

ALBERTO TENENTI

*La Vie et la mort
à travers l'art du xv^e siècle*



ÉDITIONS ALLIA
16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e
2018

INTRODUCTION

LES PAGES qui suivent s'attachent à un sujet – la mort – laissé jusqu'à présent à d'autres sciences que l'histoire. Espérons, cependant, que la sociologie, la morale, le folklore ou la philosophie elle-même ne se sentiront pas diminués par notre incursion en ces domaines. Notre but, d'ailleurs, ne sera pas d'inventorier, plus ou moins adroitement, les cérémonies ou les monuments funéraires, puis de nous précipiter, tête baissée, dans les spéculations que pourrait suggérer ce trop riche argument. Montrer que la réalité humaine de la mort ne se réduit pas aux actes qui la précèdent ou la suivent de près, pas plus qu'à cet étonnement muet qui engendre des réflexions sans âge – telle est la raison d'être, précise et mesurée, de la présente enquête.

Dès le début de l'histoire, l'homme a “senti”, de façon plus ou moins nette, mais a toujours senti les limites de sa propre durée. Sentiment et conscience qui s'engendrent ainsi touchent aux ressorts les plus profonds de la vie, ils constituent nécessairement un aspect important de l'évolution des sociétés. Le sens de la mort est au premier chef un problème historique, c'est-à-dire qu'il ne cesse de se transformer, de vivre en somme, même s'il ne prend d'amples proportions à nos yeux, que dans les périodes de crise. À ce titre il importe de l'éclaircir, si l'on veut comprendre les fluctuations, les changements de climat de notre civilisation. Les pratiques religieuses et les réflexions philosophiques servent de documents dans cette recherche au même titre que coutumes populaires ou réalisations artistiques.

Des vastes enquêtes nécessitées par le sujet, on ne trouvera ici qu'un échantillonnage, ce petit livre n'est qu'une préface. Avant d'aborder l'enchevêtrement spirituel du XVI^e siècle, il était indispensable de faire quelques pas en arrière. Or nous nous sommes aperçu qu'une mise au point du problème, tel qu'il se présente aux environs de 1480, pouvait constituer un exemple frappant des possibilités offertes sur ce plan de recherche. Un regard rapide

Le présent ouvrage a paru pour la première fois en 1952 dans les Cahiers des Annales, publiés par la Librairie Armand Colin à Paris.

En couverture : *Le Triomphe de la mort*, attribué à Giovanni di Ser Giovanni, dit Lo Scheggia, 1465-1470. Sienne, Pinacothèque. © FineArtImages/Leemage.

© Éditions Allia, Paris, 2018, pour la présente édition.

– ces pages ne sont rien de plus – sur le sens de la mort à la fin du Moyen Âge non seulement nous oriente à l'égard des phénomènes que nous étudierons au XVI^e siècle, mais nous ouvre des perspectives précieuses sur le siècle précédent. On aperçoit, tout d'abord, la naissance d'un courant profond, de plus en plus vaste et puissant, qui développera des thèmes macabres entièrement nouveaux; nous avons tâché de le définir grâce à ses aspects iconographiques, (mais une recherche en d'autres secteurs donnerait sans doute des résultats non moins intéressants); puis de voir comment il s'insère dans la sensibilité religieuse traditionnelle: on constate alors que celle-ci ne s'allie presque jamais à ce courant indépendant, mais que pendant cette période elle se transforme elle-même en profondeur, et arrive à trouver, de son côté, des modes d'expression nouveaux, dans l'*Ars moriendi* par exemple. Une analyse, enfin, des premiers germes d'humanisme et d'esprit séculier qui annoncent la Renaissance, révèle leur étroite liaison avec le problème de la mort et les formes qu'il avait revêtues à la fin du Moyen Âge.

LES ORIGINES : XII^e ET XIII^e SIECLES

MEMORARE novissima tua et in aeternum non peccabis: Souviens-toi de tes fins dernières et à jamais tu seras préservé du péché; depuis toujours cette vieille devise résume la psychologie chrétienne qui ne peut séparer la mort ni du jugement, ni de ses deux issues possibles: l'Enfer et le Paradis. Pour l'homme du Moyen Âge, ces quatre fins – mort, jugement, enfer et paradis – se présentent comme autant de données positives, liées les unes aux autres, et la première ne lui paraissait pas le ramener, plus que les autres, aux préoccupations de ce monde, bien au contraire. Depuis la faute originelle, en conséquence de cette faute, la nature humaine est portée à aimer la terre avec démesure, elle s'attache, jusqu'au péché, à tous les biens de la vie. Ainsi la mort a-t-elle fait son entrée logique dans le monde, où les ténèbres auraient régné à jamais

si le sacrifice du Golgotha n'était pas intervenu. Le chrétien ne recouvrera pas le bonheur de l'Éden; la condamnation de son corps demeure inexorable, mais la possibilité a été donnée à son âme de reconquérir la béatitude éternelle. Les commandements, l'Évangile, l'interprétation qu'en dégage l'Église, autant de guides qui peuvent soustraire les chrétiens à la mort totale, tandis que la grâce, que Dieu ne refuse à personne, est la force capable de faire parcourir au croyant le chemin de son rachat. Ces deux actes du drame, la chute et la rédemption, qui se sont joués si loin dans le temps et en dehors de l'expérience de chaque individu, redeviennent actuels à l'instant même où cet individu cherche à donner un sens suprême à sa vie, ou, simplement, accepte la croyance de la société même dans laquelle il vit.

Avant le XV^e siècle, personne, semble-t-il, n'a affiché d'opposition consciente à cette vision de la mort. Mais l'emprise du Christianisme était si forte sur la société qu'un désaveu ouvert eût été difficile, même dangereux; on ne saura donc jamais dans quelle mesure ces entraves extérieures ont pu servir de frein. Toutefois, si les prises de position théoriques semblent se manifester tardivement, d'autres indices plus probants marquent le recul de la foi primitive. Il est hors de doute ainsi qu'à partir du XII^e siècle, les classes cultivées de l'Europe Occidentale ont mis l'accent sur des valeurs nettement terrestres, en contradiction avec le schéma qu'on vient de tracer, tout en ayant le souci de les y rattacher. Sans chercher très loin, les Croisades, la poésie des troubadours, la Chevalerie, les fonctions de tels ordres monastiques, ne sont-ils pas en dehors de préoccupations purement surnaturelles? Des exigences nouvelles ainsi se sont fait jour, qui ne cherchent point, sans doute, à bouleverser la tradition. Mais lorsqu'au XV^e siècle, la science adopte publiquement la doctrine de la double vérité, il est clair que, dans la morale courante, s'est déjà introduit un dédoublement analogue. Un petit traité¹ sur la préparation à la mort de Bartolomeo de Maraschi exhorte le malade à recevoir les sacrements, mais ses arguments sont de deux ordres²: d'un côté l'offense faite à Dieu et le châtement qui menace l'âme, de l'autre

1. BARTOLOMEO DE MARASCHI, *Preparazione alla morte*, Rome, 1473, fol. (Bibliothèque Nationale, Paris, Rés. R. 211 [3]). Désormais, pour nous référer à ce dépôt, nous utiliserons l'abréviation suivante: B.N.P. Cf. à ce sujet RODRIGO DE SANTA ELLA, *Arte de bien morir*, s.l.n.d., fol. Ai (B.N.P. Rés. C. 9710).

2. "La terza ragione è per schivare la infamia de questo mundo certamente oltre la dampnatione eterna: quelli che moreno senza penitencia indisposti sono infami a Dio et al mondo. Et a questi che sprezano li sacramenti cossi, la sepultura ecclesiastica è denegata e dato lo letamo: né per questi prega la sancta matre Chiesa. Et per questo dopoi vene che tutti quelli sonno de la progenie e parentela remangano infamati e maculati." MARASCHI, *ouvr. cit.*, fol. Aiv verso.

l'infamie sociale qui frappe, avec toute sa maison, le chrétien non confesseur, et l'interdiction de la sépulture ecclésiastique; la considération de l'honneur personnel, ou familial, occupe une place aussi importante que les préoccupations d'ordre spirituel. Ainsi, pendant le Moyen Âge, un ensemble de valeurs terrestres s'est reconstitué, soit à travers la sécularisation d'éléments chrétiens, soit grâce à la poussée ou à la résurrection de forces d'autre nature. Bien révélatrices, à l'intérieur de cette évolution, sont les transformations de la représentation de la mort. Comme il était prévisible, des quatre *novissima*, elle devait prendre, et elle prit, la première place, une place sans cesse grandissante d'ailleurs, elle qui tout d'abord n'avait eu que la dernière, puisqu'elle n'avait pas été considérée, à l'origine, comme une réalité strictement humaine: elle ne signifiait même qu'accessoirement la fin du corps. En effet, non seulement la mort n'avait pas droit à être représentée comme puissance destructrice, mais pas davantage comme corruptrice de la matière, qui, pour Érasme encore, est le temple du Saint-Esprit, (*templum Sancti Spiritus*). Les auteurs ecclésiastiques, tels Saint-Bernard ou Innocent III, continuaient à mettre l'accent sur l'enseignement moral qui se dégage de la décomposition corporelle. Ils s'appuyaient sur des textes de la tradition, développaient ce qui était, à d'autres égards, implicite dans leur vision religieuse, mais leur évocation n'en témoignait pas moins d'un intérêt nouveau pour le macabre.

L'iconographie chrétienne des XII^e et XIII^e siècles ne connaît que des symboles de la mort et les compositions littéraires de cette époque ne sortent pas des figurations abstraites. Le moine Hélinant, par exemple, écrit autour de l'année 1200 un poème qu'il intitule *Les Vers de la Mort*¹. Il semble connaître assez le personnage pour en décrire avec détail les habits et les armes, aussi que les fonctions et la façon de les exercer, mais pas une expression ne permet d'entrevoir son image effective au delà de ces attributions². *Le Miroir de Vie et de Mort*, écrit en 1266 par Robert de l'Omme, est encore une allégorie qui s'apparente aux disputations des vices et des vertus³. Mais l'auteur y décrit un rêve et ce qu'il a vu :

Sor l'arbre une darne seoit
Ki mout bien aornee estoit...
Mais à la senestre partie
Estoit une eskielle drechie;
Desus une feme montoit,
Sous son bras un linsseul portoit.
La face avoit laide et obscure¹.

À cette timide représentation de la puissance de la mort allait bientôt succéder un thème plus complet, celui du Triomphe. Mais déjà un autre thème iconographique, apparemment en plein accord avec le *Memento mori* d'inspiration chrétienne, faisait du macabre son objet principal. Il s'agit de la légende des *Trois morts et des trois vifs*, dont l'apparition dans les églises italiennes remonte au moins à la seconde moitié du XIII^e siècle². Une centaine d'années plus tard, on le rencontre à Subiaco et dans le Campo Santo de Pise, puis à Crémone, à Clusone, etc. La représentation la plus ancienne en France³ est une miniature des dernières années du XIII^e siècle dans le manuscrit n° 3142 de la Bibliothèque de l' Arsenal. Les très nombreuses fresques restées dans les églises françaises ne datent en général que du XV^e siècle, la moins récente – à Sainte-Ségoleine de Metz – de la fin du XIV^e. G. Servières en signale en Allemagne (Uberlingen, Baden-Weiler), en Hollande (Zath-Bommel), en Angleterre (Dichtingham)⁴.

1. Vv. 53-54 et 61-65; LANGFORS, *ibid.*, p. 516. La Mort interrompt brusquement les joies de la Vie (assise au sommet d'un arbre), joies illicites, car les racines de l'arbre sont les sept péchés capitaux; elle ne lui laisse même pas le temps de se confesser et refuse toute transaction; elle désire seulement son corps, et levant sa main droite, lui assène un grand coup qui l'abat en même temps que l'arbre.

2. Voir l'article de R. VAN MARLE, *Paintings of the beginning of the fourteenth century in*

the church of S. Flaviano at Montefiascone, dans *Art studies*, Cambridge 1925, p. 15-22 (numéro spécial de l'*American Journal of Archeology*). La fresque qu'il reproduit appartient aux toutes premières années du XIV^e siècle, mais il en signale une autre dans la cathédrale d'Atri, datant de 1260-1270. Nous ne saurions pas toutefois appeler Triumph of Death la fresque de Montefiascone où l'on aperçoit deux squelettes en face de trois jeunes gens qui s'étonnent de leur apparition.

3. Émile Male l'a reproduite et illustrée dans *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, II^e partie, ch. II, p. 356, éd. 1931, Paris.

4. Georges SERVIÈRES, *Les formes artistiques du dict des Trois morts et des trois vifs*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1926, p. 19-36. Voir aussi à ce sujet, Anatole DE MONTAIGLON, *L'Alphabet de la mort de H. Holbein*, Paris 1856; K. KUNSTLE, *Die Legende von den drei Lebenden und den drei Töten*, Fribourg-en-Br. 1908; G. BERTONI, *Tre morti e i tre vivi e la Danza macabra dans Poesie, leggende, costumanze del medio evo*, p. 103-107. H.W. SCHULZ, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, vol. III, p. 53-54, Dresde 1860, reproduit un ex-voto de 1361, autrefois dans l'église de S. Pietro Martire à Naples. Il est intéressant car il s'inspire à la fois d'éléments du thème des *Trois morts et des trois vifs* et du thème du Triomphe. Dans C. CIBRARIO, *Origine e progressi delle istituzioni della monarchia di Savoia*, Florence, 1869, II^e partie, p. 78, on apprend que le comte de Savoie, Amédée V, acheta à Londres, en 1303, deux tableaux des *Trois morts et des trois vifs*.

1. Édité par F. WULFF et Em. WALBERG, Paris 1905, qui datent cette composition entre 1194 et 1197.

2. Les *Vers* attribués à THIBAUD DE MARLY, publiés par H.K. STONE, Paris 1932, et datés par lui entre 1173 et 1189, témoignent de la même incapacité à fixer l'image et la mort, ainsi que le poème latin écrit entre les XII^e et XIII^e siècles, publié par E. FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois*, p. 41. GAUTIER de COINCY († 1236), dans sa composition *De la doutance de la mort et de la brièveté de la vie*, publié par l'abbé POQUET, Paris 1857, s'efforce, non sans quelques résultats, de concrétiser le personnage en le caractérisant par les attributs des plus pittoresques.

3. Cf. A. LANGFORS, *Le Miroir de Vie et de Mort*, dans *Romania*, t. 47, p. 511-531, et t. 50, p. 14-53.



Baudouin de Condé, *C'est des trois mors et des trois vis*, entre 1275 et 1300. Bibliothèque de l'Arsenal, manuscrit n° 3142.



Dict des trois morts et des trois vis, église Saint-Germain de la Ferté-Loupière, Yonne, 1471-1504.

Jusque vers 1420, pas ou peu de variations importantes : trois jeunes personnages, souvent sur un cheval ou tenant celui-ci par la bride, se trouvent soudain face à face avec trois morts, dont l'un, au moins, est sans vêtements, à l'état de squelette. Au xv^e siècle la représentation de ces morts subit de sérieuses modifications : on les voit sans habits, attaquant les vivants, avec les instruments du fossoyeur... Il s'agit là d'une attraction iconographique exercée par des thèmes plus récents – tels le triomphe ou la danse – plutôt que du développement logique du thème initial. Les dernières survivances des *Trois morts et des trois vis*, dans l'art, touchent à peine le début du xvi^e siècle. Cette première image macabre a une signification précise et une exceptionnelle importance : c'est la découverte, pour l'homme, de son état physique après la mort. Les trois cadavres, parfois dans des bières ouvertes, ne font que se montrer. Quand ils sont debout, ils se bornent à sourire de la stupeur des vivants. Ceux-ci pourtant les ont cherchés, ont déchiré leur linceul, fixé leur image. C'est bien – nous le répétons – le *memento moris*, une préfiguration admonitrice du sort humain, une menace pour toutes les joies éphémères. Mais cette attention nouvelle pour la dépouille de l'homme ne se relie pas



CHAPITRE PREMIER

LE TÉMOIGNAGE DE L'ART

L'ITALIE ET LE "TRIOMPHE DE LA MORT"



Giotto di Bondone, *Allégorie de la chasteté* (détail), 1330.
Fresque. Assise, église inférieure Saint-François.

L'ICONOGRAPHIE la plus ancienne des *Trois morts et des trois vifs* nous offrait une représentation du macabre encore figée et qui exprimait fidèlement la sensibilité commune de l'Occident chrétien. En revanche, le thème chronologiquement postérieur du triomphe de la mort est marqué par l'empreinte particulière d'un pays : l'Italie. La Péninsule l'a certainement connu dès le début du XIV^e siècle, comme l'attestent des fragments conservés dans l'Église de Santa Croce, à Florence, et attribués à l'école de Giotto¹. Un témoignage sur la tendance italienne à personnifier cette force qui abat les hommes nous est offert par le monument funéraire de l'évêque Antoine d'Orso († 1321), exécuté à la même époque par Tino da Camaino. À vrai dire, l'artiste n'en eut pas l'idée, mais bien le poète François de Barberino, auteur des *Documenti d'Amore* et exécuteur testamentaire du défunt. Il proposa comme modèle, à Tino da Camaino, une miniature qui illustrait un passage de son poème et dont l'idée centrale était la puissance triomphatrice de la mort. Le sculpteur modifia en partie ce dessin compliqué², figurant un monstre velu, aux quatre visages, avec, aux pieds, des griffes de lion et tenant deux arbalètes pour lancer ses flèches ; ses victimes : un groupe d'hommes qui ne sont plus que squelettes, et un autre groupe de prélats et de dignitaires qui prient Dieu de les épargner. La mort a presque ici l'apparence d'un démon : pour figurer une force malfaisante et horrible, il semble que les formes monstrueuses que la tradition attribuait aux diables se soient, tout naturellement, imposées à l'imagination des artistes. Nous en avons une confirmation dans l'Allégorie de la Chasteté, une des fresques de Giotto dans l'Église inférieure d'Assise, où la mort apparaît sous les traits d'un vampire.

À côté de cette iconographie encore incertaine, plus moderne, bien qu'elle tâche de ne pas rompre entièrement avec la tradition,

1. Ces figures sont reproduites par O. SIRÉN, *Giotto and some of his followers*, Cambridge 1917, t. II, pl. 196.

2. Cf. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IV : *La scultura del Trecento e le sue origini*, Milan 1906, p. 271-273, et FR. EGIDI, *Le miniature dei codici barberiniani dei Documenti d'Amore*, dans *L'Arte*, V, 1902, p. 1-20 et 78-95 ; la miniature est antérieure à 1314, tandis que le sarcophage de l'évêque date de 1323.

1. Heures à l'usage de Rome, B.N.P., fonds Smith-Lesouëf, ms. 22, fol. 224.

2. Les livres d'Heures italiens témoignent de la survivance pendant le XV^e siècle de cette interprétation mystique des formes macabres; nous citons le manuscrit n°27 du même fonds Smith-Lesouëf de la fin du XV^e, où pourtant on remarque d'importantes variations. Le fond de la miniature – qui se trouve également à l'intérieur de la lettre initiale de l'Office des morts – est noir, avec des mailles d'or très légères, le suaire a disparu et le squelette se voit en entier jusqu'aux jambes, enfin ses mains sont jointes en prière. Dans un *Officium Beatae Mariae Virginis* du XV^e siècle (Bibliothèque Nationale de Florence, B.R. 320, fol. 84) on voit aussi un squelette marron se détachant du fond noir à fleurs jaunes, avec une faux entre les mains et l'expression féline et simiesque; une couronne dorée surmonte son crâne. Au XVI^e siècle on trouve une composition semblable, mais plus raffinée au fol. 111 d'un office du même fonds (B.R. 242), tandis que dans les Offices de la Vierge B.R. 317 (fol. 120) et B.R. 318 (fol. 142) un demi-squelette assez primitif campe sur un fond azuré. Mais dans ces initiales on rencontre aussi des compositions différentes. Dans l'office coté B.R. 344 la Mort est un monstre verdâtre aux ailes de chauve-souris, avec des pieds palmés et des seins de femme, qui brandit

l'esprit religieux italien tente, au XIV^e siècle, de faire place au macabre par deux autres chemins.

Tout d'abord en faisant du squelette l'enseigne bénévole de l'accès à la vie éternelle. Tel il apparaît, par exemple, à l'intérieur de la lettre initiale d'un Office des morts, daté de 1380¹: une figure qui ne veut être ni effrayante ni sinistre se détache sur le fond d'or de la miniature, enveloppée d'un suaire qui ne laisse voir que le crâne et les bras, gris comme le suaire lui-même. Ce squelette, dépouillé de l'horreur du cadavre, n'est pas la mort, mais un mort qui sourit de façon encourageante, et le geste des mains précise l'intention du sourire: apporter une heureuse nouvelle au vivant et lui adresser une invitation charitable². Une autre miniature, également de 1380³, offre un aspect légèrement différent. Un squelette, enveloppé d'un drap, surgit à moitié du tombeau et regarde le spectateur; il ne manifeste aucune intention agressive à son égard, mais tout en ne le menaçant pas, sa physionomie l'invite à réfléchir et sa bouche ouverte parle le langage de la sagesse chrétienne. Cette image presque aimable, inspirée par le sens chrétien de la mort, était trop marquée d'incohérence pour pouvoir se développer facilement: faire sourire un crâne, le transformer en signe d'espoir surnaturel, était à la fois un non sens spirituel et, plus encore, une impossibilité iconographique.

Il était plus naturel, pour donner un visage orthodoxe à la mort, de songer à en éliminer le caractère gênant de personnage hideux: de lui prêter, par exemple, les formes d'un ange. C'est ainsi qu'on la voit en Italie avant le milieu du XIV^e siècle dans les peintures et ensuite dans les manuscrits⁴. N'est-ce pas aussi un ange qu'évoque la silhouette aux longs voiles qui, dans la célèbre fresque du Campo Santo, survole les cadavres renversés?

une faux sur des cadavres étendus dans un paysage de collines vertes.

3. B.N.P., fonds latin, ms. 757, fol. 230 v.

4. Voir le manuscrit du *Decameron* (B.N.P., fonds italien 482) datant de la fin du XIV^e siècle. La première partie d'un dessin (fol. 6) nous montre la mort

habillée d'une longue robe, avec une faux à la main, survolant des cadavres renversés, la deuxième partie figurant la chambre d'un malade et la troisième un cortège funèbre: il s'agit de l'illustration du texte de Boccace qui décrit la peste de 1348.



Il Decameron di G. Boccacci, con alcuni disegni a penna, 1301-1400. Paris, Bibliothèque Nationale, fonds italien 482, fol. 6.

Mais la mort, avant de s'attaquer directement aux humains et de célébrer sur eux son triomphe, a dû s'affranchir du rôle que le symbolisme médiéval lui assignait. Dans un tableau de la pinacothèque de Sienne, qu'on peut attribuer à Pietro Lorenzetti († 1348?), elle n'apparaît encore qu'en fonction de la conception religieuse de la chute et de la rédemption¹. On la voit tout d'abord ouvrant la marche à Adam et Ève chassés du Paradis terrestre, planant ensuite au-dessus de la Croix, une faux à la main, enfin acheminant ses victimes vers l'enfer². L'état de conservation du tableau ne permet plus, malheureusement, d'évaluer l'effort victorieux de l'artiste pour se dégager de l'allégorie; mais quelle qu'ait été l'image de la mort elle-même, on peut qualifier d'audacieux le peintre qui l'a placée au-dessus de la tête du Christ souffrant. Une foule d'hommes de toutes conditions sont étendus au pied de la Croix, doublement frappés dans leur âme et dans leur corps: le Fils de Dieu meurt pour leur assurer la vie dans la grâce et la résurrection au jour du jugement. Le peintre n'a pas reculé devant la nécessité de choisir entre une image qui symbolise le péché vaincu, et une autre représentant la force qui anéantit le corps; en optant pour cette dernière il a permis à un thème nouveau de devenir indépendant. En effet, si l'image de la mort est née de l'exigence d'illustrer le mystère central du christianisme³, la conception systématique et grandiose, dont Lorenzetti témoigne encore, n'a pas gardé longtemps sa rigidité.

La fresque de Pise, qui ne doit pas être – comme M. Venturi le croyait⁴ – postérieure aux Triomphes de Pétrarque (écrits de 1356 à 1374), marque en effet une nouvelle étape dans la représentation de la mort. Véritable résumé de toutes les incertitudes de l'iconographie macabre du XIV^e siècle en Italie, elle garde et affermit en même temps l'idée maîtresse qui présidera à son développement au siècle suivant. Il serait, sans doute, inexact d'attribuer au poète de Laure l'invention du thème du triomphe, s'il lui a donné l'éclat littéraire qui, jusqu'alors, lui manquait. À vrai dire, le troisième de ses Triomphes ne se dessine pas avec un relief particulier dans l'ensemble de l'ouvrage et ne pourrait-on pas l'appeler la victoire

de Laure sur la mort plutôt que le triomphe, sur elle, de la mort?¹ Qui plus est, la description du poète reste extrêmement sommaire:

E come gentil core onore acquista,
Così veniva quella brigata allegra:
Quando vidi una insegna oscura e trista;
Ed una donna involta in veste negra,
Con un furor qual io non so se mai
Al tempo de' giganti fusse a Flegra².

Cette femme exhorte Laure à ne pas différer l'abandon de ce monde et à ne pas attendre la vieillesse; la victime réplique par de nobles propos et alors la Mort accomplit son ministère en lui arrachant le cheveu de la vie: Laure entre dans le cortège innombrable des morts.

La scène imaginée par Pétrarque – qui s'est inspiré directement des antiques – n'a jamais été représentée au Moyen Âge; il y avait pourtant dans son ouvrage le germe de la transformation la plus importante de l'iconographie macabre italienne au XV^e siècle. Quand les *Triomphes* commencent à être recherchés, c'est-à-dire un demi-siècle environ après leur composition, on pense naturellement à en illustrer les manuscrits, comme on avait fait pour la Divine Comédie. Or, dans le Triomphe de l'Amour, le premier de la série, Cupidon est debout sur un char enflammé auquel sont attelés quatre chevaux blancs; les enlumineurs, poursuivant le thème, mirent aussi sur des chars la Chasteté, la Mort, la Renommée, le Temps et l'Éternité. Le succès de cette innovation fut tel qu'à partir du milieu du XV^e siècle, non seulement toutes les illustrations des *Triomphes* présentent la Mort traînée sur un char, mais la mode semble gagner rapidement une grande partie de l'iconographie italienne. La responsabilité n'en revient toutefois pas à Pétrarque directement, à peine à son œuvre, car les premières illustrations de son triomphe de la mort, à une époque où Pétrarque avait depuis longtemps disparu, s'éloignent déjà beaucoup du texte, par leur détail matériel et même, comme on le verra bientôt, par leur esprit.

1. Voir G. MELODIA, *Studio su i Trionfi del Petrarca*, Palerme, 1898, p. 99-100.

2. Et, ainsi que le cœur gentil acquiert honneur, Ainsi venait cette cohorte allègre Lorsque je vis une bannière sombre et triste. Et, une dame de vêtements noirs vêtue, Avec fureur telle que ne sais si jamais En fut pareille en l'âge des géants, à Phlègre...

Le texte italien est tiré de l'édition critique de G. MESTICA, *Petrarca, Le Rime*, Florence 1896, p. 587, la traduction française des *Triomphes de Pétrarque*, traduits par Henry COCHIN, Paris 1923, p. 58-59.

1. Voir C. BRANDI, *La regia pinacoteca di Siena*, Rome 1933, p. 150-154.

2. Pour une description – peut-être trop – détaillée, voir A. PÉRATÉ, *Un Triomphe de la mort de Pietro Lorenzetti*, dans *Mélanges Paul Fabre*, Paris 1902, p. 436-445.

3. Voir F. NERI, *Il trionfo della morte e il ciclo dei novissimi*, dans *Studi Medievali*, III, 1908, p. 69-80.

4. *Les Triomphes de Pétrarque dans l'art représentatif*, dans *Revue de l'art moderne et ancien*, t. XX, 1906, p. 81-93 et 209-221.



1. *Le Triomphe de la mort* (détail), fresque [désormais attribuée à Buonamico Buffalmacco], 1336-1338.
Pise, Camposanto Monumentale. Partie gauche: La vie monastique et la rencontre des Trois morts et des trois vifs.



2. *Le Triomphe de la mort* (détail), fresque [désormais attribuée à Buonamico Buffalmacco], 1336-1338.
Pise, Camposanto Monumentale. Partie droite: La Mort, la vie mondaine et la lutte des anges avec les diables.



Le Triomphe de la mort, fresque [désormais attribuée à Buonamico Buffalmacco], 1336-1338.
Pise, Camposanto Monumentale. [Ici reproduite en intégralité, dans son état actuel. La fresque a subi les dommages
d'un incendie, déclenché à la suite d'un bombardement allié en juillet 1944. (N.d.E.)]

La fresque de Pise (fig. 1 et 2), qu'on désigne couramment comme un Triomphe est en fait plus proche de Pétrarque que ces compositions qui, en principe, devraient traduire sa pensée. Deux thèmes bien différents se côtoient dans le Campo Santo : celui des *Trois morts et des trois vifs*, celui de la puissance de la mort. À gauche, en effet, occupant un peu moins de la moitié de l'immense fresque, trois bières ouvertes barrent le chemin à un cortège de chevaliers ; à droite la mort s'abat comme un ouragan sur le monde. La remarquable exécution technique et le souci de réalisme sont peut-être les seuls caractères communs qu'on puisse reconnaître aux deux parties. Mais celles-ci sont, en un certain sens, complémentaires, parce qu'elles expriment successivement le côté humain, matériel, et le côté surnaturel, idéologique d'un même phénomène : la mort. Le chevalier qui se bouche le nez, l'autre qui se penche en avant, les yeux fixes, l'étonnement humain du regard des chevaux sont, dans le groupe de gauche, des détails aussi vigoureux que les trois bouches des cadavres : l'une, la première, qui laisse sortir la langue, la deuxième qui s'ouvre béante et vide, la troisième réduite à une cavité osseuse. Entre ces cadavres muets et les chasseurs, il n'y a pas de dialogue malgré la présence de l'ermite et de sa banderole : les vivants n'entrent pas en eux-mêmes pour se ressaisir moralement ; une répulsion irréductible, une horreur incrédule marquent plutôt le refus de mettre à profit leur découverte. L'artiste n'a pas été moins puissant dans la scène de droite. Une femme âgée, au visage impitoyable, plane, brandissant une faux : elle a de grandes ailes noires, de longs cheveux et des griffes aux pieds et aux mains. Cette femme puissante, à demi-réelle, est la Mort. Son passage déchaîne une bataille parmi les forces de l'au-delà : anges et démons se disputent les âmes de ses victimes, dans un tourbillon fantastique et aérien.

À gauche d'un amoncellement de cadavres, dignitaires, ecclésiastiques et bourgeois (dont les âmes en forme de "putti" subissent des sorts différents), un groupe de misérables et d'estropiés appelle farouchement et en vain la faucheuse ; faisant pendant à ce groupe, de jeunes et riches personnages qui sont assis sur la droite, dans

un jardin, inconscients de leur fin prochaine. Ce contraste entre l'attitude des riches et des pauvres en face de la mort, si nettement archaïque et d'inspiration chrétienne¹, traverse différentes phases, du XII^e au XVI^e siècle, et on le rencontre soit dans les grands thèmes iconographiques comme le triomphe ou la danse macabre, soit dans des représentations isolées. Les fragments qui subsistent du triomphe de Santa Croce à Florence montrent des figures de gueux analogues à celles de Pise ; on les retrouve encore dans le panneau attribué à Pasti de 1450 environ.

Nous devons à l'artiste du Campo Santo – successivement identifié comme Orcagna, Spinello, Traini, etc. – la plus haute création existante que l'art occidental ait produite en ce genre, avant le XVI^e siècle. Cette forme féminine qui exerce son terrible ministère réussit en effet une synthèse extrêmement heureuse et réalise une unité si immédiate d'attributs qu'on peut y reconnaître la première personnification de la Mort. Aucune trace directe d'inspiration classique ou païenne ne se montre dans le personnage lui-même (impossible à classer dans une catégorie quelconque d'êtres) ; il s'agit d'une conception strictement italienne et qui resta unique. Mais le caractère traditionnel de tous les éléments qui l'entourent et la réussite même de cette création garantissent et démontrent que l'artiste a essayé de traduire en image le sentiment de ses contemporains.

Au triomphe aérien de Pise succède très vite celui de la Mort à cheval, dont l'origine lointaine est le quatrième chevalier de l'Apocalypse². Dans la fresque du monastère de Subiaco, de la fin du XIV^e siècle, le cheval de la Mort semble voler encore, tant sa course est rapide³. Mais la Mort est désormais un squelette sans ailes dont seule la chevelure rappelle la femme de Pise. Bien montée sur la croupe de l'animal, qui foule une masse de corps endormis, elle brandit une longue épée et frappe un jeune homme de sa pointe. Avec moins de sévérité et de rage, elle apparaît dans le manuscrit italien 63 de la Bibliothèque Nationale de Paris, daté du 3 octobre 1427 et contenant le Decameron. Il s'agit, comme dans le ms. italien 482 du même fonds, de l'illustration des ravages

1. Ainsi le *Liber de modo bene vivendi* faussement attribué à saint Bernard : "Soror venerabilis, rogo ut audias verba cujusdam Sapientis, O mors, quam amara est memoria tua homini pacem habenti in substantiis suis, et iterum, O Mors, bonum est judicium tuum homini indigenti, et qui minoratur divitiis et viribus (Eccli. XLI, 1 et 3). Huic simile est quod ait beatus Isidorus : o mors, quam dulcis es miseris, quam suavis es amare viventibus, quam jucunda es tristibus atque lugentibus ! Mors ponit finem omnibus malis in hac vita. Dat terminum malis in hoc saeculo, adimit omnem calamitatem. Mors praebet terminum hominibus in tribulationibus in hoc mundo ; sed heu ! exspectata mors tarde venit..." ch. LXX : De morte, P.L., t. 184, c. 1303.

2. Sur la diffusion de ce thème en Italie, voir l'article de W. R. VALENTINER, *Le Maître du Triomphe de la mort à Palerme*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1937, t. XVIII, p. 23.

3. C'est une réalisation de l'école siennoise, d'après F. HERMANIN, *I monasteri di Subiaco*, Rome, 1904, ch. III.