Vierge-Vénus du mois de septembre, représentée nue et se regardant dans un miroir, illustrerait la vie terrestre et le péché de l'orgueil.

L'étude des Vierges du cycle astrologique contribue à en apprendre davantage sur les symboles iconographiques de la planète elle-même, à saisir la logique des peintres pour remédier aux tensions existantes entre l'Église et les sciences astrologiques, à informer sur le contexte du bâtiment ainsi que son incidence sur les représentations dans le cycle astrologique. En seulement neuf pages, Trottein parvient à contourner la monumentalité de l'œuvre et façonner un discours étayé, soutenu.

2.4.3 Article scientifique : la représentation de la musique

Le second exemple sélectionné pour illustrer ce renouveau d'intérêt et dégager une méthode pertinente à l'étude des fresques de Padoue est un texte anglophone de la musicologue Eleonora Beck (Lewis and Clark Colleg, Portland). Beck travaille sur la représentation de la musique dans les œuvres italiennes des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles et c'est en lien avec ses recherches sur les fresques padouanes qu'elle publie en 1999

« Representations of Music in the Astrological Cycle of the Salone della Ragione in Padua ». Les figures musicales disséminées dans le cycle astrologique du *Salone* sont le sujet de cet article scientifique publié dans le journal *Music in Art*, du *Research center for Music Iconography* de l'Université de la ville de New York.

Beck réalise une sélection des fresques représentant des figures musicales qu'elle étudie à l'aide de diverses sources, dont les textes de Pietro d'Abano ; Cecco d'Ascoli (1269-1327, poète que rencontre Pietro d'Abano à Bologne vers 1305) ; Ristoro d'Arezzo (XIII^e siècle, cosmographe qui influença le poète Dante) et Dante. L'auteure élargit son champ de références littéraires en ne se limitant pas à Pietro d'Abano, ce qui lui permet d'avancer de nouvelles interprétations au sujet des représentations musicales. De plus, Beck rectifie quelques analyses iconographiques réalisées par Barzon en 1924 grâce à une connaissance plus spécifique des conceptions de la musique en lien avec l'astrologie. L'auteure réalise une rigoureuse mise en contexte de l'œuvre en s'attardant aux questions politiques de Padoue au XIV^e siècle, explique les multiples restaurations et décrit consciencieusement la structure mensuelle de l'œuvre. Ensuite, elle contextualise et explique la pertinence des sources premières employées pour son analyse des figures musicales. La suite de son texte consiste en une analyse de détails bonifiant la connaissance des pratiques musicales médiévales ainsi que la connaissance générale de l'œuvre. Son explication des textes en lien avec l'œuvre offre des pistes pertinentes pour une historienne qui s'intéresserait aux fresques du *Salone*.

Notamment, Beck explique que selon Dante, le paradis détient des similarités avec les arts libéraux. Les sept premiers paradis (associés aux astres) correspondraient aux sept sciences : la Lune à la grammaire ; Mercure à la dialectique ; Vénus à la rhétorique ; le Soleil à l'arithmétique ; Mars à la musique ; Jupiter à la géométrie et Saturne à l'astronomie. Cette appréhension du monde enrichit inéluctablement l'interprétation des représentations musicales dans le *Salone* et contribue également à mettre en lumière

la relation dépeinte entre le cosmos et la Terre ; les fresques représentent les influences des mouvements célestes sur les actions terrestres (1999, p. 79). À titre d'exemple, la figure musicale du mois d'août jouant du tambourin serait sous l'influence de Mercure (fig. 27), planète protectrice des arts libéraux pour Pietro d'Abano et emblème de la Rhétorique pour Dante. Pour Beck, ce détail de fresque évoquerait le calme, la raison, un comportement faisant écho au pouvoir éducatif de la musique, étant susceptible d'altérer les vices humains (1999, p. 75).

Dans ce même ordre d'idée, d'après les écrits dantesques il semble logique que la planète Mars dans le cycle astrologique soit affiliée à l'art de la musique et représentée comme musicienne (fig. 10). Beck précise que cette figure qui souffle des cornes s'associe d'après la tradition aux vents violents. Il s'agit d'une lecture admissible qui cependant, ne considère pas les flammes couronnant le personnage. À partir du poème de Cecco d'Ascoli, *L'Acerba* (1476), l'auteure stipule que la planète évoquerait également les sources aristotéliennes du tonnerre et de la foudre, provoqué par les exhalations sèches de la Terre lors du mois de mars (1999, p. 72). Beck enrichit son interprétation à l'aide de la pensée d'Abū Ma'shar : selon ce dernier, le feu pourrait symboliser la vapeur brûlante qui entoure la planète Mars et qui signifierait la mort imminente du roi. Autrement dit, Beck en examinant plusieurs sources accepte les diverses significations d'une même figure et du même coup, fertilise les écrits précédents et probablement ceux à venir.

Beck effectue également des liens entre l'astrologique et le politique. Dans les représentations du mois de juillet, les figures musicales représenteraient les divertissements estivaux que performant les membres de la « classe inférieure » pour les gens de pouvoir. Cette idée est sans conteste valable puisque les fresques se retrouvent sous les influences de la planète Soleil (fig. 28). Aux dires de Beck, « [l]e Soleil est représenté comme une figure assise dans un trône avec des roues (en référence à la famille Da Carrara) et comme une figure debout tenant une balle dans sa

main droite, qui a été identifiée comme un 'Principe-potere'⁷⁰. »⁷¹ (1999, p. 74) Le soleil évoque vraisemblablement le pouvoir princier des Carrara qui concorde avec les derniers moments d'indépendance de Padoue en tant que seigneurie, avant la conquête vénitienne. L'œuvre n'est plus qu'un simple calendrier astral ; elle renvoie à sa fonction rhétorique, au message politique véhiculé au nom d'une fierté civique.

Il est à mentionner que l'auteure travaille à partir des analyses iconographiques et reproductions photographiques en noir et blanc réalisées par Antonio Barzon en 1924. Beck appuie l'idée des « divertissements estivaux » à l'aide de la figure d'un joueur de cornemuse identifiée par Barzon (1924, p. 100) et qu'Autizi et Rigobello intègrent à leur monographie en la désignant comme une musicienne (2010, p. 190). Cette fresque se situe dans la partie supérieure du cycle astrologique, se juxtapose à une fenêtre et est endommagée par les infiltrations d'eau ce qui la rend difficile à photographier et à peine visible *in situ*. Or, cette figure que Barzon et Beck associent à un joueur de cornemuse est probablement le fruit d'une perception imaginative, puisque cette image représenterait en réalité un simple homme avec une cape qui croise ses mains devant son corps (fig. 29). L'ouvrage de Barzon constitue la base d'un savoir à propos des fresques du Salon et est récupéré par la discipline, qui malgré elle perpétue les failles de cette analyse exhaustive.

Nonobstant ce problème d'identification qui confirme l'importance de bonnes reproductions photographiques dans l'analyse du cycle astrologique, Beck considère le caractère polymorphe des représentations en applaudissant la diversité des significations d'une même figure au moyen d'une analyse ciblée qui ne prétend pas proposer une analyse globale de l'œuvre. Elle appuie scientifiquement ses énoncés

⁷⁰ *Principe-potere* signifie Puissance princière.

⁷¹ Ma traduction

grâce à un usage rigoureux de sources historiques, qui enrichissent également la connaissance de l'ensemble de fresques. La musicologue conclut son étude en confirmant l'érudition des peintres par cette observation que les représentations musicales apparaissent seulement dans les mois valorisant l'aspect rationnel et scientifique de la musique, d'après la conception dantesque. Ainsi, « [t]elle qu'illustrée dans les fresques, la musique représente davantage l'éducation, la contemplation, la stabilité et la fierté civique qu'un simple turbulent renouveau des saisons [...]. »⁷² (1999, p. 80)

2.5 Vers une méthodologie

2.5.1 Constats du portrait historiographique

En résumé, les restaurations et le thème du cycle astrologique rebutent les historiennes de l'art en quête d'une vérité universelle, puisqu'ils empêchent son inscription dans un récit linéaire. Puis, la monumentalité du cycle astrologique – une caractéristique importante à l'œuvre qui témoigne de ses préoccupations politiques – engendre des problèmes méthodologiques similaires à la construction d'un survol historique. La monographie de Rigobello et Autizi traitant de l'ensemble de l'œuvre met à mal des pans de fresques et présente certains jugements de valeur. Pourtant les « disruptions chronologiques » inhérentes aux fresques enrichissent la lecture de l'œuvre, elles offrent la possibilité d'étudier ce qu'elle est aujourd'hui dans l'« ici et maintenant » et observer la manière dont le mythe de la commune était forgé, perçu, reconnu ou approprié au fil des siècles. Le thème de l'astrologie évoque la puissance militaire, le contexte universitaire de Padoue, ainsi que l'abondance marchande visible tous les

⁷² Ma traduction

matins encore aujourd'hui, sur les *Piazze dei Frutti et delle Erbe* entourant le palais. Il n'est donc pas étonnant que les peintres aient conservé cette thématique éloquente pour illustrer un idéal de fierté civique.

En parallèle à une tendance positiviste, Aby Warburg façonne son *Atlas Mnemosyne* qui témoigne d'une tout autre conception du temps, des espaces et donc, de la discipline qui étudie les images. Il présente une histoire de l'art qui s'opère par une « logique cumulative et analytique » faisant dialoguer les détails et le tout pour finalement s'affranchir des modes traditionnels de classifications. Cette même école de pensée survit, entre autres dans l'ouvrage sur *Saturne et la Mélancolie*. Celui-ci intègre à son récit les fresques du cycle astrologique de Padoue, tout comme si les complexités de l'œuvre d'art servaient leur propos en exposant la malléabilité du modèle warburgien. Il est intéressant de souligner que les préceptes véhiculés par Aby Warburg dans la construction d'une histoire de l'art se transposent dans la manière d'étudier les fresques de Padoue. Si les monographies sur le Palais de la Raison jettent le même sort aux fresques que les survols historiques aux œuvres d'art, les articles scientifiques au sujet du cycle astrologique récupèrent la structure d'une histoire de l'art warburgienne.

Je remarque également que Warburg, dans sa conférence de 1912 où il identifie les décans, Klibansky, Panofsky et Saxl dans leur analyse des figures de Saturne ainsi que Beck et Trottein par leur étude respective des représentations musicales et des Vénus, ont toutes en commun, en plus d'adopter une approche interdisciplinaire, d'amorcer leur recherche grâce à un intérêt pour un détail. Le détail comme point de départ semble être une solution méthodologique appropriée afin d'étudier le cycle astrologique. En concordance avec la pensée warburgienne, cette méthode stimulerait l'imaginaire de la lectrice qui doit mettre en association une figure, une thématique, avec l'ensemble de l'œuvre ; faire interagir les contextes anachroniques et ce, sans frontière, tout en jonglant avec les maintes sources interdisciplinaires. Selon Érika Wicky,

[...] il ressort que la définition actuelle du mot *détail* comme opération de découpage, définition qui accorde une place importante à la perception, bien qu'elle soit déplacée de l'objet vers le sujet, apparaissait déjà en filigranes des acceptations du terme au XIX^e siècle. En effet, la présence de petits éléments repérables dans un récit ou dans un tableau postule implicitement un regard, une conscience opérante capable de les appréhender et de les choisir. Ainsi, en envisageant le détail comme la trace d'un acte de perception, nous n'échappons pas à l'anachronisme de toute pratique historique, dans la mesure où nous aurons nous-mêmes à nous livrer à de semblables opérations de découpage dans le but de bien circonscrire notre objet. (2010, p. 38)

Les regards posés sur des détails du cycle astrologique ont une conscience : des choix s'imposent et la perception s'affine. L'étude d'un détail évacue l'idée d'une connaissance absolue, d'un savoir universel. Une telle approche permet d'appuyer chacune des idées avancées et au fil du temps, l'accumulation d'analyses de détails d'un même objet exposant plusieurs points de vue en plusieurs espaces-temps, autorise une vision plurielle et non figée d'une œuvre, voire d'une histoire de l'art totale⁷³.

2.5.2 La méthode arassienne

Wicky fait remarquer que Daniel Arasse est le seul historien de l'art à avoir véritablement conduit une réflexion sur le détail dans son ouvrage intitulé *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992). À ce propos, Guillaume Cassegrain dans l'ouvrage collectif intitulé *Daniel Arasse. Historien de l'art* précise que :

⁷³ Histoire de l'art totale en ce sens où le récit se façonne de lui-même par une mise en association des différents textes écrits par plusieurs personnes issues de différents contextes. Hervé Inglebert dans la section intitulée « La totalité des points de vue » de son ouvrage sur les histoires universelles écrit : « La prise en compte critique des subjectivités et des mémoires selon les âges, les sexes, les religions, les cultures, les ethnicités, rend plus complexe le travail de l'historien. En effet, s'il existe diverses rationalités humaines d'un point de vue ethnologique ou chronologique, alors, il ne s'agit pas de divers points de vue d'une même réalité, mais de diverses définitions de différentes réalités incomparables et qu'il est difficile, voire impossible, d'introduire dans un même récit. » (2014, p. 67)

Daniel Arasse n'a jamais envisagé son activité d'historien de l'art de façon exclusivement théorique, souhaitant toujours soulever des questions d'ordre méthodologique dans le cadre, plus pragmatique, de l'analyse d'une œuvre. [...] Lorsqu'il se pencha plus précisément sur les problèmes méthodologiques, il le fit généralement sous couvert de l'étude ponctuelle d'une œuvre ou d'un artiste, faisant apparaître alors la théorie dans l'œuvre et non l'inverse, en asservissant les œuvres au service d'une théorie globale. (dans Cohn, 2010, p. 203)

La méthode arassienne est une appellation présomptueuse, puisqu'Arasse lui-même n'a jamais mis noir sur blanc un protocole explicatif sur « comment étudier une œuvre d'art ». Cet exercice confinerait les œuvres et c'est exactement ce qu'il se refusait de faire. L'objectif ici est d'exposer l'importance des détails dans les œuvres du XIV^e au XIX^e siècle et de définir certains termes et concepts récupérables dans l'analyse d'une œuvre d'art par le détail.

En 1992, Arasse dresse l'histoire du détail dans la peinture et s'adonne par le fait même à l'analyse d'œuvres allant de la fin du Moyen Âge au XIX^e siècle. Cette période concorde avec les préoccupations picturales et théoriques tournées avant tout vers la peinture mimétique, dans laquelle « le détail joue, presque ontologiquement, un rôle décisif. » (1992, p. 13) À cet effet, Arasse reprend les mots d'Aby Warburg, qui aurait proclamé que « le bon Dieu se niche dans les détails » (1992, p. 10) ; ici, le bon Dieu se référerait à l'artiste-créateur ou à une entité plus grande (le social, le politique, le religieux, etc.) intervenant dans une microsphère. D'autant plus que pour Arasse, le détail est un « emblème », un modèle de la représentation du monde et les détails sont des « moments » : ils font échos au moment de leur création et au moment de leur perception (1992, p.12).

Arasse mentionne deux types de détail : le « *particolare* » est une particularité, un élément singulier d'un objet, d'une figure ou d'un ensemble et le « *dettaglio* » renvoie à la trace de l'artiste qui peint le détail et au regard qui découpe un élément de son ensemble. Pour ce travail de recherche, il est surtout important de garder en tête la différence entre un « fragment » et un « détail ». Le fragment est autonome, totalement détaché de son ensemble, « [c]'est donc dans le rapport qu'il entretient avec le tout que le détail se distingue du fragment. » (Wicky, 2011, p. 50) Analyser une œuvre par le détail nécessite de mettre l'objet d'étude en relation avec son ensemble. Puis, cette étude impose de cadrer, tailler et fragmenter, forçant ainsi l'historienne de l'art à assumer la subjectivité de sa propre perception et des choix effectués. Aux dires d'Arasse,

L'approche de la peinture par ses détails ferait donc affleurer ce qui ne saurait, sinon, voir le jour. Tel ou tel détail, découpé de son ensemble, met en question les catégories établies de l'histoire de l'art ; elles en ont comme l'air d'avoir été faites « de loin ». [...] Sans cesse, le détail suscite ainsi des rapprochements incongrus et presque contradictoires. Il ouvre des chemins de travers dans les catégories de l'histoire de la peinture et décourage toute velléité d'un savoir « complet ». (1992, p. 6 et 17)

L'étude du détail dans une œuvre permet de jouer avec les balises classiques de l'histoire de l'art. Regarder de près n'autorise plus l'observation de l'ensemble, mais ouvre une fenêtre sur un nouveau monde de possibilités, passées inaperçu aux regards de la tradition. Daniel Arasse se consacre avant tout au regard posé sur l'œuvre, le regard de la spectatrice et même de l'artiste. Il « se rapproche » des images pour y voir apparaître des détails, détails qui expriment les conditions d'existence de l'œuvre ainsi que la présence de l'artiste. Détailler, c'est-à-dire peindre un détail significatif pour l'ensemble de l'œuvre, n'était pas une pratique au temps de Giotto, mais dès le XV^e siècle, les artistes illustrent leur virtuosité à maîtriser le texte et l'image par le détail, ce qu'Arasse définit comme étant « la dignité de l'art ». Il explique qu'il y a une

préoccupation pour l'unité du tableau et que même les détails doivent être significatifs pour l'ensemble. Cela consiste en un défi pour les artistes, les détails devenant de véritables « pièces à conviction » (Arasse, 1992, p. 194). Il y a derrière les détails une recherche de vérité qui participe de ce phénomène culturel, dont Mantegna (1464-1470) est la figure phare à Padoue au XV^e siècle. Il est à considérer que l'avènement de la photographie permet de « se rapprocher » des œuvres et d'y voir les détails invisibles à l'œil nu, toutefois « [c]ela n'est pas sans danger, car un détail 'vu' peut ne pas avoir été 'fait' ; un détail peut être 'inventé', au sens archéologique du terme. » (Ressouni-Demigneux dans Cohn, 2010, p. 39)

Les analyses picturales de l'historien de la peinture se modèlent donc au gré de ce qu'il voit et perçoit, et non à partir de ce qui a déjà été répertorié dans les textes. Cela lui permet de déjouer ses propres codes ou appréhensions et de ne pas réduire l'œuvre à un simple « reflet » d'un phénomène historique. Tout comme Warburg, Arasse entame son étude à partir de l'image, se consacre aux éléments porteurs de sens pour finalement construire un savoir endossant le fait qu'il est le fruit d'une perception subjective. Considérant que la peinture soit en elle-même une « matière littéraire », « capable d'histoire », Arasse travaille à partir du pouvoir indiciel et narratif des images et les libère d'un système de l'histoire de l'art qui se dit cohérent (Nassim-Abouddrar dans Cohn, 2010, p. 181 et 205). Ressouni-Demigneux écrit que « [c]e qui est mis en place et ensuite exploité c'est la capacité figurative du détail, une capacité figurative qui engendre un pouvoir d'évocation capable de faire ressentir poétiquement un phénomène historique qui ne pourrait, sans perte, être appréhendé au moyen de la seule intelligence. » (dans Cohn, 2010, p. 40) Le détail est une partie découpée de l'œuvre et il fait référence à un individu, qui lui est la parcelle d'une histoire totale, « [c]ar le choix et la mise en œuvre du détail de la représentation sont inséparables des conceptions historiquement variables de cette vérité que le tableau représente et dont il est le relais. » (Arasse, 1992, p. 178) Selon Arasse, les œuvres posent des intrigues ; elles se

composent de paradoxes qui enrichissent la connaissance d'un artiste, d'une situation sociale ou d'un fait historique.

Les images possèdent le pouvoir de faire histoire, elles communiquent un savoir par une poésie, que l'historienne peut capter lorsqu'elle ne méprise pas son propre plaisir. Le détail en peinture possède un pouvoir poétique, une « poésie du savoir » qui informe sur l'histoire que raconte l'œuvre d'art. Tout comme Warburg, Arasse sollicite l'imagination. C'est ce que Guillaume Cassegrain associe à l'importance du plaisir dans la méthode arassienne, puisque le plaisir écarte l'appréhension et stimule la créativité qui n'est pas à sous-estimer dans la tâche de l'historienne de l'art.

Le plaisir élevé au rang d'outil critique déjoue le ton austère et puritain de l'iconographe qui, retranché derrière ses connaissances littéraires, se refuse à se livrer à l'expérience du tableau, à ses surprises et à ses contradictions. [...] Le plaisir a ainsi un double avantage méthodologique : déjouer la « loi » de l'histoire de l'art et ses stéréotypes, fonctionnant trop souvent grâce à des théories aveugles aux images, et redonner, en investissant le vocabulaire scientifique d'une licence, « sa picturalité à la peinture » afin de mieux comprendre ce que peut être le « désir du peintre comme peintre ». (dans Cohn, D., 2010, p. 205-206)

De plus, Arasse évoque la « fascination iconique » référant aux possibilités de construire un récit allant de détail en détail et insiste aussi sur la « fascination picturale », qui valorise l'importance du traitement pictural du détail. « Sans doute cette tache signifie-t-elle un arbre dans le lointain paysage ; mais, vue, remarquée, détaillée et découpée du contexte, elle est 'rien', tache de couleur dans un fond à peine différencié. » (Arasse, 1992, p. 280) En prenant pour exemple *L'Adoration des mages* de Botticelli (fig. 30), Arasse explique que la disposition de l'arbre à la hauteur de l'épaule de l'artiste dans son autoportrait et la facture opaque du végétal ne sont pas anodines. Ces choix troublent la transparence du paysage et brouillent la signature de

l'artiste portraituré. Autrement dit, la manière dont les détails sont peints participe à l'appréhension du propos de l'œuvre.

En bref, l'étude d'une œuvre d'art par le détail (stimulant le plaisir de l'observatrice), qui opte pour une investigation des « fascinations iconique et picturale », fait lumière sur la « dignité de l'art » et permet de saisir en quoi le détail est un « emblème » de l'ensemble ou une « matière littéraire ». Il faut toutefois se mettre en garde et éviter de « disloquer » l'œuvre d'art, puisque quand le détail est vu et interprété, il pourrait devenir plus crucial que l'ensemble de l'œuvre et ainsi complexifier les possibilités d'une reconstruction d'un savoir. « En effet, l'activité du regard ayant partie liée avec la connaissance empirique, l'observation détaillante permet d'accumuler des données très précises sur un objet tout en risquant de faire perdre de vue l'ensemble. La modification des rapports d'échelle entraîne la disparition de toute forme de hiérarchie, ce qui ne peut pas manquer de toucher le rapport au savoir. » (Wicky, 2010, p. 42)

CHAPITRE III APOLOGIE DU DÉTAIL : LA REPRÉSENTATION DE L'ARBRE

3.1 Méthodologie

Si l'étude d'un détail semble être une solution dans l'analyse du cycle astrologique et l'approche arassienne un moyen participant à cette solution, de quelle manière s'opère cette méthode ? Comment une étudiante à la maîtrise en histoire de l'art, vivant à Montréal au début du XXI^e siècle, peut-elle s'approprier une méthodologie française qui allie des approches historique, littéraire, et iconologique, dans l'étude d'un corpus italien, dont son premier temps de création remonte au début du XIV^e siècle ?

Les recherches et la lecture sur le cycle astrologique ainsi que sur la cité de Padoue sont une première étape essentielle pour comprendre les thématiques et le contexte historico-politique de l'œuvre⁷⁴. C'est donc avec une modeste connaissance des fresques astrales, mais une certaine maîtrise du contexte historique padouan que j'ai réalisé à l'été 2015 un travail d'analyse *in situ*. Cette expérience de terrain dans le *Salone* au *Palazzo della Ragione* permet de comprendre une sphère insaisissable dans les livres : la structure de l'œuvre, les effets de sa monumentalité, son existence aujourd'hui dans un contexte touristique, la diffusion de la lumière naturelle sur l'œuvre au fil d'une journée ou encore, la chaleur du *Salone* en temps de canicule. Le cycle invite à vivre une expérience d'observation kinesthésique : il faut se mouvoir au rythme des fresques, effectuer des aller-retour entre le mur nord et sud, ouest et est, et finalement, se positionner au centre de l'immense salle pour tourner lentement sur soi-même. Les effets vertigineux du cycle astral, les sensorialités vécues, façonnent un savoir et permettent d'entretenir un rapport privilégié à l'œuvre, ce qui concorde sans

⁷⁴ Voir chapitre I

aucun doute avec la notion de plaisir défendue par Arasse, un plaisir qui permet de regarder autrement. Dans le cadre de ce travail d'observation, libre des textes, j'ai constaté la récurrence de la représentation de l'arbre et interrogé l'importance de ces végétaux, doté d'un tronc et d'une tête feuillue ou épineuse, présents dans le cycle astral.

Au cours de cette recherche à Padoue, j'ai eu la possibilité de documenter avec l'aide d'un photographe les 333 fresques du cycle astrologique et créer un répertoire d'images qui n'avait pas été accessible. Cette étape était cruciale dans l'élaboration de ce mémoire, puisque les clichés m'ont permis de remarquer des détails à l'œuvre invisibles à l'œil nu compte tenu de la distance et de la perspective en contreplongée que seul un téléobjectif pouvait rectifier. À partir de ces images hautes-définitions, j'ai procédé à la sélection des 18 fresques qui représentent un arbre et qui concordent avec la définition d'un arbre au Moyen Âge, suggéré par Fleur Vigneron :

[...] un arbre est une plante, qui croît à la verticale et développe des pousses latérales qui portent les feuilles, l'ensemble étant autoportant et dépassant la taille d'un être humain adulte. Il faut préciser que la notion médiévale de ramification ne correspond pas forcément à la vision actuelle du phénomène, c'est pourquoi, nous choisissons l'expression *pousses latérales* plus neutre pour l'homme moderne que le substantif *branche*.

⁷⁵ (dans Fasseur et Valette, 2010, p. 23)

Ensuite, une analyse formelle des fresques sélectionnées s'imposait, consistant à qualifier, définir, décrire les formes et les couleurs et à identifier les éléments représentés afin de déceler leurs différences, leurs similarités et leurs caractéristiques exclusives. À partir de cette collecte de données fondée sur mes observations, j'ai

⁷⁵ Par exemple, la vigne, que nous ne considérons pas être un arbre aujourd'hui, est dans le livre IV de Pietro de' Crescenzi (1305-1309) associée aux mots latins *arbret* et *arbuste* (Vigneron dans Fasseur et Valette, 2010, p. 22).

réalisé des recherches sur les éléments (types d'arbre, fruits, figures mythologiques, etc.) qui selon mon intuition pouvaient être porteurs de sens. Les analyses iconologiques suivantes portent sur une sélection (les représentations d'arbres qui me semblaient être particulièrement pertinentes pour illustrer mon propos) de ces 18 fresques et sont alors le fruit d'une certaine subjectivité, puisque des choix ont été effectués.

J'ai découpé du regard le cycle astrologique pour dégager la représentation de l'arbre et à partir de ces détails j'ai porté mon attention sur certains éléments singuliers des fresques. En parallèle à cet exercice, j'ai orienté mes lectures pour une meilleure compréhension de la relation des hommes et des femmes du Moyen Âge avec les arbres et j'ai porté une attention à la valeur symbolique de l'arbre dans les traités astrologiques ou textes littéraires médiévaux (Abū Ma'shar, v. IX^e siècle/2000 ; Pietro d'Abano, 1303/1488 ; Benoît de Sainte-Maure, v. 1165/1987 ; Dante, 1307-1321/1962). Par cet aller-retour entre les images et le texte j'ai pu dégager deux fonctions⁷⁶ déterminantes de l'arbre dans le cycle astrologique : l'arbre comme « détail-emblème » et l'arbre à titre de « matière littéraire ». Ces dernières sont le fruit d'une subjectivité organisée par ma pensée en lien avec la conception arassienne du détail et warburgienne de l'histoire de l'art. Elles ont été constituées de la sorte pour finalement justifier en quoi un détail permet d'en apprendre davantage sur l'ensemble de l'œuvre.

⁷⁶ Cette idée d'organiser le tout en identifiant des fonctions de l'arbre dans une œuvre est l'idée de Stoyan Atanassov. Ce dernier dans son analyse des récits de *Tristan et Iseut* identifie trois fonctions à l'arbre : « arbres protecteur », « arbres au service de la communication amoureuse » et « arbres symbolisant l'union des amants » (dans Fausseur et Valette, 2010, p. 106).

3.2. Du micro au macro : arbres comme « détail-emblème »

Les représentations de l'arbre créent une résonance avec l'ensemble de l'œuvre. En ce sens, elles sont un objet de compréhension de la société padouane du XIV^e siècle, puisque les fresques du cycle astrologique pour reprendre les termes de Nagel et Wood, réfèrent à « une source faisant autorité, et une identité instantanée », à l'œuvre originale dépeignant une fierté civique (2010/2015, p. 34-36). D'après la conception du « détail-emblème » défini par Arasse,

[i]l ne s'agit pas en effet de dire que le tableau de peinture est un détail du monde, mais, plutôt, qu'il constitue une figure, un modèle de représentation du monde (et pas seulement de la représentation picturale). Il l'est d'autant plus qu'il ne représente pas une réalité proprement dite, mais une réalité elle-même déjà construite et constituée en monde, que ce soit celui de la Nature ou celui de la culture et de l'Histoire. (Arasse, 1992, p. 203)

Fonctionnant comme un « détail-emblème », l'arbre dans le cycle astrologique permet de comprendre la manière dont les peintres percevaient les croyances cosmologiques, religieuses et astrologiques du XIV^e siècle. Les études de cas subséquents illustrent ce pouvoir de l'arbre à devenir « emblème⁷⁷ », à évoquer la société padouane grâce à son déploiement vers différents champs de savoirs.

⁷⁷ Emblème selon le double sens étymologique et historique présenté par Arasse : « [...] emblème, pièce ou élément placé dans un autre (l'*emblêma* grec), et emblème ou dispositif réglé de représentation [...]. » (1992, p. 203)

3.2.1 Des racines à la cime : croyances cosmologiques

Sur le mur septentrional vers la fin du mois de septembre et sous les possibles influences du zodiaque de la Balance et de la planète Vénus se trouve une fresque qui dépeint simplement un arbre (fig. 31). Il fait partie des premiers éléments visibles lorsque l'on entre dans le Salon depuis la porte sud, étant placé dans la section inférieure des trois bandes de fresques superposées. Sans conteste, le sujet de cette fresque est l'arbre : le végétal est centré, il divise la composition en deux parties égales par son tronc brun grisâtre et la forme symétrique de son feuillage vert émeraude épouse le lobe de l'architecture illusionniste. La forme générale de l'arbre, son feuillage dense, sa ramification et son tronc noueux, rappellerait un jeune olivier. Une ligne noircie délimite le terrestre du céleste et construit ainsi l'idée d'un espace. Le sol dans lequel il est possible d'imaginer les racines s'enfoncer est d'un rouge rouille texturé et la partie supérieure de l'image est d'un bleu profond qui laisse apparaître des taches rougeâtres, voire violacées.

Cette fresque au premier regard semble anodine. Si aujourd'hui l'arbre est davantage reconnu socialement pour sa valeur économique, il s'associait autrefois à un monde imaginaire, à une diversité de symboles issue de mythes ou de systèmes de croyances (Boutet dans Fasseur et Valette, 2010, p. 64). Les premières phrases du livre *L'arbre au Moyen Âge*⁷⁸, synthétisent les caractéristiques de l'arbre et permettent de saisir sa portée symbolique :

Banal et quotidien, tel est l'arbre : il offre son ombre ou abri ; il permet de se repérer dans l'espace ; surtout, il donne son bois, ses fruits à l'homme médiéval qui en a expressément besoin pour vivre. Au cœur de la vie des

⁷⁸ Les actes du colloque de Bordeaux et de Pau (septembre 2008) renferment plusieurs textes essentiels à l'étude.

hommes [et des femmes] par tout ce qu'il leur offre au plan matériel, il est lui-même substance vivante, doué de vie et de mort, son bois s'opposant en cela du métal et à la pierre, certes plus résistants, mais inertes. L'arbre est ainsi un symbole très puissant : celui, fondamental, de la continuelle régénérescence du monde vivant ; celui, tout autant prégnant dans l'histoire, de la transcendance qu'il évoque par sa verticalité. Comme tel, il a un rapport privilégié d'une part avec le temps, dans son double aspect cyclique et linéaire, et, d'autre part, avec l'espace qu'il occupe à un triple niveau, sans discontinuité : l'espace souterrain, par ses racines enfouies ; la surface terrestre, par son tronc et ses premières branches ; les hauteurs du ciel lumineux vers où tendent ses frondaisons supérieures. L'arbre a aussi le privilège d'être en relation avec les quatre éléments : l'eau sa sève, la terre où il plonge ses racines, l'air dans lequel baigne sa cime, le feu qui jaillit quand on frotte deux morceaux de son bois. Il emblématise ainsi le désir de relation qui existe entre l'homme et la divinité aussi bien que celui d'unité qui régit l'harmonie du cosmos. (Fasseur et Valette, 2010, p. 7)

À la lecture de ce paragraphe, l'arbre solitaire peint dans un encadré du cycle astrologique incarne trois facteurs de compréhension de la société padouane. Premièrement, le bois réfère à la richesse de la ville : à une matière première et à l'abondance de ses ressources. Ce jeune olivier (?), possède un feuillage vert et tient debout en signe d'une bonne santé, donc d'une santé économique de la cité. D'autant plus que l'olivier symbolise au Moyen Âge un « arbre de la civilisation », car il est associé à la déesse grecque Athéna, emblème de paix, de sagesse et de richesse (Schmidt, 1993, p. 152).

Dans un second temps, le végétal connote les connaissances cosmologiques. Il est illustré seul et la fresque est stratégiquement divisée en trois parties, la zone centrale réfère au monde terrestre, puis, les racines que l'on imagine enfouies dans la terre et la cime symboliseraient la connexion astrale entre le terrestre et le céleste. Dans la mesure où selon Umberto Eco, « [...] tout le Moyen Âge est dominé par la conviction (même inconsciente) que l'arbre mime la structure du réel [...] », la verticalité de l'arbre et sa

forme conique ferait écho à la vision géocentrique et « fini » du monde au XIV^e siècle et surtout, à la manière dont le céleste et l'infernal connectent avec le centre du cosmos, c'est-à-dire, avec la Terre (2003/2012, p. 38). À titre d'exemple, *La carte de l'Enfer* (1480-1490) du monde dantesque réalisée par Sandro Botticelli (1445-1510) illustre la connexion de la planète bleue avec l'Enfer qui se déploie en neuf girons sous la forme d'un entonnoir (fig. 32). La forme spiralée et stratifiée du monde infernal rappelle sans conteste les ramifications d'un arbre ; les divisions du végétal formant un complexe réseau d'embranchements.

Troisièmement, l'arbre renvoie à la structure du réel, à plus forte raison que ses propriétés à créer de l'oxygène, le feu et la sève rappellent les quatre éléments étroitement liés à la médecine hippocratique pratiquée par Pietro d'Abano, stipulant que les humeurs du corps humain étaient influencées par les éléments cosmiques (Klibansky *et al.*, 1989, p. 31). Le médecin et astrologue Pietro d'Abano inclut dans son *Astrolabium* (1303/1488, p. 73) une représentation d'un seul arbre feuillu (*voir Annexe E*) dans le cadre d'un système de « domification zodiacal »⁷⁹. L'arbre de Pietro évoque également la structure du monde par ses proportions ; le feuillage occupe le tiers supérieur de l'image, le tronc semble être à l'avant-plan d'un « paysage » montagneux que l'on devine par les traits horizontaux et le sol illustré par la densification des lignes laisse croire que la partie inférieure connote l'enracinement de l'arbre. Sans conteste, les peintres représentent un arbre seul dans les fresques du Salon, en référence à l'*Astrolabe*. De plus, les signes zodiacaux encadrant le végétal illustré par Pietro d'Abano font lumière sur la conception de l'arbre au Moyen Âge et à la

⁷⁹ Ce système de prédiction est utilisé au Moyen Âge, « [i]l consiste en une projection sur l'écliptique de quatre groupes de maisons [les triangles qui forment le carré] égales sur l'équateur, réparties entre les quatre points cardinaux [...]. Les principaux aspects sont au nombre de cinq : l'opposition (angle de 180°) et le carré (90°) sont défavorables ; le trigone (120°) et le sextile sont favorables. La conjonction (angle de 0°) est jugée bénéfique ou néfaste en fonction de la nature des planètes ou des points concernés. » (Boudet, 1999, p. 32 et 24)

manière dont le cosmos s'organise en lien avec les quatre éléments. Par exemple, le lion ($\delta\lambda$) en degré 0 et le bélier (γ) en degré 90, signes de feu, indiqueraient un évènement « défavorable », tandis que le poisson (♋), signe d'eau, à 120 degré serait « favorable » à la situation de l'arbre⁸⁰. Le titre latin « *Arboz frondofa ftans in oztu. C Oztulanns erit.* » faisant la description de la « domification zodiacale » indique qu'il s'agit d'un arbre touffu/feuillu se tenant debout dans le jardin et que Gaius sera jardinier⁸¹. Il est intéressant d'observer que Pietro d'Abano intègre à la description une figure humaine (Gaius), bien qu'elle soit absente de l'image. Le médecin et astrologue marque une affiliation entre la bonne santé de l'arbre et les actions humaines ; tous deux se constituent des mêmes quatre éléments et sont donc influencés sensiblement de la même manière par les astres.

3.2.2 Du corps au céleste : croyances astrologiques et mode de vie padouan

L'arbre s'avère être un emblème des croyances astrologiques puisqu'il est une représentation tangible des effets du cosmos sur le terrestre. En guise d'exemple, une fresque située dans le mois de juin illustre la planète Lune (fig. 33) qui s'incarne comme un personnage féminin couronné, doté d'un air serein, assis en trône sur un charriot de bois à quatre roues. Sa posture hiératique, les drapés de sa robe et les quatre rayons manifestent l'importance de l'astre représenté. De sa main droite, le personnage tient une lune peinte avec un visage et de sa main gauche, elle tient un arbre. Cet arbre

⁸⁰ Dégager une interprétation de ce système de domification zodiacal requiert une expertise qui dépasse l'auteur de ce mémoire. L'idée ici est plutôt d'effectuer un lien formel et thématique entre les représentations de l'arbre dans le traité astrologique de Pietro d'Abano et l'arbre dans le cycle astrologique.

⁸¹ Je tiens à remercier mon collègue Christophe Baczyk, qui m'a généreusement aidé à faire lumière sur le sens de cette description.

possède un tronc allongé et la haute lumière texturant et conférant une brillance au feuillage confirme qu'il s'agit d'un arbre en santé, irrigué et éclairé. Claudio Bellinati (1999) dans son étude des représentations de la lune au Moyen Âge fait remarquer que la reine présidant sur la végétation référerait à la déesse Séléné, personnification de la Lune dans le ciel grec, qui détiendrait une influence sur l'eau et les humains, mais qui selon les écrits de Pietro d'Abano respecterait la liberté individuelle. Il note que le visage peint dans la lune ne référerait pas à l'iconographie traditionnelle médiévale⁸².

Au lieu de cela, il est à noter que la convexité est vers l'ouest, ce qui signifie une lune croissante. C'est aussi le temps de la croissance des végétaux et cela est aussi attribué à l'influence de la Lune. C'est pourquoi dans la fresque la figure tient un petit arbre vert. La culture et la croissance sont strictement liées au facteur de l'eau, et en fait sur le mur près de l'effigie de la Lune il y a plusieurs scènes liées à l'eau : un jeune homme nageant, un crabe marin, un bateau avec des pêcheurs, des arbres le long d'une rivière...⁸³ (Bellinati, 1999, p. 50)

La planète Lune, l'astre le plus près de la terre, est représentée un arbre à la main, puisqu'elle influencerait l'eau, donc la santé des végétaux. Croissante, la lune à la main de la figure planétaire indique alors une période prospère pour les plantes et influencerait les activités marchandes, telles la pêche ou la plantation d'arbres. Katy Bernard explique qu'au Moyen Âge, la plantation des arbres et la cueillette des fruits sont nécessairement liés au cours de la Lune et que des textes astrologiques accompagnent pendant des siècles les traités agricoles. « Le sort de l'arbre dans les traités divinatoires et magiques participe à témoigner de cette disposition d'esprit plus encline à faire confiance aux astres et aux figures du hasard qu'à l'observation précise et expérimentale des conditions terrestres et climatiques. » (dans Fasseur et Valette,

⁸² En donnant comme exemple la lune peinte par Giotto à la chapelle Scrovegni, d'après Bellinati, la lune au Moyen Âge serait représentée traditionnellement avec un visage teinté rouge et doté d'épines, en référence à Caïn mentionné dans l'Enfer de Dante (Bellinati, 1999, p. 48).

⁸³ Ma traduction

2010, p. 44) Dès lors, il serait prolifique de planter des arbres lorsque la Lune est dans le zodiaque du Taureau, de la Vierge ou du Verseau, mais il serait de mauvais augure d'exercer cette activité lorsque la Lune est dans la constellation du Bélier, parce qu'il réfère à Mars, au feu chaud et sec.

Il y a une connexion entre les astres, les végétaux et les modes de vie padouans. Dans ce même ordre d'idée, il est possible de voir dans le mois de novembre une scène de cueillette des fruits d'un chêne ; un enfant regarde un homme couper les glands et deux sangliers mangent les fruits au sol (fig. 34). Cette scène témoigne d'une période de prospérité, bien qu'elle se trouve sous les lois autoritaires de la planète Jupiter, puisqu'en temps de crise, les glands auraient été consommés par les humains (Grégoire, 1793-1794, p. 50). Tandis que dans le mois de décembre, sous l'emprise de la planète Saturne (fig. 35), une fresque représente un homme aux yeux creux, au visage allongé et bien que le passage du temps ait réduit la lisibilité de l'œuvre, il est possible de déceler une expression de mélancolie chez le protagoniste (fig. 36). Il revêt un vêtement sobre et à l'aide d'une binette, un outil agricole, il travaille la terre : il est possible d'imaginer grâce aux traces peintes le mouvement de va-et-vient de l'homme qui cherche à aérer le sol et améliorer son sort. Tout juste au-dessus de ces foulées se retrouve un arbre sans feuilles, d'un brun grisonnant. Comparativement aux autres fresques, le bleu qui fait office de fond est rabattue et donne un ton dramatique à l'image. Dans les histoires astrologiques d'Abū Ma'shar, l'arbre s'avère être une figure indicielle d'une bonne ou d'une mauvaise période ici-bas, selon l'alignement des planètes. L'arbre permet de représenter les effets du cosmos dans le monde visible.

Abū Ma'shar est un astrologue du Moyen Âge d'origine perse vivant dans la capitale de l'Islam, Bagdad. Ses écrits ont influencé le travail de Pietro d'Abano, il n'est donc pas étonnant d'observer une résonance entre ses textes et le cycle astrologique du *Salone*. Les sciences sont pour Abū Ma'shar une manifestation de la puissance divine ; dans son

histoire astrologique, il explique que les phénomènes historiques sont « provoqués » par Dieu au moyen d'un positionnement stratégique des étoiles. Ma'šar explique les effets des sept planètes (celles qui sont représentées dans les fresques du *Salone*) sur la vie terrestre et dans le texte à plus d'une vingtaine de reprises, l'arbre est utilisé comme métaphore afin d'illustrer les bienfaits ou les inconvénients causés par la planète dominante. « Si Mars et Vénus sont tout près d'elle [la Lune] ou en opposition avec elle, ou si la Lune s'y oppose, c'est une indication que se produit de la douleur dans les yeux du peuple, combiné à un manque de pluie et de nourriture ; et de sécurité et d'abondance des arbres, tout particulièrement des oliviers. »⁸⁴ (2000, p. 239) La fresque illustrant l'arbre mort, la famine et la misère humaine représente les effets de la planète Saturne sur le vivant et renvoie à une certaine volonté divine. Ma'šar écrit que si Saturne passe au-dessus de Mars, « [...] cela indique la ruine de la plupart des régions des terres, avec un froid intense et prolongé, surtout dans les deux saisons appropriées pour cela, et une destruction à grande échelle de la plupart des arbres. »⁸⁵ (Ibid, p. 371) La fresque qui représente un arbre mort, fait écho aux temps arides de l'hiver et sous-entend, en relation avec la planète Saturne, une « colère de Dieu ».

De plus, l'arbre sans feuille dans la tradition chrétienne symbolise spécifiquement la damnation ou le Salut ; il réfère au péché, à la mort ou au pardon et à la vie éternelle dans l'haut-delà (Delsouiller dans Fasseur et Valette, 2010, p. 108). Dans la *Divine Comédie* de Dante, la forêt des suicidés se compose d'arbre sans feuilles. Dans le second giron à propos des « violents contre eux-mêmes » (Dante, 1962, p. 66), lorsque Virgile demande aux arbres comment l'âme prend cette forme, Dante écrit :

« De nous dire comment l'âme se peut unir

⁸⁴ Ma traduction

⁸⁵ Ma traduction

A ces arbres noueux ; et dis-nous, si tu peux,
Si jamais de tels corps aucune se libère.

Alors le tronc fit un grand souffle, et puis
En une voix le souffle se changea :
Il vous sera brièvement répondu.

Quand se sépare une âme folle et fière
Du corps dont elle s'est elle-même arrachée,
Minos l'envoie dans le septième cercle.

Elle tombe en ce bois, sans y choisir sa place ;
Mais au lieu même où le hasard la jette,
Là elle germe, ainsi qu'un grain d'épeautre.

Elle y pousse un scion, puis un arbre sauvage ;
Puis les Harpyes, en lui mangeant ses feuilles,
Lui font douleur et baie à sa douleur. » (Dante, 1962, pp. 68-69)

Dante condamne le geste meurtrier envers soi-même et cette conception des suicidés les situe dans le cercle des Enfers, ce qui est confirmé lorsqu'il écrit « Du corps dont elle s'est elle-même arrachée. Minos⁸⁶ l'envoie dans le septième cercle. » Toutefois, le poète juge l'âme du suicidé sous une forme arborescente « folle et fière ». Elle est non pas une âme déchue et sans espoir, mais au contraire, elle serait le « germe » renaissant d'un arbre. Lorsque les harpies, ces oiseaux à tête de femme, mangent les feuilles, elles « [l]ui font douleur et baie à sa douleur. » La baie évoque ici le petit fruit, mais peut aussi être lue comme une ouverture, signifiant la baie, la libération, de la douleur. Ainsi, tout comme le font remarquer Rupert Pickens et James D. Tedder, en citant Charles Hall Grandgent, le « [...] suicide était évidemment au regard de Dante, une révolte pas aussi reprochable envers les lois de Dieu, mais plutôt comme une autorisation divine

⁸⁶ À remarquez ici cette utilisation d'une figure païenne, Minos, pour évoquer le pouvoir divin. *La Divine Comédie* de Dante présente plusieurs références à la mythologie grecque et à l'astrologie, ce qui confirme l'importance de la culture païenne au Moyen Âge.

d'une affirmation de liberté ⁸⁷ » (Grandgent, 1916, p. 326-327 cité dans Rupert T. Pickens et James D. Tedder, 1968, p. 528). L'arbre mort dans la fresque possède également une double lecture antithétique : il réfère aux influences planétaires néfastes associées à la colère divine et du même souffle, il inspire la libération d'une douleur profitable à celui ou celle qui cherche à racheter son Salut. L'arbre fait écho à une conception de la douleur et de la misère au Moyen Âge, les périodes de souffrance s'expliquent par la volonté du cosmos divin et annoncent en contrepartie un avenir meilleur.

3.2.3 De la mémoire au *memento mori* : croyances religieuses

En plus d'évoquer la structure du monde médiévale, l'arbre relate les instances qui organisent et cultivent les croyances. La fresque illustrant trois arbres (fig. 37) qui se situe dans la partie inférieure du mois de juin déployé sur le mur sud témoigne également de l'importance des arbres dans le cycle astrologique. De petites taches rouges contrastent avec les verts du feuillage pour suggérer des arbres fruitiers, l'abondance, et les troncs possèdent des excroissances qui dynamisent la disposition symétrique des arbres. Un jeu d'échelle crée l'intuition d'un espace : les deux plus petits arbres donnent l'impression d'être éloignés et le plus grand arbre au centre semble davantage rapproché. Le noircissement du sol au niveau des arbres (serait-ce un cours d'eau ?) fait ressortir les troncs et l'éclaircissement à l'avant-plan met un accent sur le muret (?) qui sillonne l'image. Les formes crochetées et pointues disposées sur le mur rendent inaccessible l'accès aux trois arbres et leur confère ainsi une préciosité. Cette fresque qui évoque le genre profane du paysage peut aussi rappeler

⁸⁷ Ma traduction

les croyances religieuses du Moyen Âge : il suffit de penser à la Sainte-Trinité, le Père, le Fils et le Saint-Esprit.

Au XIV^e siècle pour les franciscains, l'arbre est un outil pédagogique pour se remémorer les histoires chrétiennes. Cela a sans doute une incidence sur l'interprétation de cette fresque puisque Saint-Antoine de Padoue, prêtre franciscain, est le protecteur de la cité padouane. Selon les dires de Madeleine Jeay⁸⁸, spécialiste de la littérature médiévale :

La métaphore de l'arbre est centrale à la pensée chrétienne, depuis la Genèse à l'arbre de crucifixion, avec l'arbre de Jessé et l'arbre de vie qui a abrité l'homme dans le jardin d'Éden. Pour Joachim, l'arbre symbolise l'histoire humaine jusqu'à la fin du monde. Dans le *Liber Concordie*, il utilise la figure des trois arbres pour représenter sa vision trinitaire de l'histoire : un premier arbre va d'Adam à Ozias, un second d'Ozias au Christ et le troisième illustre la Trinité. (dans Fasseur et Valette, 2010, p. 81)

Les trois arbres renvoient donc à l'histoire chrétienne et le rapport privilégié de l'arbre « avec le temps, dans son double aspect cyclique et linéaire » enrichit la lecture de cette histoire (Fasseur et Valette, 2010, p. 7). Le christianisme s'affirme comme étant le fruit d'une puissante lignée en s'associant à la durée de vie des arbres qui outrepassent celle de l'humain, à leur capacité à vivre au gré des saisons et à se renouveler annuellement.

Une autre représentation de l'arbre dans le cycle astrologique exemplifie concrètement le lien entre les arbres et la religion, ainsi que la valeur politique orchestrée par les instances ecclésiastiques. Dans le mois de septembre, sous le zodiaque Balance et au-dessus d'où se situaient autrefois les prisons du palais communal, se loge un arbre au

⁸⁸ Dans l'étude de l'ouvrage de Reeves, M. et Hirsch-Reich, B. (1972). *The « Figurae » of Joachim of Fiore*, Oxford : The Clarendon Press.

tronc lisse et doté d'une végétation d'un vert tendre (fig. 38). S'entortille autour de cet arbre un serpent à la peau rouge-orangée qui semble entrouvrir la bouche et happe le regard par son iris noir et sa cornée d'un blanc pur. À droite dans l'image, il y a un rocher rappelant les couleurs du reptile sur lequel est juché un arbre dont on peut apercevoir les racines, mais qui est difficilement visible à l'œil nu lorsque l'on regarde les fresques *in situ*. Dans la section gauche, il y a un semblant d'arbuste qui est en réalité probablement la délimitation d'un travail de restauration, puisqu'il est possible de constater une différence de traitement dans le rocher, l'abdomen du serpent et le bas du tronc.

La cartographie médiévale situe le paradis terrestre à l'extrémité orientale du monde et il est en général représenté par deux arbres suivant la Genèse : de la connaissance et de la vie (Boutet dans Fasseur et Valette, 2010 p. 45). L'arbre difficilement visible à droite de la représentation peut se référer à l'arbre de la vie et celui du centre conquis par le serpent, réfère incontestablement à l'arbre de la connaissance du récit biblique. Cet arbre du paradis terrestre dans lequel Ève cueillit le fruit du péché aurait donné la connaissance du bien et du mal ainsi qu'infligé un destin de mortels aux êtres humains. « Dans le récit biblique, lorsque ceux-ci [Adam et Ève] ont succombé aux tentations du serpent et ont mangé le fruit malgré cette interdiction, ils ont perdu leur innocence, ont assumé le fardeau de la sexualité, et se sont trouvés expulsés du paradis. » (Kay dans Fasseur et Valette, 2010, p. 171)

Ainsi, situé tout juste au-dessus du zodiaque de la Balance (fig. 39) et entre deux fresques qui représentent respectivement des flammes (fig. 40) et une personne priante (fig. 41), l'arbre au serpent réfère à la morale chrétienne et rappelle que le *Salone* au Palais de la Raison est un espace public, un Palais de Justice qui détient comme première fonction de peser le bien versus le mal, selon les lois. La cour de Padoue

possédait le pouvoir d'octroyer des peines de mort⁸⁹, cette fresque s'activerait donc à la manière d'un *memento mori*, remémorant à tous leur mortalité et qui, selon la définition de Jean-Claude Schmitt, rappellerait que « [...] la vie n'est rien d'autre qu'une préparation à la mort, qui elle-même doit ouvrir à ceux qui l'ont mérité les portes de la 'vraie vie', c'est-à-dire la vie éternelle. » (2014, p. 184) La fresque devient un outil pour organiser la société en incitant le chrétien à effectuer son Salut par une conduite irréprochable.

L'arbre comme « détail-emblème » fait écho aux thématiques générales de l'œuvre. Il est un détail qui permet d'explorer ce qu'étaient le monde et les sciences au Moyen Âge, à Padoue, ainsi que la manière dont la culture païenne se faisait appropriée au profit d'un message chrétien. Le recourt aux différentes sources italiennes ou en provenance du monde de l'« Orient » permet d'appréhender la manière dont les peintres percevaient le *trecento*. L'analyse du détail de l'arbre invite à « interpréter » les différentes connotations de l'arbre dans l'œuvre d'art et non à juger s'il correspond à une « dimension esthétique » en lien avec un « idéal classique ». Elle se distancie d'un concept de l'œuvre « reflet », puisque l'étude s'amorce à partir de l'œuvre et non à partir des phénomènes historiques. L'arbre en tant qu'« emblème » devient un « modèle de représentation du monde ». Il ne prétend pas étudier l'ensemble de l'œuvre ni portraiturer une « essence » de l'art médiéval ou renaissant à Padoue. À partir d'un détail du cycle astrologique au *Salone*, il est possible de décloisonner les frontières en faisant abstraction des modes de classifications érigés par l'histoire de l'art.

⁸⁹ Voir Zorzi, 1998

3.3 De l'image aux mots : arbres comme « matière littéraire »

« Le choix d'un arbre ou d'un arbuste pour servir d'emblème religieux, politique ou moral, est sans doute bien naturel à l'homme, puisqu'on trouve cet usage chez tous les peuples, anciens et modernes. » (Grégoire, 1793-1794, p. 2)⁹⁰

Grâce aux reproductions photographiques réalisées au Salon de Padoue à l'été 2015, il est possible de confirmer que les artistes possédaient une bonne connaissance de l'histoire politique padouane et de ses origines romaines, notamment en récupérant des histoires mythologiques, pour véhiculer une idéologie. Tout comme le « détail-emblème », les détails possédant une « matière littéraire » renvoient à l'ensemble et requièrent une érudition dans l'exécution, ce qui s'apparente au concept de « dignité de l'art » suggéré par Arasse. La particularité des prochains cas d'études est que ceux-ci se dotent d'éléments iconologiques référant spécifiquement à la littérature antique. Les fresques représentant un arbre exposent en quoi le cycle astrologique est « capable d'histoire » : elles évoquent le désir d'une renaissance du système communal et tendent à affirmer la puissance de la commune contre les politiques despotiques grâce aux détails dotés d'une « matière littéraire ». À noter que ces investigations de la représentation de l'arbre permettent également de nuancer les descriptions que réalise Antonio Barzon en 1924 dans son *Guida Illustrativa. Gli affreschi del salone*, que les historiennes de l'art citent encore aujourd'hui.

⁹⁰ Pour en lire davantage sur les liens entre les arbres et le politique, voir Dumas, 2006.

3.3.1 Cycles des arbres : désir d'une renaissance de la commune

Un protagoniste se dessine dans une des fresques du mois de mai (fig. 42) grâce aux tracés d'une ligne noire façonnant le contour de son corps en action, le drapé de ses vêtements, l'expression morose de son visage et l'arbre qu'il transporte sur son épaule droite. Antonio Barzon identifie cette figure comme étant un « agriculteur qui porte un arbre » (1924, p. 64), ce qui est certainement une première lecture valable connotant les tâches saisonnières des travailleurs de la terre. Par contre, lorsque l'on porte une attention à l'arbre représenté, à l'expression du personnage, au mois dans lequel se retrouve la fresque et que l'on s'intéresse aux rites italiens, une seconde, voire une tierce, lecture de l'œuvre s'active en lien avec le contexte historique.

L'arbre coupé, représenté dans ce détail du cycle astrologique, possède un tronc allongé, filiforme, et ses ramifications laissant entrevoir un amoncèlement d'aiguilles ainsi que la densité du végétal de forme conique rappelleraient le pin. Le pin dans la mythologie romaine s'associe à la déesse Cybèle en tant que symbole de la terre et de la fertilité. Effectivement, dans l'Antiquité romaine, les arbres vivaces étaient un objet de culte important puisqu'ils survivaient aux intempéries climatiques et référaient à la renaissance des végétaux (Walter, 2011, p. 127). Certes, les croyances païennes, les mythologies, survivent dans les rites du Moyen Âge, puisque les fêtes sont un lieu d'appropriation où le christianisme s'impose, « [e]n revanche le rite reste relativement fixe dans sa forme extérieure, tout en changeant parfois de significations selon les contextes où il apparaît. » (Ibid, p. 36) Les croyances consacrées aux vivaces et au pin sacré s'associent à des rites opérés spécifiquement lors des célébrations printanières, au mois de mai. À titre d'exemple, le premier mai,

[i]l était d'usage alors d'aller cueillir dans les forêts les branches feuillues ou d'aller déraciner de jeunes arbres afin de les planter devant la demeure

des personnes qu'on voulait honorer. Le rite de mai est exactement symétrique à celui de Noël et en constitue certainement la réplique printanière.⁹¹ (Ibid, p. 128)

Lors des fêtes printanières, l'arbre de mai était porté par un « dendrophore », ce qui veut dire « porteur d'arbre ». Ces « prêtres-bûcherons » avaient pour responsabilité de transporter les arbres lors des cultes dévotionnels et en ces circonstances, ils portaient le végétal symbolique sur les épaules, tandis que lorsqu'ils rapportaient du simple bois de chauffage ou du bois pour les constructions militaires, les arbres étaient trainés avec des cordes au sol (Rabanis, 1847, p. 67). Le simple fait que le tronc d'arbre soit porté par le protagoniste sur une épaule indique que l'œuvre réfère à un rite. La fresque personnifiant le mois de mai (fig. 43) met en image un cavalier transportant des branches d'arbre, ce qui renvoie certainement aux célébrations du premier mai. Ce détail dans le cycle astrologique est situé tout juste au-dessus du « porteur d'arbre », cette proximité confirme que le personnage n'est pas qu'un simple agriculteur, mais bien l'emblème d'une pratique culturelle. Et, puisque la cité de Padoue revendique au Moyen Âge une identité civique, associée à ses origines romaines, ce rite est probablement associé à une mythologie romaine.

Une autre couche de lecture s'ajoute à l'œuvre lorsqu'est aperçu un détail toutefois invisible *in situ* : une larme perlant sur la joue du personnage. Lorsque l'on se rapproche à nouveau de la fresque grâce aux reproductions photographiques, il est en effet possible de voir se dessiner une trace noire à la base arrondie qui coule du coin de l'œil (fig. 44). Ce détail est-il volontairement peint par l'artiste ou une simple tache ?

⁹¹ L'abbé Grégoire écrit à propos de ce rite : « L'usage de planter le mai étoit originellement un hommage à la nature qui, au retour du printemps, s'embellit de tous ses charmes et déploie toutes ses graces. A Rome et dans toute l'Italie le premier mai la jeunesse sortoit par troupes, au lever de l'aurore, pour aller cueillir des rameaux verts dont on ornoit les portes des maisons. [...] La fête de mai se répandit dans presque toute l'Europe. » (1793-1794, p. 19-20)

Il est à considérer que mai est destiné à la commémoration des ancêtres et que, lors de ce mois, les morts peuvent revenir dans le monde des vivants. Les anges trompettistes, tout comme celui représenté dans le cycle astrologique (fig. 45), procédaient à l'ouverture des tombeaux, ce pour quoi il est contre-indiqué de se marier en mai afin d'éviter de s'unir à un revenant ou une revenante (Walter, 2011, p. 127). Autrement dit, la mémoire des aïeux et la résurrection teintent les célébrations de mai. À cet effet, James Georges Frazer, dans le *Rameau d'Or* (1935), constate une affiliation entre le rite de l'arbre de mai et la fête d'Atys :

On apporte des bois le pin décoré de violettes et de bandelettes de laine, de même qu'on apporte « l'arbre de mai » ou « l'arbre de l'été » dans les usages populaires modernes ; l'effigie que l'on attachait au pin n'était qu'un représentant d'Atys, esprit de l'arbre : on gardait l'effigie attachée à l'arbre pendant un an, puis on la brûlait. On semble avoir fait quelques fois de même avec l'arbre de mai ; et, souvent, on conserve de la même façon l'effigie de l'esprit du blé, faite à la moisson jusqu'à ce qu'elle soit remplacée par une nouvelle effigie à la moisson de l'année suivante. Le dessein de tels usages, était sans doute, de maintenir en vie pendant toute l'année l'esprit de la végétation. (p. 391)

La fête d'Atys se célèbre également au printemps et par la coupe d'un arbre, plus spécifiquement, l'arbre du pin. L'histoire racontée par Ovide dans *Les Métamorphoses* (1^{er} siècle apr. J.-C.) explique que Cybèle, mère des Dieux et femme de Saturne – divinité typiquement romaine qui fonda la civilisation et l'ordre social en Italie, est amoureuse du dieu et berger Atys, qui fait vœu de chasteté à la déesse en échange de sa protection (Schmidt, 2016, p. 103 ; Sez nec, 1980, p. 82). Toutefois, Atys se fiance à une autre femme, la nymphe jalouse s'empare de son esprit : il s'émascule. Jupiter, à la demande de Cybèle pleurant sa mort imminente, le transforme en pin afin de lui assurer une vie éternelle. C'est d'après ce mythe (aux plusieurs versions) que se

développe le culte de l'arbre d'Atys dans la Rome antique et qui se pratique également au Moyen Âge (Stone, 1986)⁹².

Il [Atys] était révééré dans les temples de Cybèle et associé à elle dans le culte. Ses fêtes, qui se célébraient à l'entrée du printemps, duraient trois jours. Le premier était consacré au deuil ; on pleurait la mort d'Atys ; on abattait un pin, auquel on suspendait son image, et qui était ensuite déposé dans le temple de la déesse. Le second jour était solennisé par une bruyante musique ; et le troisième, c'est-à-dire celui où le corps d'Atys était censé retrouvé, par de frénétiques et sanglantes orgies [...]. (Jacobi, 1846, p. 58)

La larve, si elle est bien volontaire, devient un détail chargé d'une « matière littéraire » qui raconte subtilement la première journée de deuil du rite romain se pratiquant dans l'Italie médiévale. À plus forte raison que le végétal porté par le protagoniste de la fresque s'apparente au pin, une essence d'arbre sacré associée à Atys et Cybèle. Cette légende est transmise en général par la représentation d'un « [j]eune homme vêtu en berger, à la grâce alanguie, dont la puissance entretient la fécondité [...] » (Guillard, 1986, p. 2), ce qui n'est pas sans rappeler les allures mélancoliques du protagoniste et la symbolique du temps cyclique associé à l'arbre. Si ce dernier incarne Atys, il n'est plus qu'un simple transporteur de ressources naturelles, il représente l'arrivée du printemps, la reproductibilité, le renouveau et l'honneur des anciens.

Ce même rapport entre les végétaux et l'idée d'une renaissance de la commune se manifeste dans une des fresques du mois d'août qui serait sous les influences de la planète Mercure et du zodiaque Vierge. Sur ce détail (fig. 46) se retrouve un protagoniste possédant un visage soigneusement défini par des traits noirs sur une peau rosée, portant une casquette de paysan et une tunique grises qui s'harmonisent avec le

⁹² La fête d'Atys se célébrait en général à la fin du mois de mars, mais vu la nature du rite qui consistait à couper un pin, honorer un ancien et mettre en garde contre l'adultère, il est souvent mis en association avec les célébrations de mai.

végétal duquel il est en train de couper un fruit. L'homme représenté se concentre à tailler un cône ovoïde de la plante du houblon s'étant entortillée autour d'un arbre. Cet arbre dépourvu de feuilles et de couleurs semble mort. Les peintres du cycle astrologique connaissent bien le cycle de vie des végétaux, car, la cueillette du houblon s'effectue généralement en août ou en septembre lorsqu'il possède une forme conique. La disposition de la fresque tout juste en dessous d'une scène de cueillette de raisin (fig. 47) confirme qu'il s'agit d'une période d'abondance.

Le littéraire Melchior Barthés dans son *Glossaire botanique* (1873) écrit au sujet du houblon *lupulus* que « [c]omme l'indique son nom (*lupulus*, petit loup), le Houblon est très-vorace ; il épuise bientôt le sol qui le nourrit, et étouffe les arbrisseaux qui le soutiennent ; aussi en a-t-on fait l'emblème de l'injustice. » (p. 149) La plante grimpante prive l'arbre de lumière et finit par l'étouffer. L'arbre est mort au profit de la plante.

Ce phénomène du monde des végétaux n'est pas sans rappeler la pensée padouane qui participe à fortifier le mythe de paix communale au lendemain du règne d'Ezzelino da Romano, puisque « [...] le sang versé vient justifier, fortifier, féconder la commune restaurée. » (Crouzet-Pavan, 2001, p. 90) La conception alternative de la vie meurtrière et de la vie harmonieuse permet d'expliquer que la commune meurt au profit d'une meilleure résurrection, tout comme le fruit de la plante justifie la mort de l'arbre. De ce point de vue, la fresque représentant l'arbre de mai et/ou le mythe d'Atys, évoquant la renaissance, fait sans doute référence à cette volonté de se libérer de la République de Venise qui occupe la cité de 1405 à 1797 ; tout comme si cet arbre coupé incarnait la commune et qu'on lui consacrait ce rite, dans l'espoir de la voir renaître sous une meilleure forme. Le recours à une histoire mythologique et les références à l'arbre de mai permettent aux peintres de participer à la construction identitaire padouane fondée par des origines romaines et entretenue grâce à une fierté civique communale. Cette

identité survit par le truchement d'images possédant le pouvoir de raconter et de préserver une mémoire.

3.3.2 Déracinement et implantation de l'arbre : discours contre la tyrannie

Dans le cycle astrologique se retrouvent deux représentations de centaures qui incluent chacune la représentation d'un arbre. Dans le cours du mois de juin sur la section sud, un premier centaure (fig. 48) figure et sur la partie nord en novembre, une autre créature hybride est représentée (fig. 49). Ces images du centaure bien qu'elles illustrent la même créature et le même végétal possèdent des éléments iconographiques dissemblables enrichissant leurs valeurs symboliques.

Au XIII^e siècle, la redécouverte en Italie de *l'Histoire des Animaux* d'Aristote (v. 343 av. J.-C.) et de *l'Histoire Naturelle* de Plin l'Ancien (v. 77) provoquent un élan d'intérêt pour les créatures mythologiques. Les caractéristiques doubles de certaines créatures deviennent des outils pour façonner un discours moral et politique,

[...] l'hybride serait en partie instrumentalisé et utilisé en fonction de sa forme symbolique, à savoir le monstre, intégrant ici une politique de l'image. Les images étaient les seuls supports réellement accessibles et compréhensibles, et avaient un impact évident, ce d'autant plus qu'à l'époque, les populations n'avaient pas accès à la lecture des textes. (Molinet, 2006, p. 11)

L'hybride dans le Moyen Âge occidental évoque les tensions intérieures vécues par l'Homme, celui-ci étant continuellement à la recherche d'un équilibre entre son instinct animal et sa raison. Sans conteste les figures hybrides sont une forme symbolique récupérée par les instances du pouvoir temporel.

L'antinomie entre les lois de la nature et de la civilisation est représentée métaphoriquement dans le mythe du centaure, issu de la littérature greco-romaine. Aux dires d'Aurélie Gendrat-Claudé, qui s'intéresse spécifiquement au centaure dans la littérature italienne,

[à] l'image de sa double nature, le Centaure relève à la fois de la dimension collective et générique de l'animal, mais aussi de la geste individualisée des hommes, des héros ou des dieux. En d'autres termes, tout en restant dans la sphère du mythe, il fait l'objet dès l'Antiquité d'un discours qui emprunte ses codes tantôt à la biologie, tantôt à l'histoire, tantôt à la réflexion classificatoire, tantôt à l'élan narratif. (Gendrat-Claudé, 2013, p. 86)

Les codes symboliques de cette forme hybride renvoient à la tradition païenne racontant que la race des centaures est le fruit d'un complot orchestré par Zeus (Jupiter dans la mythologie romaine) pour tester la loyauté d'Ixion. Ce dernier échoue et s'unit à une nuée que Zeus a envoyée sous la forme d'Héra (Junon). De ce couple naît un fils qui lui, s'accouple à des juments sur le Mont Pélion, « [l]a naissance monstrueuse du centaure apparaît comme la punition d'une relation adultère, symbole de la trahison de la confiance de Zeus. » (Ibid, p. 86) Ces bêtes énigmatiques nées d'une immoralité sont formées d'un bas corps chevalin et d'un buste humain ; ils symbolisent à la fois la barbarie et la sagesse. Certaines figures centrales appartenant à la race hybride marquent les récits antiques par des actions de bonté ou de cruauté, ce qui confère forcément une valeur morale à l'image du centaure, reprise par la culture occidentale du Moyen Âge. Les créatures monstrueuses sont une création de Dieu, elles interpellent l'imaginaire et permettent de se distancier du monde réel par la considération d'un monde « autre ». La présence divine pesant le bien et le mal s'accroît, bien qu'elle soit invisible.

Antonio Barzon dans son exhaustif travail d'identification iconographique des fresques et écrit à propos du centaure de juin :

La représentation du *Salone* a un monstre, mi-homme et mi-cheval, dont la figure humaine ne se greffe pas à l'encolure du cheval, mais au ventre. Il tient dans sa main droite une massue [ou un bâton] et dans sa gauche quelque chose, peut-être une victime, qui est cachée par un lobe d'âge plus récent.⁹³ (1924, p. 84)

Le centaure possède un bas de corps chevalin formé seulement de deux pattes arrière et son buste d'homme se juxtapose au bas ventre de la partie animale. Hélène Gallé souligne que « [...] les Grecs hésitent dans leur représentation du centaure : a-t-il quatre pattes de cheval ? Ou seulement deux pattes, sur lesquelles il se tient debout comme un homme ou comme un satyre ? » (Gallé, 2015, p. 2) Ici, le centaure se rapproche de la physionomie du Satyre associé aux dieux dionysiaques ; ses yeux noircis lui donnent un air sévère et ses lèvres tombantes marquent un signe d'agressivité. D'ores et déjà, il est possible d'observer que les qualités plastiques de ce premier centaure évoquent une bête violente dominée par ses instincts et sujette à se tourner vers le mal.

Dans la reproduction photographique, il est possible de remarquer que le centaure tient de sa main droite non pas une massue comme le suggère Barzon, mais plutôt un arbre et sa main gauche pointe quelque chose devant lui. Ce détail de l'arbre peut sembler anodin et pourtant « [h]ier comme aujourd'hui, dans la littérature, les arts, la spiritualité, l'arbre est l'un de ces détails qui cessent de l'être dès lors qu'on leur prête attention, parce qu'ils savent ou peuvent nous faire penser, nous ravir, nous émerveiller. » (Fasseur et Valette, 2010, p. 13) En ce cas-ci, il permet d'identifier le type de centaure représenté.

⁹³ Ma traduction

Benoît de Sainte-Maure dans *Le Roman de Troie* (v. 1165) s'inspire des récits de l'Antiquité et rend accessible la tradition homérique dans un Moyen Âge tardif en Europe (Gallé, 2015, p. 3). Ce texte de poésie populaire raconte l'épisode du triomphe des Lapithes sur les centaures, qui se déroule au cours du mariage du roi Pirithoos. Roi des Lapithes et fils d'Ixion, Pirithoos est le demi-frère des centaures et les invite donc à ses noces. Enivré par le vin et gagné par sa bestialité, le centaure Eurytion tente de violer la mariée, ce qui donne lieu à l'éclatement d'un combat violent entre la horde des centaures et les Lapithes. Ces derniers gagnent et bannissent à tout jamais les hommes-cheval de Thessalie. Gendrat-Claudé fait remarquer que « [d]ans les représentations artistiques de cet épisode, les centaures sont souvent armés de branches, voire de tronc d'arbre, comme pour rappeler leur lien privilégié et archaïque avec la nature et même leur sauvagerie. » (Gendrat-Claudé, 2013, p. 87) Ce récit évoque la féroce brutalité du centaure quand l'animosité domine l'esprit. Sa sauvagerie est telle qu'il déracine sadiquement les arbres pour combattre. Jean Bayet dans son article sur le symbolisme du centaure précise que la victoire des Lapithes sur ces monstres hybrides évoque la défaite de la barbarie au nom de la civilisation, l'esprit du mal étant vaincu par la raison (Bayet, 1974, p. 36).

Ce premier centaure sauvage se situe sous l'influence du zodiaque Gémeaux, dont l'opposé polaire est le Sagittaire. La constellation du Sagittaire est parfois associée à Crotos ou Pholos, mais elle est en général liée à Chiron, ce centaure d'exception qui se distingue par sa sagesse. Par accident, Héraclès blesse Chiron d'une flèche empoisonnée et le centaure raisonné donne son immortalité à Prométhée pour mettre fin à ses douleurs. En réponse à cet acte de bravoure, Zeus place Chiron dans le ciel pour former la constellation du Sagittaire. Celle-ci est traditionnellement représentée sous la forme hybride du centaure, un arc et une flèche à la main (Gendrat-Claudé, 2013, p. 88). Dans le cycle astrologique de Padoue, le zodiaque possède un arc, mais

les peintres ont opté pour un corps de cerf (fig. 50). D'ailleurs, Antonio Barzon décrit cette fresque tout comme si elle représentait le centaure traditionnel sous la forme de Crotos, mais ce n'est pas le cas. Cette fresque gagnerait à être étudiée davantage en se penchant sur la figure hybride de l'homme-cerf⁹⁴.

À gauche de ce Sagittaire non conventionnel dans la section du mois de novembre, pratiquement situé en face du centaure de juin, se retrouve la fresque d'un centaure possédant un corps de cheval à quatre pattes et un buste d'homme avec des oreilles chevalines. Il a un regard alerte, concerné, mais adouci par un sourcil défroncé. Il tient un bâton dans une parfaite verticale, bien que le bas corps semble être au galop⁹⁵. Un arbre feuillu se retrouve à l'arrière-plan, qui lui, n'est pas déraciné. L'arbre enraciné fait écho au caractère raisonné de la créature hybride, au contrôle de sa violence. Contrairement à l'autre déracinant un arbre, ce centaure s'affranchit de sa sauvagerie et se rapproche du mythe de Chiron. Par ailleurs, lorsqu'une attention est portée à la facture picturale, à la « fascination picturale » des peintres, ce clivage entre les deux représentations de centaure se creuse. L'arbre à la main du centaure des Lapithes se dote d'un tronc chétif, noueux et d'un feuillage épars ; le brun du tronc se mélange au noir des lignes et les verts texturés indiquent un geste, une trace fougueuse. Quant à l'arbre enraciné, chacune des feuilles est délicatement définie par des hachures ce qui donne un effet de dentelle à l'ensemble du feuillage et les couleurs du végétal ne sont pas rabattues, mais plutôt lavées, conférant ainsi une luminosité à l'arbre.

Il est possible d'effectuer un rapprochement entre le centaure « civilisé » et *La Divine Comédie* de Dante. L'œuvre de poésie rend compte de la société italienne au début du XIV^e siècle en relatant ses travers et qualités. Il est fort probable que les peintres des

⁹⁴ « Signe du Sagittaire. Le Sagittaire est représenté dans sa forme traditionnelle mi-cheval, mi-homme, dans l'acte de tirer une flèche. » (Barzon, 1924, p. 161) (Ma traduction)

⁹⁵ Antonio Barzon (1924) ne fait que mention d'un centaure en course (p. 168).

fresques se soient inspirés du poème, d'autant plus que Dante a marqué la culture padouane par son passage dans la cité communale en 1306 (Beck, 1999, 68). Gendrat-Claudiel rappelle la présence de centaures dans le Chant XII de l'Enfer en soulignant que,

Dante représente les Centaures comme des « *fiere isnelle* », c'est-à-dire des bêtes rapides, dont la vigueur plastique paraît susciter chez le poète une véritable émotion esthétique, qui nous rappelle que, si le Centaure est bien un monstre, c'est un *beau monstre* ou, pour reprendre une expression de Borges, « la créature la plus harmonieuse de la zoologie fantastique. » (Gendrat-Claudiel, 2013, p. 94)

Dante décrit les centaures Pholos, Nessos et Chiron en leur conférant des qualités psychologiques et physiques pour évoquer leur pensée judicieuse et en esthétisant l'image de la créature. La fresque montre une figure en mouvement, le torse dressé et fier. Cela suggère la rapidité et la force de la créature hybride, puis son expression paisible et le visible contrôle de son animalité font écho à ce *beau monstre* doté d'une raison.

Les nobles centaures dantesques aux Enfers ont une fonction bien particulière qui est d'assurer par leur puissance et leurs valeurs morales le contrôle du premier giron qui condamne les tyrans.

Ceux-ci sont les tyrans, me dit le grand Centaure,
 Qui ont pillé le sang et les biens du prochain.
 [...]
 L'endroit où il convient que les tyrans gémissent.
 C'est en ce lieu que Justice divine
 Plonge Attila, le fléau de la terre,
 Et Pyrrhus et Sextus, et qu'éternellement
 Elle brûle les yeux et tire ainsi des larmes
 A Rinier de Cornète et à Rinier Pazzo,

Qui sur les grands chemins firent tant de massacres.
 Sur ce, Nessus volta et repassa le gué.
 (Dante, (1307-1321/1962), p. 64-65)

Il est en effet possible d'associer le centaure de novembre à ces nobles figures que décrit Dante, tout comme si ce bâton qu'il avait entre les mains était destiné à bloquer l'issue aux tyrans qui tenteraient la fuite. Le centaure possède la puissance nécessaire pour affronter la barbarie tyrannique grâce à son hybridité, « déjà développée dans l'Antiquité de manière souvent implicite, par des réseaux lexicaux subtils qui tendaient à suggérer une forte parenté entre les instincts incontrôlés du centaure et la violence de la tyrannie, individuelle ou propre à un groupe social. » (Gendrat-Claudiel, 2013, 95-96) Depuis la naissance de son mythe, la race du centaure s'associe aux politiques tyranniques : son côté bestial rappelle la cruauté des tyrans et paradoxalement, sa force combinée à la raison permet de contrôler les pulsions despotiques de l'humain.

Tout comme le dit Annie Cazenave, « [l]e discours sur les monstres est, en réalité, un discours sur l'homme. » (1979, p. 235) Nécessairement, les antipodes constituant le centaure – le bien et le mal – font écho à la fonction du *Salone* à Padoue qui au temps de la commune était un palais de Justice. Le centaure défait par les Lapithes rappelle le pouvoir de la raison, de l'entendement, sur les criminels, « [...] le monstre y apparaît en particulier comme symbole des bas instincts qui, toujours à l'affût, en notre nature incertaine, risquent d'entraîner le chrétien, si l'âme ne réagit pas, vers les abîmes et aux supplices de l'Enfer. » (Bayet, 1974, p. 62)

Ces deux figures de centaure, le sauvage et le sage, renvoient probablement à un épisode de cruauté envers les enfants, hommes et femmes padouanes, qui a renforcé l'idéologie communale. Le système communal de Padoue connaît une parenthèse sanglante avec

les politiques tyranniques d'Ezzelino da Romano, qui a marqué l'identité padouane⁹⁶. La figure barbare, hors contrôle, représentée les yeux creux et un arbre à la main est probablement une représentation métaphorique du tyran. La référence à la victoire des Lapithes évoque le triomphe de la commune raisonnée sur le cruel Ezzelino dominé par le mal. Le centaure idéalisé dont la tâche est de garder les tyrans aux Enfers joue le même rôle que le système communal qui doit, par un équilibre parfait entre sa rudesse et son jugement, combattre les menaces externes et maintenir la commune sous une bonne étoile.

Les tensions intrinsèques entre monstruosité et idéaux, nature et civilisation, conférées aux centaures, réfèrent à la fonction du palais de Justice et rappellent un chapitre de l'histoire politique de la vie padouane. La figure hybride du centaure est adoptée précisément pour ses qualités subversives, elle permet la construction d'un double discours pour exprimer les bienfaits d'une politique communale et condamner la barbarie tyrannique. Les polarités dans les animaux composites sont porteuses de sens et ces sens se construisent tout particulièrement en relation avec le contexte dans lequel s'illustre l'hybridité. Sans cet intérêt pour la représentation de l'arbre, peut-être que mon attention ne se serait jamais tourné vers ce bâton, qui est en réalité un arbre, un indice essentiel à l'identification des types de centaures représentés.

3.4 Constats de l'étude de cas

Le détail de l'arbre façonne un discours ; participe à la compréhension du pan de fresque dans lequel il se retrouve ; fait écho à l'ensemble du cycle astrologie et enrichit la connaissance de la cité padouane. Les fresques ont été repeintes et restaurées par des

⁹⁶ Voir chapitre I

personnes érudites qui connaissaient les mythes antiques ayant survécu au temps, elles se les réapproprient afin d'exposer une « dignité de l'art » et de véhiculer un discours dans l'intérêt de la commune. Les peintres des XV^e et XVI^e siècles exposent leur conception de la cité padouane du XIV^e siècle et entretiennent le discours d'une fierté civique en se référant aux textes littéraires médiévaux inspirés des histoires païennes. L'analyse de certains détails chargés d'une « matière littéraire » met en évidence que les fresques sont peintes par des êtres humains possédant une conscience, leur propre identité, leur propre bagage de connaissances et leur expérience au monde. Bien que cette notion anthropologique soit essentielle à la compréhension de l'œuvre d'art, il n'est pas indispensable de savoir qui était cet individu et quand il aurait travaillé sur les fresques. À vrai dire, cet anonymat, autorisé par une analyse d'un détail, permet positivement de se dégager du modèle biographique.

Une étude par le détail – ce dernier étant un élément découpé de l'œuvre, mais toujours en communication avec son ensemble – permet de considérer l'œuvre d'art pour ce qu'elle est. Cette approche invite l'historienne de l'art à développer et à appuyer une idée avancée, tout en contournant les rouages imposés par une histoire de l'art codifiant les œuvres d'art. Selon Arasse, pour reprendre les mots de Guillaume Cassegrain, « [l]e détail surgit d'une attention rapprochée de la peinture et, par la jouissance ponctuelle, gratuite qu'il offre, trouble l'objectivité analytique de l'historien, lui fait 'perdre son latin'. » (dans Cohn, 2010, p. 219) Le plaisir vécu par l'historienne de l'art dans l'interprétation d'un détail « fascinant » est le premier ingrédient à la déconstruction des schèmes historiques. Lorsque l'on se rapproche de l'œuvre, celle-ci n'est plus qu'un simple objet d'étude qui existe dans une perspective historique, elle s'affirme de manière autonome en laissant voir une trace, un discours. Le détail exprime une individualité : celle de l'artiste ou encore, celle de la spectatrice.

Certainement, Arasse n'est pas le seul à s'être prononcé sur la question du détail. Depuis les écrits de Giovanni Morelli (1890), le détail soulève des enjeux théoriques, discutés notamment par Barthes (1968) et Didi-Huberman (2004). Ces derniers jettent un regard critique sur cette approche par le détail, fréquemment utilisée en histoire de l'art bien qu'elle ne soit pas toujours explicitée, tout comme le prouvent les textes de Beck et Trottein (Wicky, 2011, p. 55 et 110). En lien avec mes observations dans le cadre de cet exercice méthodologique sur le détail de l'arbre dans les fresques de Padoue et les spécifications souligné par Wicky dans son étude historiographique sur le détail (2011), il semble que cette approche pointe un objet d'étude en ponctuant l'importance du détail, mais demeure indéfinissable dans son application. Son usage n'est donc pas un gage de scientificité ou d'une déconstruction du « mythe du progrès artistique ». Il est par exemple à se rappeler que Frederick Hartt dans son histoire de la peinture (1976) a recours au détail de l'arbre, afin d'illustrer une ascension méliorative de la peinture en Europe. L'approche par le détail est une solution dans l'étude des fresques du *Salone*, à condition que l'historienne de l'art ait une certaine sensibilité aux conséquences nuisibles que peut impliquer un jugement de valeur sur l'œuvre.

D'autant plus que si le détail paraît évoquer le réel, il n'est toutefois pas une vérité. L'analyse d'un élément découpé d'une œuvre d'art est le ressort de la perception humaine. L'historienne de l'art fait une interprétation à partir de ses connaissances et de ses expériences au monde, ce qui peut mener à une sur-interprétation des images. Si la larme du protagoniste dans la fresque de mai est une hallucination, la fresque ne réfère pas à Atys ni à la résurrection de la commune. Ceci dit, cette larme occasionne un plaisir, « [l]e détail touche donc, notamment par l'intimité et le rapport privilégié qu'il instaure avec l'œuvre. » (Wicky, 2001, p. 71) Le discours construit est alors une analyse personnelle, un effet de l'œuvre sur la perception.

Les analyses par le détail sont réalisées à partir de reproductions photographiques qui semblent être une imitation du réel, mais elles sont également le fruit d'une subjectivité humaine. Les images ont été cadrées par le photographe ; captées par une lumière variable selon les heures de la journée, ce qui a une incidence sur la couleur des fresques ; transformées par le téléobjectif de l'appareil numérique et dépourvues de leur matière à cause du médium photographique. Les reproductions sont sans conteste une contribution essentielle à la connaissance du cycle astrologique de Padoue, puisqu'il est impossible de tout voir *in situ*. Toutefois, il reste primordial d'aller sur les lieux du *Salone* vivre l'expérience de la monumentalité de l'œuvre et observer la matière, ces couches de fresques superposées, craquelées et texturées.

Le détail permet effectivement d'en apprendre davantage sur les fresques du *Salone*, il ne peut cependant être une méthode exclusive, de là le recours à une approche interdisciplinaire. Aux dires de Wicky, une familiarité avec l'objet d'étude est nécessaire, « [...] car le détail peut s'avérer insignifiant s'il n'est pas mis en relation avec un tout dont il condense alors le sens en l'enrichissant, selon que le rapport du détail à l'ensemble relève de la métonymie ou de la synecdoque. » (2011, p. 67) Une recherche sur le contexte et sur l'ensemble du cas d'étude est la première étape indispensable à l'étude d'un détail. Isolés de leur tout, les arbres dans les fresques du *Salone* n'auraient pas suscité les mêmes résonances, à titre d'exemple la question du « mythe communal » ne se serait définitivement pas posée.

Ce lien avec le contexte et l'ensemble permet également de ne pas « disloquer » l'œuvre d'art. Il faut en effet se méfier de cette désarticulation, parce que les détails font eux-mêmes écho à plusieurs champs de savoir. En faisant mes recherches sur la conception de l'arbre au Moyen Âge, j'ai constaté qu'il y avait une littérature abondante et j'ai dû à plusieurs reprises me restreindre et revenir spécifiquement à l'œuvre d'art, afin d'éviter un éparpillement. À cet effet, j'ai dû me limiter et choisir seulement quelques

représentations de l'arbre. Vu la nature de l'exercice, il aurait été hasardeux d'explorer les 18 images (fig. 12-15, 31, 33, 34, 36-38, 42, 46-49 et 51-53) et de tenir un propos cohérent avec la problématique du mémoire. Bien que ce choix soit spécifié d'entrée de jeu, il jette sans doute une ombre sur les quelques arbres et thématiques exclus pour des raisons pratiques. Somme toute, l'analyse des représentations de l'arbre confirme que l'étude d'un détail possède le pouvoir d'informer sur l'ensemble du cycle astrologique. Les représentations de l'arbre convoquent diverses thématiques et invitent la spectatrice à voyager à travers le temps, depuis le XIV^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Ces détails exhibent la manière dont l'ère communale du *duecento* et *trecento* est perçue par les peintres impliquées dans la reconstruction ou les restaurations de l'œuvre. L'arbre devient une trace symptomatique d'une existence humaine qui aurait fabriqué un discours sur l'ère communale, une empreinte qui est toujours perceptible aujourd'hui.

Cette étude de cas, la représentation de l'arbre, ne prétend pas livrer un savoir exhaustif, mais ajoute une humble phrase au récit du cycle astrologique du *Salone* à Padoue.

CONCLUSION

Sans conteste, lorsque Jacob Burckhardt mentionne les fresques du *Salone* dans *La civilisation de la Renaissance en Italie*, il porte un jugement de valeur sur l'œuvre en la considérant anachronique à un idéal artistique italien de la Renaissance. D'un autre point de vue, la conception historique non linéaire de l'historien de l'art suisse fait en sorte qu'il mentionne l'existence du cycle astrologique de Padoue et cette même allusion permet à l'œuvre de survivre dans l'historiographie de l'art. Par exemple, Aby Warburg retient la leçon de Burckhardt dictant que l'histoire se construit de perturbations, sans toutefois s'embarrasser « de limites policières » et avance les premières idées d'une méthode iconologique, voire d'une histoire de l'art anthropologique. Les recherches de Warburg, avec sa conférence de 1912 dans laquelle il est question des décans et son *Atlas Mnémosyne*, ouvrent un champ de savoir inédit sur les fresques du cycle astrologique, tout en déconstruisant la linéarité temporelle de l'histoire.

Autrement dit, la phrase écrite par Burckhardt, qui fut l'étincelle de ce mémoire de recherche, a fort probablement participé à recouvrir l'œuvre de cette « couche de plâtre » dont nous parle Umberto Eco⁹⁷. Du même coup, cet énoncé laisse une trace du cycle astrologique dans un texte fondamental de la discipline de l'histoire de l'art et lègue une réflexion inspirante pour les historiennes de l'art subséquentes. Thomas Albert Howard dans son article à propos de *La civilisation de la Renaissance* de Burckhardt, résume cette idée en stipulant qu'« [e]n fait, ce travail est encore souvent le point de départ de nombreuses études contemporaines sur la Renaissance, que l'on soit en accord, ou non, avec lui. »⁹⁸ (1999, p. 164)

⁹⁷ Voir Introduction, p. 1

⁹⁸ Ma traduction

Afin d'effectuer une étude du cycle astrologique au *Palazzo della Ragione*, il était avant tout nécessaire de faire le deuil de l'auteur de l'œuvre et d'accepter que les fresques originales survivent dans les créations artistiques postérieures. Les fresques anachronistes construisent une « chaîne » entrelacée de « maillons » et ces derniers se réfèrent constamment à un point d'ancrage, c'est-à-dire, à une œuvre de fierté civique (Nagel et Wood, 2015, p. 34). Chacune des couches de fresques dialogue avec l'œuvre originale détruite sous les flammes en 1420 et les peintres cherchent à fixer dans la mémoire l'histoire de la commune padouane. Cette conception de l'œuvre permettait de se concentrer sur une histoire locale, tout en ayant conscience des échanges interculturels en Italie. Il était alors possible de saisir les dynamiques entre les instances temporelles et les pratiques artistiques, sans avoir à s'assurer d'une compatibilité avec un plus grand récit façonné par des « dimensions esthétiques ». De plus, ces couches temporelles faisant écho à un moment clef du récit padouan permettait d'insister sur le sujet de l'œuvre : la mémoire d'un système politique communal. Cela entretenait un contact avec l'histoire dominante (il est par exemple possible d'inscrire le cycle astrologique dans la même tendance artistique que les fresques de Sienne d'Ambrogio Lorenzetti) qui malgré ses failles, possède la qualité de produire la base d'un savoir commun.

En plus de constater la pertinence ainsi que les bienfaits d'une analyse par le détail dans l'examen du cycle astrologique de Padoue, je remarque que le temps est un élément inhérent à l'œuvre et une question incontournable lorsque l'on en fait son objet d'étude. Plus spécifiquement, j'observe que les conceptions du temps des historiennes de l'art influencent la manière d'étudier les fresques astrales. Aby Warburg intègre à son *Atlas Mnemosyne* les fresques du *Salone*, grâce à sa perception non linéaire de l'histoire. La forme ellipsoïdale de la salle de conférence de la BKW où étaient exposés les panneaux de l'atlas, en référence à Johannes Kepler (1571-1630) qui théorisa la trajectoire

ovoïdale des planètes autour du soleil, témoigne d'une préoccupation de l'historien pour l'astronomie, cette science conceptualisant notre rapport au temps.

Après tout, ce mémoire de recherche expose que les auteurs du XX^e siècle qui s'intéressent au cycle astrologique acceptent le caractère anachronique de l'histoire et se situent en général en marge de l'histoire de l'art linéaire, dominante⁹⁹. Conséquemment, il est alors à se demander comment se manifestent dans les 333 panneaux de fresques les diversités temporelles et comment les historiennes de l'art des XX^e et XXI^e siècles ont su, ou non, considérer ce facteur-temps dans leurs études.

Il s'agit d'une problématique toujours à propos des fresques du *Salone* et de ses enjeux historiographiques que j'aimerais explorer dans le cadre d'une future recherche doctorale. Cette thèse interdisciplinaire et transhistorique s'amorcerait par une étude iconographique du cycle astrologique sous l'angle de la question du temps. À nouveau, j'étudierais certains détails significatifs à partir de reproductions photographiques afin de contourner la monumentalité et les apories de l'œuvre. Dans un second volet, je dresserais un portrait historiographique du cas d'étude à partir des fonds d'archives de la *Biblioteca civica* (Padoue) et de l'Institut Warburg (Londres) dans le but d'identifier les conceptions philosophiques du temps récupérées par l'histoire de l'art. Pour ce faire, l'étude exhaustive des sources phares issues de l'histoire des sciences de la cosmologie et de l'astronomie (Agar, 2012 ; Holton et Schweber, 2008), de la philosophie phénoménologique (Bergson, 1922 ; Heidegger, 1927) et de la sociologie des sciences (Chesnaux, 1996), serait de mise pour définir conceptuellement la notion des « multitemps », la faire dialoguer avec les fresques et les textes à son sujet.

⁹⁹ Ceci dit, les écrits de Warburg sont depuis les années 1980 avertisés par l'histoire de l'art. L'historien des images n'est plus considéré comme un marginal, mais il est à considérer que ses écrits se démarquent des tendances qui lui étaient contemporaines.

Par son récit de destruction et de reconstruction ; son emplacement au palais public ; son thème sur le cycle des saisons et ses factures picturales variées, l'œuvre astrale survit jusqu'à nous en entretenant une conversation entre divers temps : historiques, politiques, philosophiques et psychologiques. L'œuvre par sa nature anachroniste réfère à plusieurs époques associées à divers régimes politiques, à une variété de mœurs et s'adresse à une quantité phénoménale de spectatrices possédant chacune une expérience dissemblable du monde. Ces différentes temporalités se révèlent entre autres dans les iconographies dotées d'une « matière littéraire » et dans la matérialité laissant entrevoir les effets des décennies sur l'œuvre d'art, puisque « [l]'historien qui voit dans l'œuvre d'art un simple signe inscrit dans un système d'échanges symboliques ouvre une fenêtre sur les mécanismes secrets du pouvoir social dans une société lointaine, disparue. » (Nagel et Wood, 2010/2015, p. 19) De plus, la thématique astrale du cycle de fresques lie également l'œuvre à la question du temps : tout simplement, le monde céleste dicte le cours des jours. Aujourd'hui, les heures se comptent au rythme de la rotation terrestre.

Les données variables que sont l'espace et le temps se retrouvent au cœur du cycle astrologique et s'interprètent selon une conception du cosmos, une conception qui se transforme au fil des siècles. À ces couches temporelles, s'ajoute alors d'un point de vue historiographique, le temps contemporain à l'historienne de l'art. En étudiant le cycle astrologique, l'historienne fait écho à sa propre vision du monde dans la manière d'aborder la question du temps, inhérente à l'œuvre. En certaines circonstances, c'est confrontée à une nouvelle vision du cosmos qu'elle interroge et contourne les méthodologies traditionnelles.

Au cours des XX^e et XXI^e siècles, la définition du temps se transforme au gré de découvertes scientifiques qui provoquent incontestablement les sciences humaines, dont l'histoire de l'art, à repenser, fragmenter, superposer et déconstruire la ligne

temporelle, puisque nous savons désormais que le temps est relatif (Klein, 2005). Depuis les théories de la relativité restreinte et de la relativité générale d'Albert Einstein (1905), qui eurent un impact aussi important que la révolution galiléenne dans la transformation des schèmes sociaux, de nouveaux paradigmes cosmologiques infiltrèrent la philosophie et la sociologie. À titre d'exemple, le philosophe italien Giorgio Agamben définit ce qu'est le « contemporain » en se référant à un phénomène cosmologique, l'expansion de l'univers :

Dans l'univers en expansion, les galaxies les plus lointaines s'éloignent de nous à une vitesse si grande que leur lumière ne peut nous parvenir. Ce que nous percevons comme l'obscurité du ciel, c'est cette lumière qui voyage vers nous à toute allure, mais qui malgré cela ne peut nous parvenir, parce que les galaxies dont elle provient s'éloignent à une vitesse supérieure à celle de la lumière. Percevoir dans l'obscurité du présent cette lumière qui cherche à nous rejoindre et ne le peut pas, c'est cela être contemporains. C'est bien pourquoi les contemporains sont rares. C'est également pourquoi être contemporains est, avant tout, une affaire de courage : parce que cela signifie être capable non seulement de fixer le regard sur l'obscurité de l'époque, mais aussi de percevoir dans cette obscurité une lumière qui, dirigée vers nous, s'éloigne infiniment. (2008, p. 24-25)

La conception d'un univers qui se déploie à une vitesse fulgurante devient une métaphore afin d'illustrer une attitude contemporaine. Le présent pour Agamben est une entité lointaine et inaccessible ; ce qui serait de l'ordre du « contemporain » n'est pas un « trop tôt », mais plutôt un « déjà » ou un « pas encore » (Ibid, p. 26). Une compréhension des comportements de l'univers joue sur la manière de se représenter le temps passé, présent et futur. De la sorte, la question scientifique des temps multiples se forge et influence incontestablement la discipline de l'histoire de l'art, Agamben ayant par exemple lui-même écrit sur des œuvres d'art (1996).

Les liens entre les sciences et les arts sont bien connus des sciences humaines, nonobstant, il existe peu d'écrits sur la question de la science et ses influences sur les

méthodologies en histoire de l'art. Cette idée des temps multiples se retrouve dans plusieurs ouvrages, sans toutefois être remise en question ou contextualisée. Il s'agit d'une question pourtant essentielle, puisqu'elle permet de saisir concrètement comment les conceptions du cosmos jouent sur le travail de l'historienne.

À ce sujet, Michael-Ann Holy dans son ouvrage *What is research in the visual arts ?* constate une affiliation entre le travail de l'historienne de l'art et celui de l'astronome, puisque le temps est une préoccupation commune aux disciplines à la recherche d'un passé se révélant dans un présent. En citant George Kubler (1962), Holy émet une réflexion sur la recherche en histoire de l'art et à ses dires :

Écrire sur les images, les images qui sont présentes, mais dont le monde a disparu depuis longtemps, présente de plus grands défis qu'un protocole de recherche dépourvu de sentiments ne pourrait jamais connaître. « Connaître le passé, » dit Kubler, « est une performance aussi étonnante que la connaissance des étoiles. Les astronomes ne regardent que la lumière du passé. Il n'y a pas d'autre lumière à regarder pour eux. Cette vieille lumière d'étoiles mortes ou lointaines a été émise longtemps et elle nous atteint que dans le présent. ... Comme l'astronome, l'historien est engagé sur la représentation du temps. »¹⁰⁰ (2006, p. 10)

Les motivations de l'historienne de l'art recourent les préoccupations philosophiques de l'astronome. Cette affiliation des disciplines devient d'autant plus évocatrice lorsque la thématique de l'œuvre d'art est l'astrologie et que son sujet est la mémoire d'une période révolue. Enfin, contempler le monumental cycle astrologique déployé sur les quatre murs de la grande salle communale provoque sans conteste un sentiment vertigineux similaire à l'observation de la vaste voûte étoilée qui illumine la nuit. Le regard posé sur l'univers est enclin à influencer la perception de l'historienne de l'art qui étudie les fresques du *Salone*. Tout comme la lumière d'une étoile morte est

¹⁰⁰ Ma traduction

susceptible de se rendre jusqu'à nous, l'histoire de la commune et l'humanité des peintres survivent par le truchement des fresques du *Salone*. L'autrefois rencontre le maintenant.

ANNEXE A
FIGURES

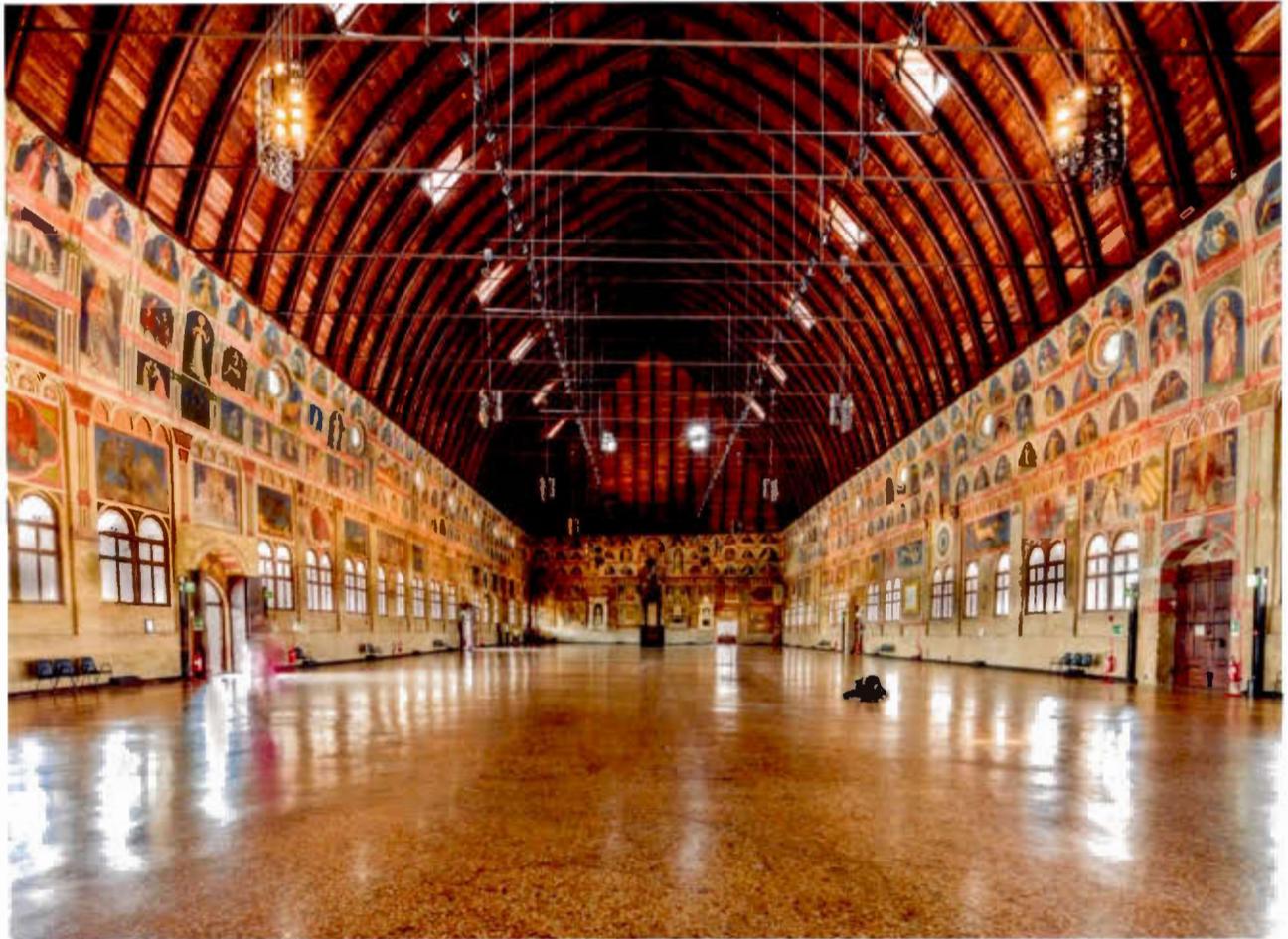


Figure 1 : Cycle astrologique du Salon (vue d'ensemble), apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 2 : Palais de la Raison (vue de la façade sud), 1218-1219/1306-1308, Padoue,
© Daniel Garneau



Figure 3 : Cycle astrologique du Salon (fragment du mur sud), apr. 1420, fresque,
Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 4 : Cycle astrologique du Salon (fragment du mur ouest), apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 5 : Cycle astrologique du Salon (fragment du mur nord), apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 6 : Cycle astrologique du Salon (fragment du mur est), apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 7 : Détail du mois de mars (Saint-Antoine de Padoue), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 8 : Détail du mois de mars (mois de mars), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 9 : Détail du mois de mars (zodiaque du Bélier), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 10 : Détail du mois de mars (planète Mars), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 11 : Mois de mars, Cycle astrologique du Salon (mur sud), apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 12 : Détail du mois de juillet (montagne), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 13 : Détail du mois de décembre (couple et femme), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 14 : Détail du mois de juillet (cueillette de fruits), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 15 : Détail du mois de novembre (chasseur), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 16 : *Cheval de bois* (d'après Donatello), 1466, Salon, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 17 : Donatello (v. 1386-1466), *Gattamelata*, 1453, bronze, 340 x 390 cm, Piazza del Santo, Padoue, © Scala (tirée de www.larousse.fr)



Figure 18 : Détail du mois de juillet (lion), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 19 : Giotto di Bondone (1266/7-1337), Fresques de la chapelle Scrovegni (vue d'ensemble), 1303-1306, fresque, Arena, Padoue, © Cappella degli Scrovegni (tirée de www.capelladeglisrovegni.it)



Figure 20 : Ambrogio Lorenzetti (v. 1290-1348), *Allégorie du bon et du mauvais gouvernement* (vue d'ensemble), 1338-1339, fresque, Salle de la paix, Palais public, Sienne, © Seuil (tirée de Boucheron, 2015, p. 22)



Figure 21 : Francesco del Cossa (1430-1477), Les fresques du *Palazzo Schifanoia* (vue d'ensemble), 1469-1470, fresque, 240 x 110 cm, Salon des mois, Palais public, Ferrare, © ARC Laboratoire (tirée de www.laboratoirefig.fr)



Figure 22 : Détail du mois de décembre (vieil indien), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 23 : Détail du mois de décembre (homme méditant), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 24 : Détail du mois de décembre (zodiaque Verseau), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 25 : Détail du mois de septembre (Vierge-Vénus), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 26 : Détail du mois d'avril (Vierge-Vénus), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 27 : Détail du mois d'août (joueuse de tambourine), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 28 : Détail du mois de juillet (planète Soleil), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 29 : Détail du mois de juillet (homme), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue. Beck, 1999, p. 73 et © Daniel Garneau



Figure 30 : Sandro Botticelli (1445-1510), *L'Adoration des Mages*, 1475, Détrempe sur bois, 111 x 134 cm, musée des Offices, Florence, © Offices (tirée de www.virtualuffizi.com)

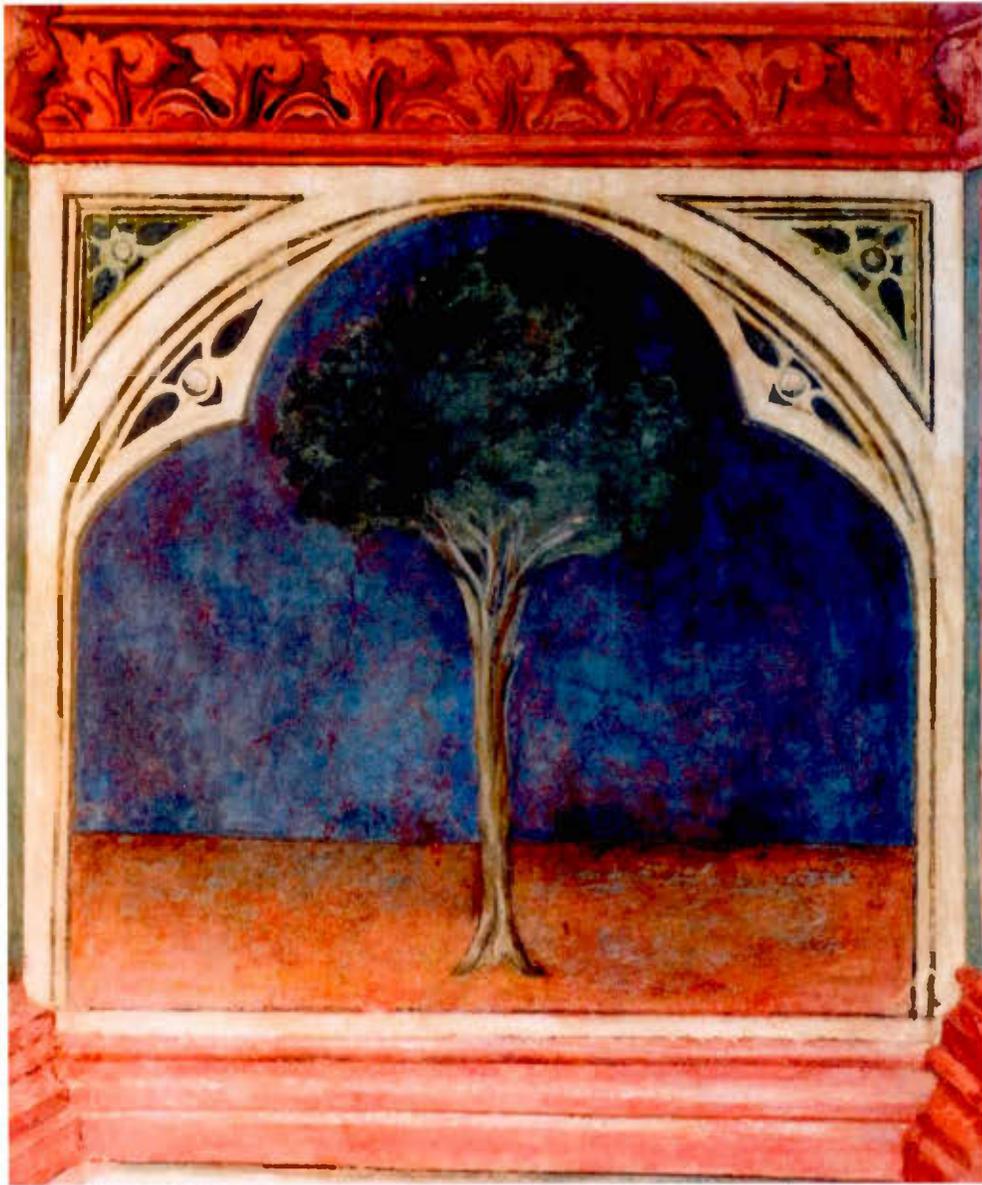


Figure 31 : Détail du mois de septembre (arbre seul), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau

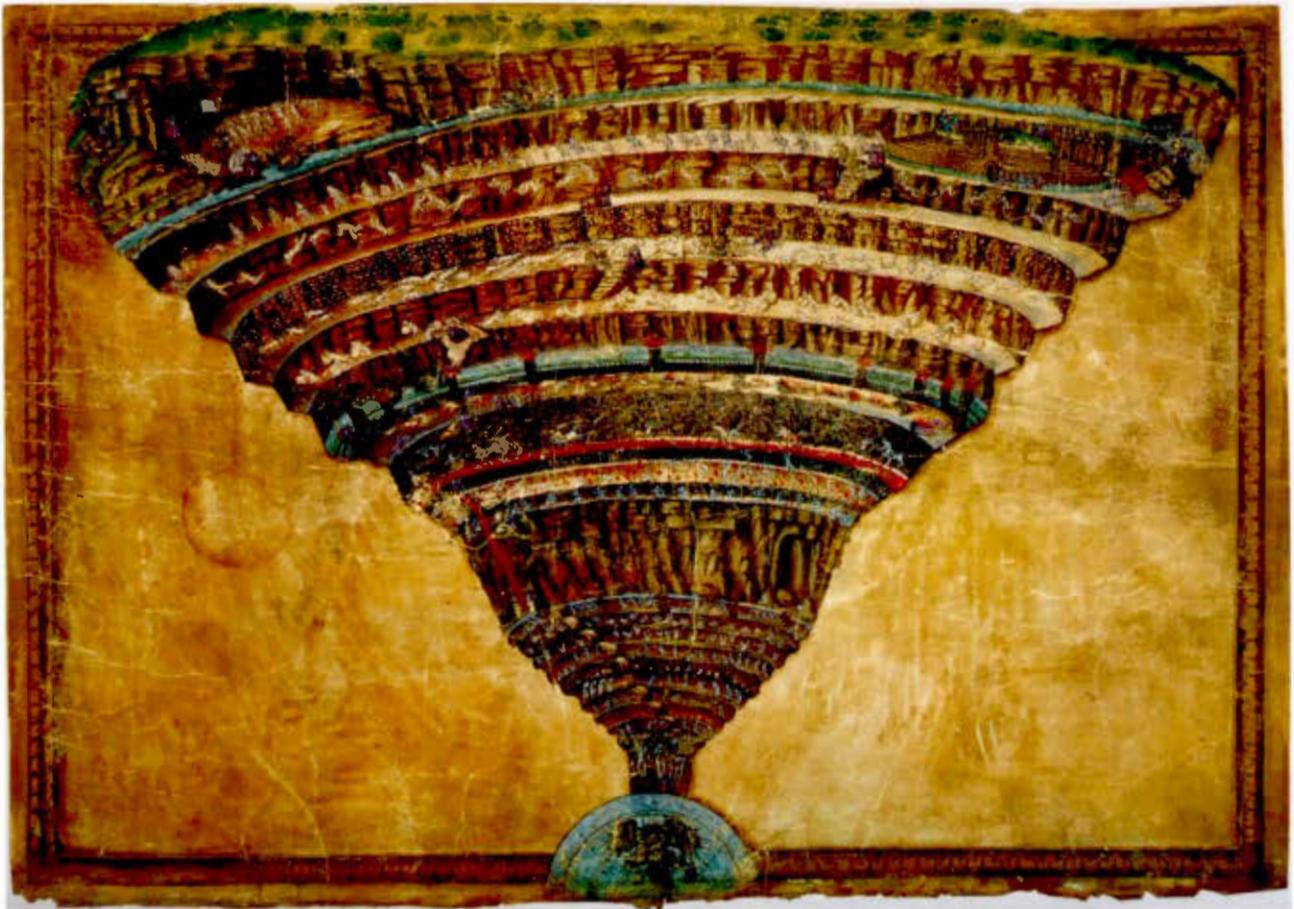


Figure 32 : Sandro Botticelli (1445-1510). *La carte de l'Enfer*, 1480-1490, Pointe d'argent, encre, coloré à la détrempe. Bibliothèque apostolique, Vatican, © Biblioteca Apostolica Vaticana (tirée de www.worldofdante.org)



Figure 33 : Détail du mois de juin (planète Lune), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 34 : Détail du mois de novembre (cueillette de glands), Cycle astrologique du Salon, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 35 : Détail du mois de décembre (planète Saturne), Cycle astrologique du Salon, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 36 : Détail du mois de décembre (agriculteur), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau

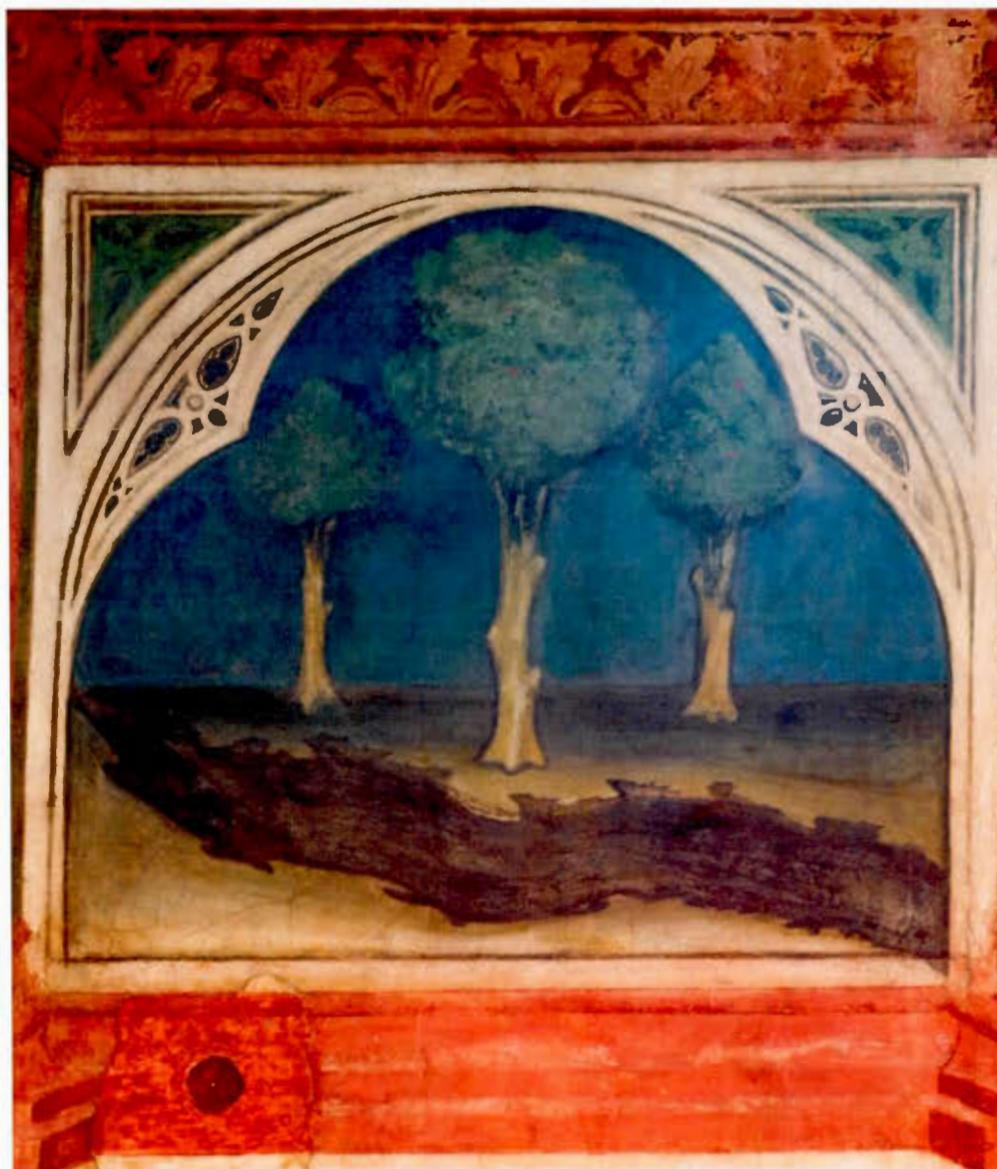


Figure 37 : Détail du mois de juin (trois arbres), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau

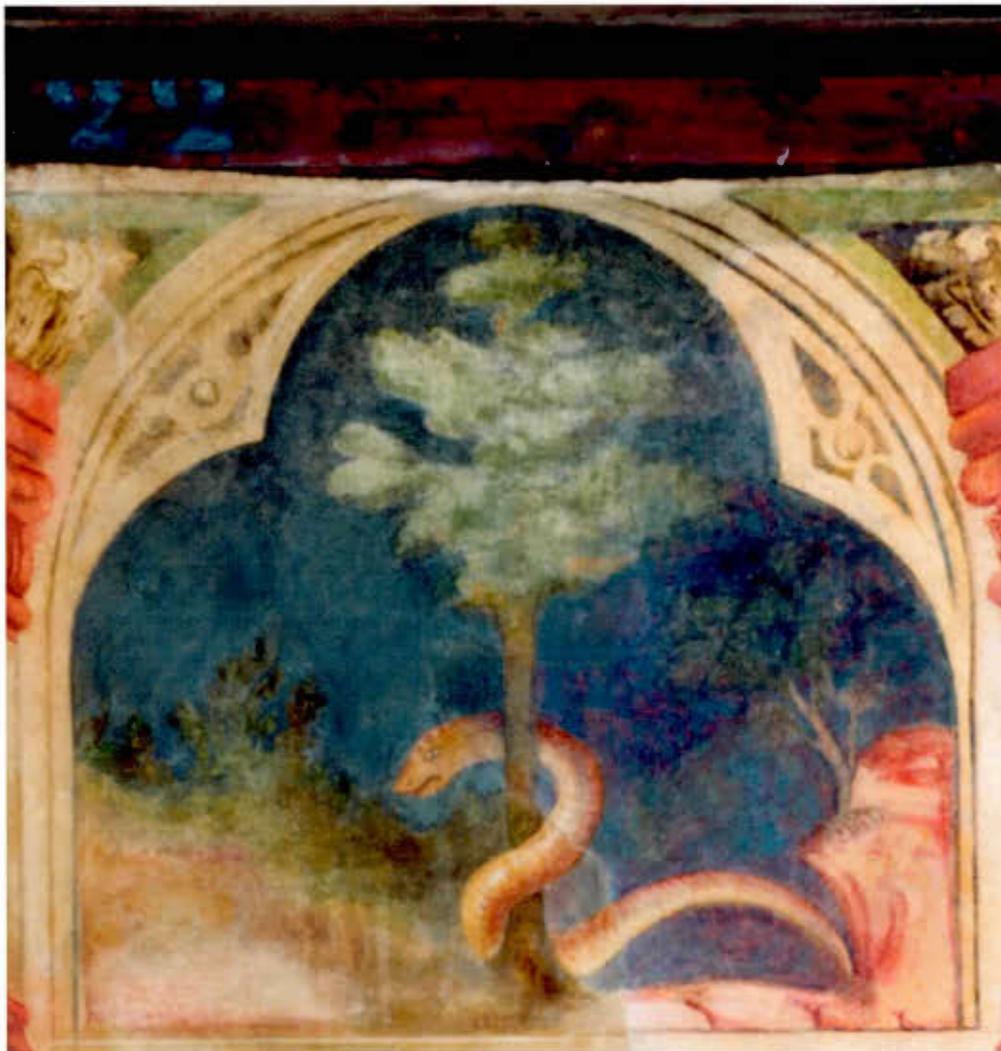


Figure 38 : Détail du mois de septembre (arbre de la connaissance), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 39 : Détail du mois de septembre (zodiaque de la Balance), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 40 : Détail du mois de septembre (flammes), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 41 : Détail du mois de septembre (personne en prière), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 42 : Détail du mois de mai (porteur d'arbre), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 43 : Détail du mois de mai (mois de mai), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 44 : Détail du mois de mai (larme), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 45 : Détail du mois de mai (ange trompette), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 46 : Détail du mois de août (cueillette de houblon), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 47 : Détail du mois de août (cueilleur de raisins), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 48 : Détail du mois de juin (centaure), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 49 : Détail du mois de novembre (centaure), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 50 : Détail du mois de novembre (zodiaque du Sagittaire), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 51 : Détail du mois de décembre (infanticide), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



Figure 52 : Détail du mois de juillet (montagne), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau



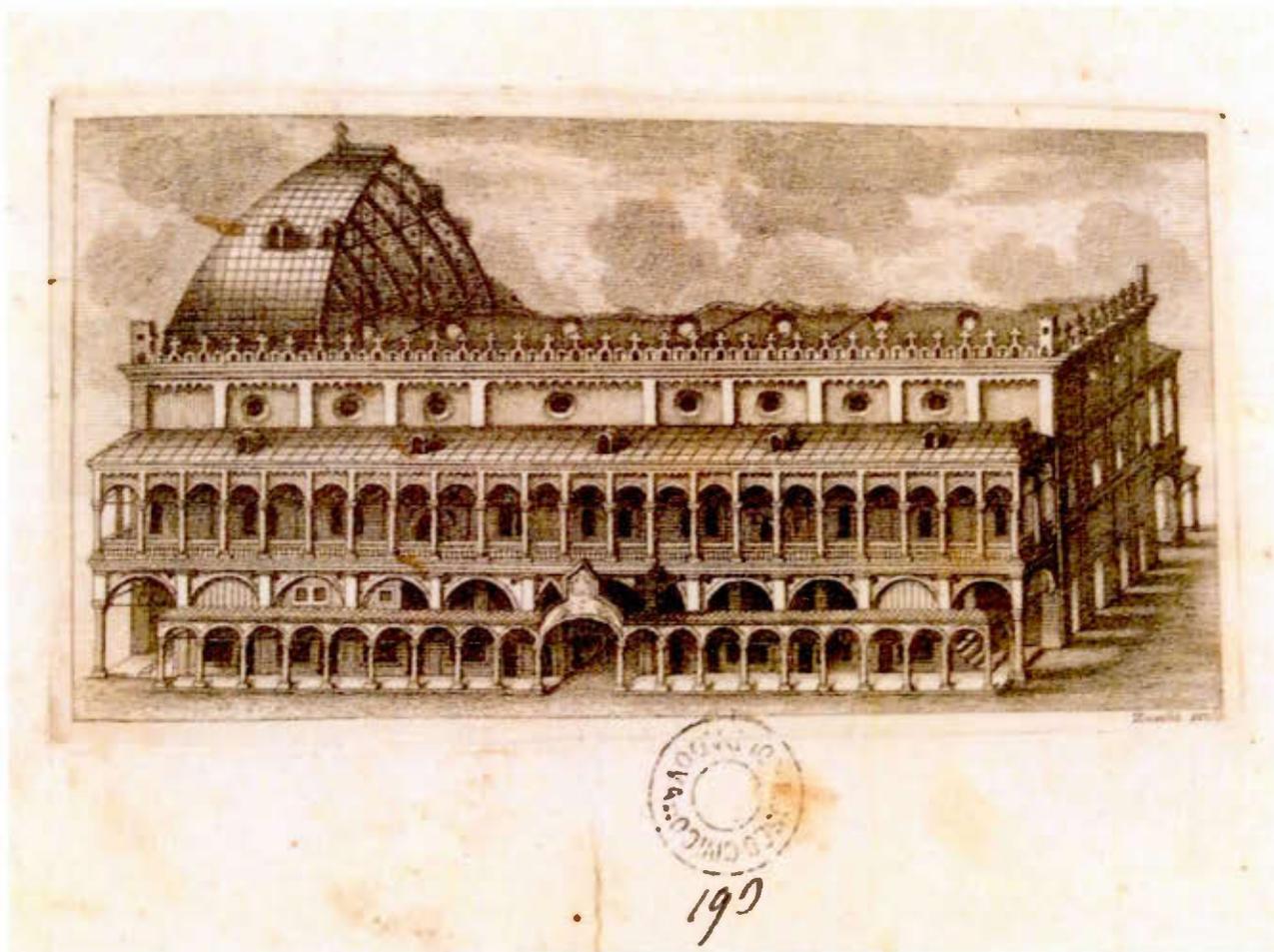
Figure 53 : Détail du mois de janvier (coupe de bois), Cycle astrologique du Salon, apr. 1420, fresque, Palais de la Raison, Padoue, © Daniel Garneau

ANNEXE B
TABLE DES MATIÈRES DE LA MONOGRAPHIE SUR LE PALAIS DE LA
RAISON

7	<i>Premessa</i>
13	<i>Padova tra il Duecento e il Trecento : una città alla ricerca di una nuova identità</i>
45	<i>La costruzione di Palazzo della Ragione</i>
69	<i>L'administrazione della giustizia</i>
81	<i>Le piazze e mercati</i>
99	<i>La cultura a Padova e Pietro d'Abano</i>
113	<i>Gli interventi trecenteschi su Palazzo della Ragione</i>
127	<i>L'incendio del 1420 e gli interventi quattrocenteschi</i>
131	<i>Il ciclo pittorico di Palazzo della Ragione e suoi restauri</i>
141	<i>Dal culto degli astri all'astrologia del XIII secolo</i>
151	<i>Il carattere astrologico e religioso del ciclo di affreschi</i>
159	<i>Lo Zodiaco di Palazzo della Ragione : una storia molto antica</i>
167	<i>I mesi, i caratteri e i lavori negli affreschi del Salone</i>
223	<i>Gli affreschi della zona inferiore</i>
237	<i>La decorazione scultorea di Palazzo della Ragion</i>
247	<i>Gli orologi e la meridiana</i>
253	<i>Palazzo della Ragione dalla fine del Settecento a oggi</i>
259	<i>Documenti e memorie attraverso i secoli</i>
271	<i>Bibliografia</i>

Autizi et Rigobello. (2008). *Palazzo della Ragione di Padova. Simbologie degli Astri e Rappresentazioni del Governo*, p. 5.

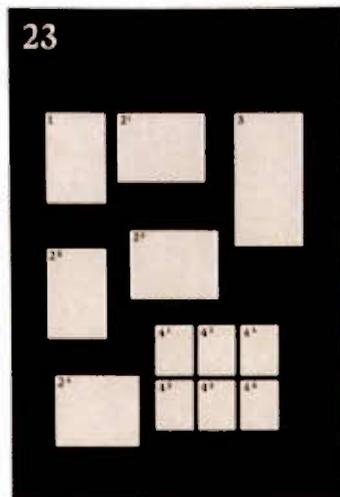
ANNEXE C
FAÇADE SUD DU PALAIS DE LA RAISON APRÈS L'OURAGAN DE 1756



© Padova biblioteca civica. (Rossi, 2007, p. 29)

ANNEXE D
LE CYCLE ASTROLOGIQUE DE PADOUE DANS L' *ATLAS MNÉMOSYNE*
D'ABY WARBURG

92



Antiquité italo-arabe (Italie méridionale).
Le Salone, page d'un gigantesque livre consacré
à la détermination du destin. Schéma de Dante
(Manque le texte d'Angeli)

1 Les planètes orientales revêtues de l'habit chrétien médiéval: Saturne en guerrier, Jupiter en juge, Vénus en noble dame, Mars en guerrier et Mercure en évêque (Michel Scot, XIII^e siècle)
In Michaelus Scotus, *Liber introductorius maior in astrologiam*, 1228, manuscrit copié à Padoue vers 1340
Hradec Králové: Národní knihovna ČR, 13206 fol. 89r

2 Le « Salone » du Palazzo della Ragione à Padoue

2¹ Le Salone de Padoue (XIV^e siècle)
82 m de long, 27 m de large. La plus grande salle de l'époque moderne dévolue à l'astrologie. Aux murs, plus de 300 fresques astrologiques

2² Fresque du Salone de Padoue
Bande supérieure: constellations fantastiques.
Au-dessous: la planète Jupiter représentée en roi, et ses « enfants » (métiers) (XIV^e siècle)

2³ Fresque du Salone de Padoue.
Bande supérieure: constellations fantastiques.
Au-dessous: le bélier, l'image du mois qui lui est associé (Mars sonnant la corne double), et les enfants de Mars, planète du bélier (XIV^e siècle)

2⁴ Fresque du Salone de Padoue.
Bande supérieure: constellations fantastiques.
Au-dessous: le versseau et ses « enfants » (métiers), XIV^e siècle

3 Dans la Divine Comédie, le Purgatoire au-dessus de la Terre, surplombé des 10 sphères célestes avec leurs sciences, vertus, etc. respectives
Représentation schématique de l'édifice du monde tel que décrit par Dante dans la *Divine Comédie*
London: The Warburg Institute

4 Les Enfants des plantes
Enluminures extraites d'un manuscrit¹ du *Liber introductorius* de Michaelus Scotus appartenant au roi Venceslas IV de Bohême
Vienne: Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 3352
¹ *Astrologische Sammelhandschrift* des Herzogs von Carinthien Praguer 191/11

4¹ Vénus (jeune fille aux fleurs) et Mercure (homme au livre), fol. 28v

4² Saturne (en habit de guerrier médiéval), fol. 27r

4³ Lune, fol. 31v

4⁴ Mars, fol. 26r

4⁵ Jupiter (en habit de juriste), fol. 27v

4⁶ Sol, fol. 29r

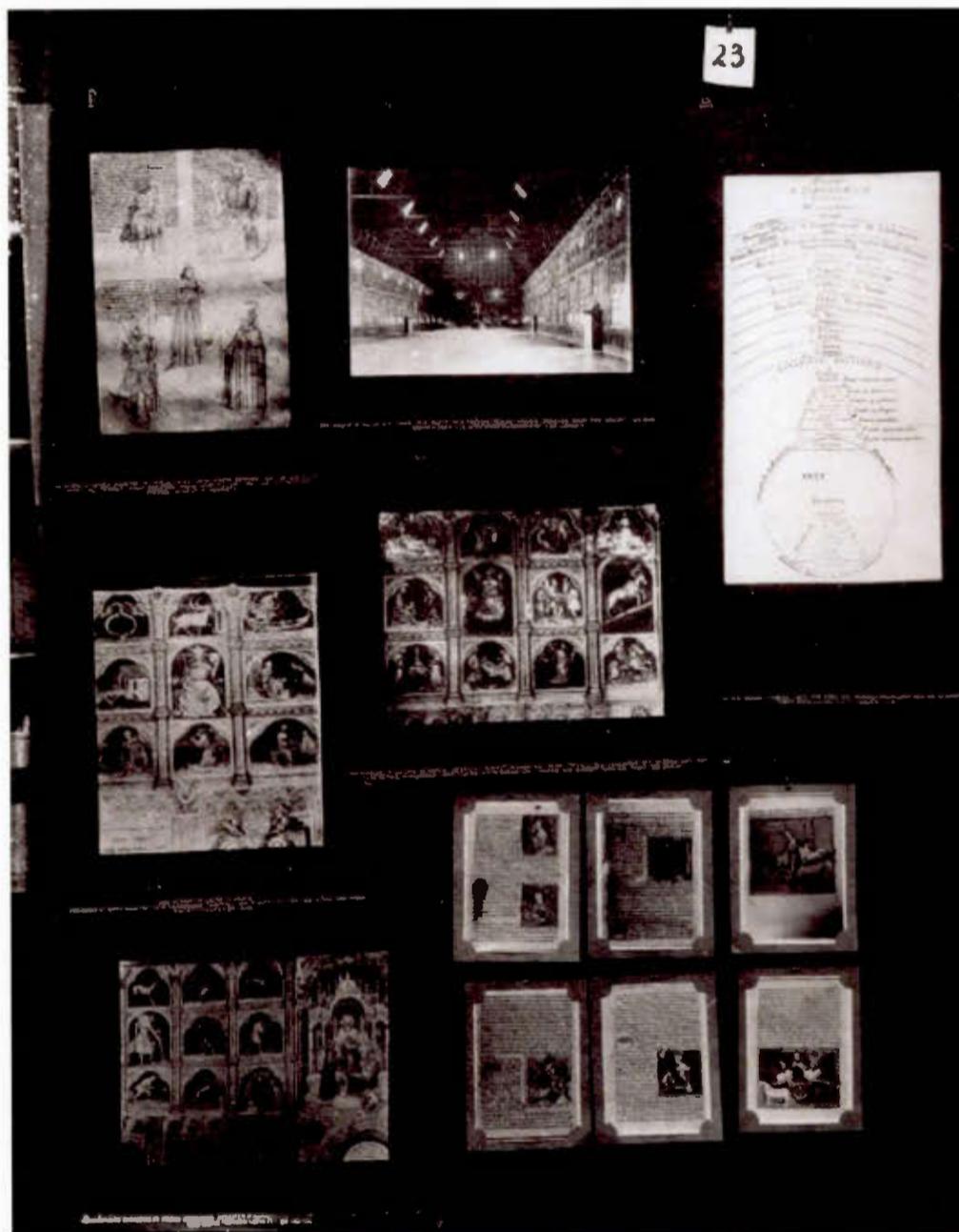
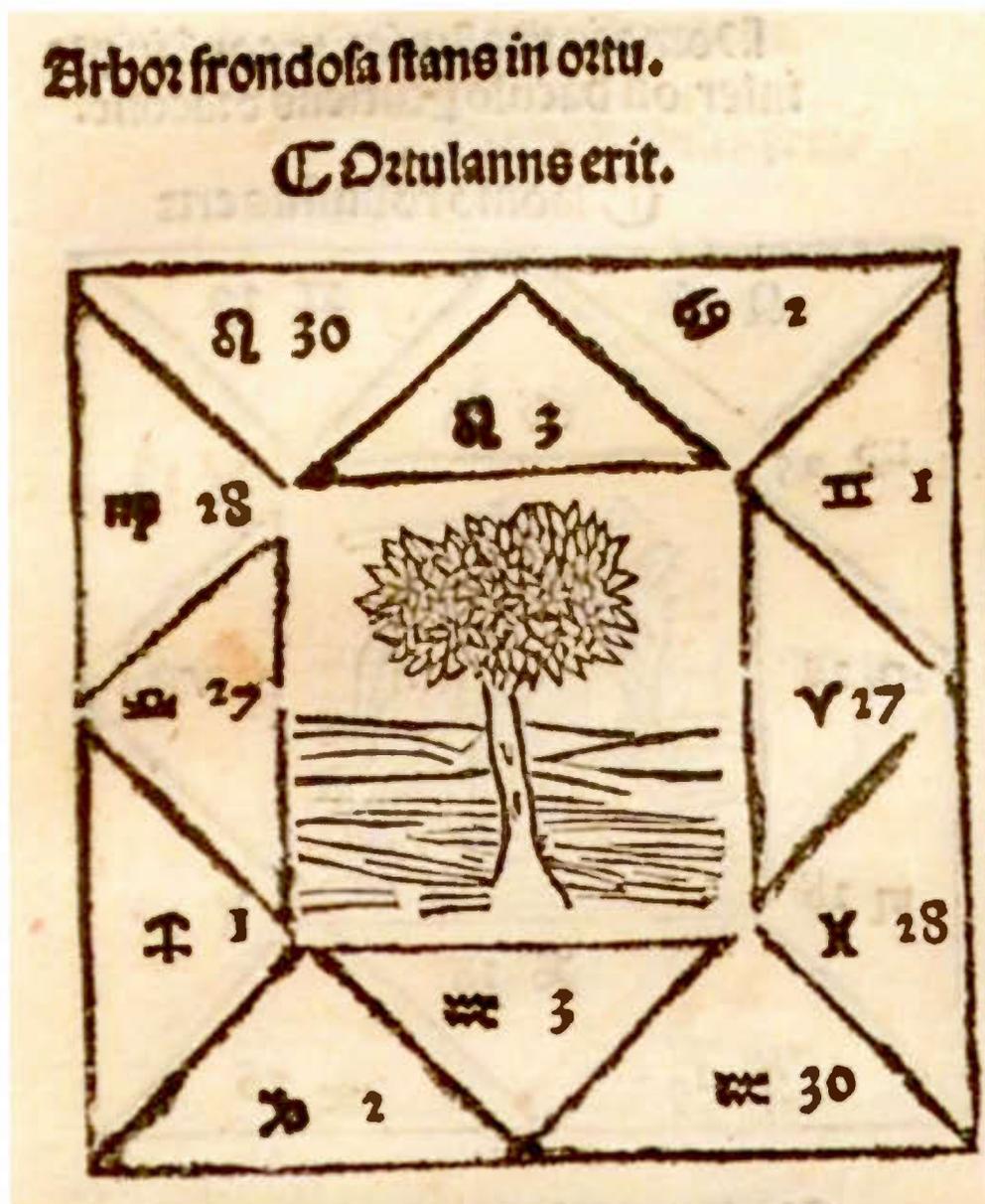


Planche 23 : *Antiquité italo-arabe* (Warburg, 1921-1929/2015, p. 93)

ANNEXE E
 REPRÉSENTATION D'UN ARBRE DANS L'ASTROLABE DE PIETRO D'ABANO



Engel, J. (1488). Arbre touffu/feuillu se tenant debout dans le jardin. *Petrus d'Abanus : Astrolabium Planum in tabulis ascendens*. Augsburg: Erhard Ratdolt. p. 73. © German Research Foundation (DFG)

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, T. et Horkheimer, M. (1974). *La dialectique de la raison*. (E. Kaufholz, trad.). Paris : Gallimard.
- Agamben, G. (1996). *L'Homme sans contenu*. (C. Walter, trad.). Paris : Circé.
- Agamben, G. (1998). *Image et mémoire*. (M. Dell'Omodarme, trad.). Paris : Hoëbeke.
- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?*. (M. Rovere, trad.). Paris : Édition Payot & Rivages.
- Agar, J. (2012). *Science in the Twentieth Century and Beyond*. Cambridge : University Press.
- Arasse, D. (1992). *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion.
- ARC Laboratoire. [s.d.]. *Documents sur le Palazzo Schifanoia*. Récupéré le 25 mars de <http://laboratoirefig.fr/2016/04/08/voyage-ferrara/>
- Autizi, F. et Rigobello, M. (2008). *Palazzo della Ragione di Padova : Simbologie degli astri e rappresentazioni del governo*. Padoue : Il poligrafo.
- Azzolini, M. (2010). The political uses of astrology : predicting the illness and death of princes, kings and popes in the Italian Renaissance. *Studies in History and Philosophy of Biol & Biomed Sci*, 41(2), 135-145.
- Bal, M. et Bryson, N. (1991, juin). Semiotics and Art History. *The Art Bulletin*, 73(2). 174-208.
- Balars, M. (s.d.). Guelfes & Gibelins. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Chicago : Encyclopaedia Britannica. Récupéré le 3 février 2017 de www.universalis.fr/
- Banzato, D. (2003). *Giotto et l'art à Padoue au XIV^e siècle : La chapelle Scrovegni*. Gand : Snoek.
- Barasch, M. (1987). *Giotto and the language of gesture*. Cambridge : University Press.
- Barthés, M. (1873). Glossaire botanique. Dans *Glossaire botanique, languedocien, français, latin* (p. 39-198). Montpellier : Imprimerie centrale du midi. Récupéré le 15 novembre 2016 de *Google books* <http://books.google.com/>

- Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communications*, 11, 84-89.
- Barthes, R. (1984). La mort de l'auteur. *Le bruissement de la langue*. Essai critique IV. Paris : Éditions du Seuil. 63-69.
- Barzon, A. (1924). *Gli affreschi del salone*. Padoue : Tipografia Seminario.
- Baxandall, M. (1989). *Giotto et les humanistes. La découverte de la composition en peinture*. (M. Brock, trad.). Paris : Éditions du Seuil.
- Bayet, J. (1974). Le symbolisme du cerf et du centaure à la porte rouge de Notre-Dame de Paris. *Revue Archéologique*, 6(44), 451-498.
- Beck, E. (1999). Representations of Music in the Astrological Cycle of the Salone della Ragione in Padua. *Music in Art : International Journal for Music Iconography*, 24(1-2), 68-84.
- Bellinati, C. (1999). The Moon in the 14th Century Frescoes in Padova. *An International Journal of Solar System Science*, 85, 45-50.
- Bellosi, L. (1981). *Giotto. Œuvre complète*. Paris : P. Sers.
- Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. (J. Torrent, trad.). Paris : Gallimard. 2001.
- Belting, H. (2005). *La vraie image*. (J. Torrent, trad.). Paris : Gallimard. 2001.
- Belting, H. (2007). *L'histoire de l'art est-elle finie ?*. (Y. Michaud, Y. et J-F. Poirier, trad.). Paris : Gallimard. 1989.
- Beltrame, G. (1980). *Il Palazzo della Ragione*. Padoue : Il Circolo.
- Benelli, F. (2012). *The architecture in Giotto's painting*. New York : Cambridge University Press.
- Bergson, H. (2009). *Durée et simultanéité à propos de la théorie d'Einstein*. Paris : PUF. 1922.
- Berti, E., Bozzolato, G. et Teneti, A. (1993). *Palazzo della Ragione di Padova*. Rome : Il Poligrafico.

- Boucheron, P. (2013). *Conjurer la peur. Sienna, 1338. Essai sur la force politique des images*. Paris : Éditions du Seuil.
- Boucheron, P et Genet, J-P. (dir.). (2014). *Marquer la ville. Signes, traces, empreintes du pouvoir (XIIIe-XVIe siècle)*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Boucheron, P. et Menjot, D. (2011) *La ville médiévale. Histoire de l'Europe Urbaine*. Paris : Éditions du Seuil.
- Boudet, J.-P. (1999). Introduction. Dans *Le Recueil des plus célèbres astrologues de Simon Phares* (p. 9-38). Paris : Honoré Champion.
- Brioist, P. (2002). Les savoirs scientifiques. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49(4), 55-80.
- Brion, M. (1927). *Giotto*. Paris : Reider
- Burckhardt, J. (1958). *La civilisation de la Renaissance en Italie un essai*. (H. Schmitt, trad.). Paris : Club du meilleur livre. 1885.
- Burckhardt, J. (2001). *Considérations sur l'histoire universelle*. (S. Stelling-Michaud, trad.). Paris : Éditions Allia. 1905.
- Burnett, C. et Yamamoto, K. (2000). *Abu Ma'Shar. On Historical Astrology. The Book of Religions and Dynasties (On the Great Conjunctions)* (vol. I). Leiden, Boston, Köln : BRILL.
- Cappella degli Scrovegni. (2017). *History of the Chapel*. Récupéré le 25 mars 2017 de <http://www.cappelladeglisrovegni.it/index.php/en/>
- Carrà, C. (1926). *Giotto*. Paris : G. Crès.
- Castelnuovo, E. [s.d.]. Art (L'art et son objet) – L'attribution. Chicago : Encyclopaedia Britannica. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Récupéré le 26 janvier 2015 de <http://www.universalis.fr/>
- Castro, T. (2013). Atlas : pour une histoire des images « au travail ». *Perspective*, 1, 161-167.
- Cazenave, A. (1979). Monstres et merveilles. *Ethnologie française*, 9(03), p. 235.
- Chesneaux, J. (1996). *Habiter le temps*. Paris : Bayard Éditions.

- Cohn, D. (dir.). (2010). *Daniel Arasse : historien de l'art*. Paris : Les éditions des cendres.
- Comune di Padova. [s.d.]. *Padovanet*. Récupéré le 20 mars 2016 de <http://www.padovanet.it/informazione/consigliere-maria-beatrice-rigobello-autizi>
- Cortella, E. (2012). *Il Palazzo della Ragione di Padova: definizione di un'architettura del potere*. (Thèse de doctorat). Università degli Studi di Padova. Récupéré de *Padua research*, l'archive de publications électroniques de l'université de Padoue <http://paduaresearch.cab.unipd.it/4870/>
- Crouzet-Pavan, É. (2001). *Enfers et paradis : l'Italie de Dante et de Giotto*. Paris : A. Michel.
- Dante, A. (1962). *La divine comédie*. (H. Longnon, trad.). Verviers : Gerard. 1307-1321.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Édition de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Devant l'image*. Paris : Éditions de Minuit.
- Doyon, C. (1991). *Les histoires générales de l'art. Quelle histoire !*. Laval : Trois.
- Doyon, C. (2000). Hommage à Raymond Klibansky. *RACAR : revue d'art canadienne*, 27(1-2), 135-136.
- Druide informatique Inc. (2016). *Antidote* (Version 9). [Logiciel, CD-ROM]. Montréal : Druide informatique.
- Dumas, R. (2006). L'arbre, symbole politique ambivalent. *Le Débat*. 5(142). 169-184.
- Dupuigrenet-Desroussilles, F. (1989). Regards et savoirs : images du jardin botanique de l'Université de Padoue au XVIe siècle, *Revue d'histoire des sciences*, 43(3), 281-291.
- During, E. (2002). Entrevue avec Georges Didi-Huberman. Aby Warburg, l'histoire de l'art à l'âge des fantômes. *Art Press*, 277, 18-24.

- Eco, U. (2012). *De l'arbre au labyrinthe*. (H. Sauvage, trad.). Paris : Librairie générale française. 2003.
- Elkins, J. et Williams, R. (dir.). (2008). *Renaissance theory*. New York : Routledge.
- Engel, J. (1488). *Pietrus d'Abanus : Astrolabium Planum in tabulis ascendens*. Augsbourg : Erhard Ratdolt. 1303. Récupéré le 15 septembre 2016 de *German Research Foundation* <http://daten.digital-sammlung.de/~db/0002/bsb00026866/images/>
- Fantelli, P. et Pelligrini F. (2000). *Il Palazzo della Ragione in Padova*. Venise : Cierre Edizioni.
- Fasseur, V. et J-R. Valette. (dir.). (2010). *L'arbre au Moyen Âge*. Actes du colloque international de Bordeaux et de Pau, 25 et 26 septembre 2008. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne.
- Federici Vescovini, G. (2011). *Le Moyen Âge magique. La magie entre religion et science du XII^e au XIV^e siècle*. (F. Airoidi, trad.) Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- Frazer, J.G. (1935). *Le Rameau d'or*. (P. Sayn, trad.). Paris : Laffont.
- Frojmovič, E. (1996). Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua: A Reconstruction. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 59, 24-47.
- Galerie des Offices virtuelle. (2007-2017). *L'Adoration des Mages de Botticelli : une peinture riche de nouveautés iconographiques*. Récupéré le 25 mars de <https://www.virtualuffizi.com/fr/l'adoration-des-mages-de-botticelli%3A-une-peinture-riche-de-nouveaut%C3%A9s-iconographiques.html>
- Gallé, H. (2015). Avatars des Centaure : du mythe à la *fantasy*, *Strenea*, 8, 1-16.
- Gardner, H. (1946). *Art through the Ages*. New York : Harcourt, Brace and World.
- Garin, E. (1991). Chapitre 1 : Astrologie et histoire : Albumasar et les « Grandes conjonction ». Dans *Le zodiaque de la vie. Polémiques antiastrologiques à la Renaissance* (p. 19-46). (J. Carlier, trad.). Paris : Les belles lettres. 1976.
- Gendrat-Claudiel, A. (2013). « Dès le commencement ils furent une race noble et forte ». Généalogies et métamorphoses des Centaures dans la littérature italienne. *Mythes sans limites*, 27, 83-114.

- Gnudi, C. (1995). *Giotto*. Maila : A. Martello.
- Gombrich, E. (1997). *Histoire de l'art*. Paris : Gallimard. 1950.
- Gombrich, E. (2015). *Aby Warburg : une biographie intellectuelle*. (L. d'Azey, trad.). Paris : Klincksieck. 1970.
- Grafton, A. et Newman, W.R. (2001). *Secrets of nature : astrology and alchemy in early modern Europe*. Cambridge : MIT Press.
- Grossato, L. (1964). *Il Palazzo della Ragione*. Venise : Neri Pozza.
- Guido, C. (1964). *Il Palazzo della Ragione di Padova*. Venise : Neri Pozza.
- Gunzburg, D. (2013). The fresco paintings of the first floor Salone of the Pallazo della Ragione, Padua, Italy. *Journal for the Study of Religion, Nature and Culture*, 7(4), 407-433.
- Hartt, F. (1976). *Art. A History of Painting, Sculpture and Architecture*. New Jersey : Prentice Hall.
- Hazan, O. (2010). *Le mythe du progrès artistique. Étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Heidegger, M. (1986). *Être et Temps*. (F. Vezin, trad.). Paris : Gallimard. 1927.
- Holly, M-A. et Smith, M. (2006). *What is research in the visual arts ?*. New Haven : Yale University Press.
- Holton, G. et Schweber, S. (2008). *Einstein for the 21st Century : His Legacy in Science, Art, and Modern Culture*. Princeton : University Press.
- Howard, D. (2000). *Venice & the East. The Impact of the Islam world on venetian architecture 1100-1500*. New Haven : Presses de l'Université Yale.
- Howard, T.A. (1999). Jacob Burckhardt, Religion and the Historiography of "Crisis" and "Transition". *Journal of the History of Ideas*, 60(1), 149-164.
- Hyde, J.K. (1966). *Padua in the Age of Dante*. New York : Barnes & Noble.

- Inglebert, H. (2014). *Le monde, l'histoire. Essai sur les histoires universelles*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Janson W., H. (1962). *History of Art. A survey of the Major Visual Arts from the Dawn to the Present Day*. New York : Harry N. Abrams.
- Jouanna, A. (2002). La notion de Renaissance: réflexion sur un paradoxe historiographique. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49(4), 5-16.
- Klein, E. (2005). *Il était sept fois la révolution, Albert Einstein et les autres*. Paris : Flammarion.
- Klibansky, R., Panofsky, E. et Saxl, F. (1989). *Saturne et la mélancolie études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*. (Durand-Bogaert, F. et Evrard, L., trad.). Paris : Gallimard.
- Knape, J. (2008). Les formules du pathos selon Aby M. Warburg. *Littérature*, 1(149), 56-72.
- Kubler, G. (1962). *The Shape of Time. Remarks on the history of things*. New Haven : Yale University Press.
- Larousse. [s.d.]. *Erasmus da Narni, dit le Gattamelata*. Récupéré le 25 mars de <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Gattamelata/120917>
- Louandre, C. (2005). *La sorcellerie*. Paris : Hachette. Récupéré le 20 juin 2016 de [Project Gutenberg License http://www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)
- McEwan, D. (2006). Aby Warburg's (1866-1929) Dots and Lines. Mapping the Diffusion of Astrological Motifs in Art History. *German Studies Review*, 29(2), 243-268.
- Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Meyer, A-M. (1988). Aby Warburg in His Early Correspondence. *The American Scholar*, 57(3), 445-452.
- Michaud, P-A. (1998). *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula.
- Molinet, E. (2006). L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques. *Le Portique*, 02, 1-18.

- Morel, P. (dir.). (2006). *L'art de la Renaissance entre science et magie*. Rome : Académie de France à Rome.
- Morelli, G. (1994). *De la peinture italienne : les fondements de la théorie de l'attribution en peinture : à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili*. (Blamontier N., trad.). Paris : Lagune, 1890.
- Muelle von der Heagen, A. (1998). *Giotto di Bondone vers 1267-1337*. Köln : Könemann.
- Musset, L. et Périn, P. [s.d.]. Lombards. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Chicago : Encyclopaedia Britannica. Récupéré le 3 février 2017 de www.universalis.fr/
- Nagel, A et Wood, C. (2015). *Renaissance anachroniste*. (F. Jaouën, trad.). Dijon : Les Presses du Réel. 2010.
- Panofsky, E. (1967). *Essai d'iconologie*. (C. Herbette et B. Teyssède, trad.). Paris : Gallimard. 1939.
- Panofsky, E. et Saxl, F. (1990). *La mythologie classique dans l'art médiéval*. (S. Girard, trad.). Brionne : Gérard Monfort.
- Pickens, R.T. et Tedder, J.D. (1968). Liberation in Suicide: Meursault in the Light of Dante. *The French Review*, 41(4), 524-531.
- Pleynet, M. (1985). *Giotto*. Paris : F. Hazan.
- Rabanis, J. (1841). *Recherches sur les dendrophores et sur les corporations romaines en général*. Bordeaux : H. Faye.
- Racine, P. (1980). Les palais public dans les communes italiennes (XII-XIIIe siècle). *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 11(1), 133-153.
- Recht, R. (2016). L'iconologie avant Warburg. *Images Re-vues*, 4, 1-10.
- Rieber, A. (2012). *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*. Paris : L'Harmattan.
- Rippe, G. (2003). *Padoue et son contado (Xe-XIIIe siècle) : Société et pouvoirs*. Rome : Ecole française de Rome. Récupéré le 15 mars 2015 de OpenEdition books books.openedition.org

- Rossi, E-A. (2007). *Il Palazzo della Ragione*. Milan : Skira.
- Schmidt, J. (1993). *Dictionnaire de la mythologie grecque*. Paris : Larousse.
- Schmitt, J.-C. (2014). *La mort et ses au-delà*. Paris : CNRS éditions.
- Schneeman, P.J. (2013). Monumentalism as a Rhetoric of Impact. *Anglia*, 131(2-3), 282-296.
- Schultz, B. et Wilkins, D. (1990). *Art Past/Art Present*. New York : Harry N. Abrams.
- Seznec, J. (1980). *La survivance des Dieux antiques*. Paris : Flammarion.
- Siraisi G., N. (1973). *Arts and Sciences at Padua. The « Studium of Padua » before 1350*. Toronto : Pontifical Institute of Medieval Studies. Récupéré le 12 septembre 2016 de *Google books* <http://books.google.com/>
- Stone, D. (1986). Poetry and the Attis Legend. *Studi di Letteratura Francese*, 1(12), 143-158.
- Thomann, J. (1991). Pietro d'Abano on Giotto. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 238-244.
- Thuillier, J. (2002). *Histoire de l'art : architecture, sculpture, peinture*. Paris : Flammarion.
- Trottein, G. (1993). *Les enfants de Vénus : art et astrologie à la Renaissance*. Paris : Éditions de la Lagune.
- Université de Virginie. [s.d.]. *The World of Dante*. Récupéré le 25 mars de http://www.worldofdante.org/maps_main.html
- Uzel, J-P. (2000). Raymond Klibansky et l'histoire de l'art du XX^e siècle. *RACAR : revue d'art canadienne*, 27(1/2), 140-143.
- Vasselin, M. (s.d.). La civilisation de la Renaissance en Italie. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Chicago : Encyclopaedia Britannica. Récupéré le 3 février 2017 de www.universalis.fr/
- Vinson, D. (2004). L'orient rêvé et l'orient réel au XIX^e siècle. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1(104), 71-91.

- Vio, E. (dir.). (2008). *Il palazzo della Ragione di Padova. La storia, l'architettura, il restauro*. Padoue : Signum.
- Volpe, C. (1999). *Autour de Giotto*. Paris : G. Monfort.
- Waadenoijen, J.V. (1975). Stefano da Ferrara by Carlo Ludovico Ragghianti. *The Burlington Magazine*, 117(871), 675-676.
- Walter, P. (2011). *Mythologie chrétienne*. Paris : Imago.
- Warburg, A. (1982). Art italien et astrologie internationale au palais de Schifanoia à Ferrare. (S. Trottein, trad.) Dans *Symboles de la Renaissance. Second volume* (p. 39-52). Paris : Presses de l'école normale supérieure. 1912.
- Warburg, A. (2007). *La naissance de Vénus et le printemps de Sandro Botticelli : étude des représentations de l'antiquité dans la première renaissance italienne*. (Cahen-Maurel, L., trad.). Paris : Allia. 1893.
- Warburg, A. (2012). *L'Atlas Mnémosyne*. (S. Zilberfarb, trad.). Avec un essai de Roland Recht. Paris : l'Écarquillé. 1921-1929. 1921-1929.
- Wicky, E. (2011). La notion de détail et ses enjeux (1830-1890). (Thèse de doctorat). Université de Montréal. Récupéré de *Papyrus*, l'archive de publications électroniques de l'UdeM. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/>
- Zorzi, A. (1998). La politique criminelle en Italie (XIII^e-XVII^e siècles). *Histoire de la criminalité et de la justice pénale en Amérique latine*, 2(2), 91-110.