

Le portrait du Diable entre «*memoria*» et «*historia*»

1989 : entre deux grands livres, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur* et *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*¹, Daniel Arasse multiplie les terrains de recherche, poussé par son insatiable volonté de savoir. La plupart de ces terrains deviendront des livres : Vermeer, l'Annonciation italienne, Léonard de Vinci, Raphaël, Mantegna... *Le portrait du Diable*, écrit durant cette période prolifique à l'occasion d'un colloque italien, était certainement la matrice d'un livre à venir².

Aucun des ouvrages publiés par Daniel Arasse de son vivant ne comporte en effet de chapitre ou d'analyse sur le sujet dont il est question dans cet essai. Pourtant, il fait partie d'un ensemble d'études entreprises très tôt dans la carrière d'historien de l'art de Daniel Arasse, dont il avait fait l'argument de sa thèse d'État (non publiée³), de son séminaire à l'École des hautes études en sciences sociales, et qu'il aurait sans doute fini par réunir s'il en avait eu le temps. Quel est ce thème qui aura poursuivi, «possédé» l'historien de l'art durant toute sa carrière ?

Il s'agit du passage, au Quattrocento, d'une structure visuelle basée sur la *memoria* à une autre structure visuelle basée sur l'*historia*⁴. Par ces deux mots, Daniel Arasse ne désigne pas seulement la «mémoire» et l'«histoire» de notre langage courant. Il désigne plutôt deux concepts employés à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance. Le premier, *memoria*, se rapporte à la «mémoire artificielle», cultivée par les prédicateurs médiévaux et, avant eux, par les orateurs antiques. Traducteur de *L'art de la mémoire* de Frances Yates, l'ouvrage fondateur sur la question⁵, Daniel Arasse voit dans cet art mnémonique une façon de structurer non seulement l'imaginaire, mais également les peintures de la fin du Moyen Âge. Le principe de l'art de la mémoire est simple dans son énoncé (moins dans sa pratique) : au lieu de retenir des mots, des discours, des textes par une mémoire purement verbale, il s'agit de faire appel à la mémoire visuelle, en les associant à des images. Ensuite, pour associer facilement les idées aux images (l'opération la plus adéquate), il faut former les images les plus saisissantes possibles ; elles deviennent ainsi «agissantes», comme le rappelle Daniel Arasse dans *Le portrait du Diable*.

Prenons un exemple classique, romain : pour se souvenir d'un témoin à un procès, la *Rhétorique à Hérennius*, attribuée au Moyen Âge à Cicéron, conseillait de l'imaginer au lit, «tenant une coupe dans la main droite, des tablettes dans la gauche et, à l'annulaire, des testicules de bouc» (*testicules* et *témoin* ayant la même racine, *testes*⁶). Puis ces images doivent elles-mêmes être localisées dans des «lieux» mnémoniques : à chaque idée une image, à chaque image un lieu. Les lieux sont alors répartis dans la mémoire selon une disposition facile à retenir, parce que familière à celui qui les imagine : les meubles de son *studiolo*, les pièces de sa demeure, les chapelles de la cathédrale de sa ville, etc. Ce n'est pas le lieu ici de rappeler les origines aristotéliennes de ces théories de la mémoire, du lieu et de la force de la ressemblance. L'important est plutôt de souligner leur application pratique que Daniel Arasse voyait à l'œuvre dans la culture visuelle de la fin du Moyen Âge. Ainsi, la structure des polyptyques, chaque saint ayant son compartiment disposé selon son importance hiérarchique dans la liturgie de l'église, est typiquement mnémonique : le fidèle a devant les yeux une table dévotionnelle facile à retenir. De même, les cycles des « hommes illustres », fréquents dans les palais italiens des XIV^e-XV^e siècles, sont organisés selon les mêmes principes. Ce ne sont pas seulement de belles images : ce sont d'abord des images utiles et efficaces, visant à rappeler aux occupants de la demeure des exemples de vertu, de force, d'intelligence, etc. Dans tous les cas, l'image est surtout considérée comme un aide-mémoire.

Tout change, selon Daniel Arasse, quand, sous l'influence de l'humanisme, c'est-à-dire du goût des lettrés italiens pour la culture antique, l'image acquiert une puissance *rhétorique* d'un nouvel ordre. L'image ne sert plus seulement d'aide-mémoire : elle vise désormais à transmettre des émotions. Comment ? En paraissant vivante ; le spectateur peut alors s'identifier au personnage représenté, selon un principe d'empathie exprimé par Leon Battista Alberti dans son traité fondateur, *La peinture*, de 1435 (⁷). L'image ne doit plus être figée dans un lieu, insérée dans une structure spatiale multiple : elle doit surtout être vraisemblable, convaincante, proche de la réalité visuelle du spectateur. En un mot, elle doit être illusionniste. Les peintres ne vont plus chercher à frapper le spectateur par des montages étonnants, comme l'homme tenant des testicules de bouc, mais à persuader de la réalité des faits rapportés, de l'aspect des personnes représentées, de l'espace peint.

D'où une attention plus grande qu'auparavant accordée à l'imitation des apparences extérieures réelles ; d'où le succès d'une méthode pour construire un espace pictural qui crée l'illusion de la troisième dimension, c'est-à-dire de la continuité entre l'espace du spectateur et celui des personnages : la perspective, dont Alberti, encore une fois, est le premier théoricien. D'où l'importance accordée au mouvement des personnages, à leurs déplacements, à leur vivacité : par les gestes extérieurs s'expriment les émotions intérieures. D'où enfin le développement grandissant de la peinture d'histoire, narrative, car elle permet d'inclure tous ces éléments : un espace en perspective, des personnages aux gestes multiples, des émotions fortes. Ainsi, pour Alberti, *l'istoria* prend une telle importance qu'elle n'est pas seulement un sujet parmi d'autres : elle est quasiment synonyme de peinture. Daniel Arasse nous le rappelle dans son essai : aux yeux d'Alberti, le grand œuvre du peintre, ce n'est pas de peindre un colosse, mais une *istoria*.

Ainsi, les deux thèmes évoqués à titre d'exemple évoluent tous deux dans le sens de cette rhétorique de l'image. Le polyptyque disparaît vers 1450 à Florence, laissant place à la *pala*, au retable à grand panneau central, où les saints sont groupés dans un espace unique autour de la Vierge à l'Enfant. Les « hommes illustres » ne sont plus répartis dans des niches ou des compartiments mais, comme dans *L'École d'Athènes* ou *La Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël, partagent le même espace, discutent ensemble et dialoguent avec le spectateur.

Cette évolution, bien qu'elle soit assignable au développement de la pensée humaniste, ne signifie aucunement une sécularisation de la peinture. Daniel Arasse, dans plusieurs articles, précise justement que la nouvelle rhétorique picturale servait encore les fonctions assignées aux images religieuses depuis au moins Thomas d'Aquin : *enseigner, rappeler, émouvoir*⁸. Seulement, tout se passe comme si la fonction mnémonique prenait la seconde place derrière la fonction affective.

Comment les images du Diable s'intègrent-elles dans cette évolution ? Elles s'y intègrent naturellement, mais d'une manière légèrement décalée. C'est tout le sens de l'essai de Daniel Arasse qui, par l'observation des faits, propose des hypothèses qui infléchissent sa théorie. Au XIV^e siècle et au XV^e siècle, le Diable est effrayant : son aspect

« monstrueux », au sens à la fois étymologique (étonnant à voir⁹) et moderne (anormal, déformé) vise à en faire une image agissante, qui s'ancre facilement dans la mémoire. Associé au Jugement dernier, à l'iconographie de la Tentation, à la mort du mauvais larron crucifié à la gauche du Christ, aux derniers moments du mourant, l'image du démon permet ainsi de rappeler au fidèle ce qui l'attend s'il ne mène pas une vie chrétienne et vertueuse.

L'apparence du Diable rappelle tout ce qui est inhumain : la bête, d'abord, et l'hybride ensuite ; autrement dit, les images du Diable montrent l'inhumanité à l'assaut de l'humanité.

Être possédé par le démon, c'est devenir inhumain ; c'est perdre toute ressemblance avec le Christ, à la fois modèle de l'homme, image de Dieu et Dieu lui-même. Par ailleurs, l'image monstrueuse du démon avait encore deux fonctions. Avant tout effrayante et facile à retenir, l'image du Diable avait aussi une fonction didactique : l'Église n'hésitait pas à recourir aux images du Mal pour avertir les fidèles des dangers de succomber au Malin, instaurant une pédagogie du mauvais exemple. Ainsi l'image médiévale du Diable pouvait servir aux trois fonctions canoniques de l'image prescrites par Thomas d'Aquin.

Contrairement à ce qu'il affirme dans d'autres de ses textes¹⁰, Daniel Arasse montre ici que l'influence de l'humanisme sur la peinture italienne a produit sur l'image du Diable plus qu'un passage de la *memoria* à l'*historia*. Elle l'a à la fois humanisée, intériorisée et sécularisée.

En d'autres termes, la nouvelle image du Diable qui s'impose dans la peinture du Cinquecento n'entre plus dans le cadre imparti par l'Église à la peinture. Elle participe d'une « contre-culture » laïque, d'une sensibilité profane. Le coup de génie de Michel-Ange, qui défit le maître de cérémonies du Vatican, d'après le récit de Vasari (on n'en a aucun témoignage par ailleurs) en le peignant sous les traits de Minos, dieu des Enfers, en est l'illustration parfaite. L'idée fondamentale de Daniel Arasse est que le Diable n'est plus pensé, par les humanistes, que comme une superstition, à l'instar des sorcières ; le vrai Diable, il est en l'homme. L'homme peut, du fait de son libre arbitre, être divin comme diabolique. C'est pourquoi le Diable n'apparaît plus comme un homme-animal, agitant ses ailes de chauve-souris et ses cornes noires autour de l'homme

tenté : il apparaît sous les traits déformés par le vice de l'homme lui-même. Ce sont les traits extérieurs qui manifestent les vices diaboliques intérieurs ; et au XVI^e siècle, c'est sous la forme d'une analogie avec l'aspect des animaux (la bestialité étant chez l'homme ce qui l'éloigne le plus de Dieu et le rapproche le plus du Diable) que les artistes expriment le caractère vicieux des hommes. Tel est l'art de la physiognomonie, dont Daniel Arasse rappelle le développement concomitant de l'intériorisation du démoniaque.

Certes, l'Église va réagir à cette exclusion du Diable du champ intellectuel humaniste en valorisant certaines de ses manifestations les plus spectaculaires : la sorcière et l'exorcisme. Daniel Arasse a raison de souligner leur importance dans la stratégie de l'Église militante, et le rôle documentaire des images qui les accompagnent. Mais le fait est que, contrairement à ce qui se passait aux siècles précédents, il y a désormais incompatibilité entre la qualité artistique et l'utilité pédagogique des images. Pendant tout le XVII^e et le XVIII^e siècle, aucun grand artiste n'a laissé de figure marquante du Diable. Quand Caravage peint la Vierge et l'Enfant écrasant du pied le démon, celui-ci a la forme discrète d'un petit serpent¹¹. L'Autre absolu, c'est la Mort et son squelette triomphant qui l'incarne à l'époque baroque. Il faudra attendre la toute fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, c'est-à-dire du romantisme, pour que certains artistes, comme Goya ou William Blake, s'approprient de nouveau la figure du Diable.

Cependant, leur visée n'est plus dévotionnelle : elle est de nourrir un imaginaire tout personnel et subversif, en cherchant des antimodèles capables de susciter non plus l'effroi, mais l'étonnement, voire le scandale. La fascination romantique pour le Mal est à attribuer, en bonne partie, à la volonté des grands artistes de se marginaliser au sein d'une société bourgeoise dont ils ne partagent pas les valeurs [...]

Thomas Golsenne