



**HAL**  
open science

# ”Figurer et représenter les abstractions au Moyen Âge : le propre des personnifications”

Bertrand Cosnet

## ► To cite this version:

Bertrand Cosnet. ”Figurer et représenter les abstractions au Moyen Âge : le propre des personnifications”. *La présence : discours et voix, image et représentation*, Oct 2013, Poitiers, France. p. 17-28. hal-01672357

**HAL Id: hal-01672357**

**<https://hal.science/hal-01672357v1>**

Submitted on 3 Jan 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉTUDES RÉUNIES ET PRÉSENTÉES PAR  
MICHEL BRIAND, ISABELLE GADOIN, ANNE-CÉCILE GUILBARD

# LA PRÉSENCE : DISCOURS ET VOIX, IMAGE ET REPRÉSENTATION



La Licorne 121

Presses Universitaires de Rennes



## FIGURER ET REPRÉSENTER LES ABSTRACTIONS AU MOYEN ÂGE : LE PROPRE DES PERSONNIFICATIONS

Bertrand COSNET

La personnification constitue un thème propice pour aborder la question de la figuration de la présence dans le champ de la production artistique. Ce procédé s'inscrit en effet pleinement dans les pratiques visuelles de la présence puisqu'il consiste non seulement à figurer mais aussi à *repraesentare*, c'est-à-dire à « rendre présent » selon le sens initial, une notion abstraite en lui donnant l'aspect d'une figure concrète. Pour comprendre tout ce qu'implique la personnification, il convient de clairement la distinguer des autres figures artistiques ou littéraires, notamment de l'allégorie avec laquelle elle est trop souvent confondue. De fait, personnifier n'est pas allégoriser. Même si les deux termes renvoient à l'idée selon laquelle l'artiste manipule un matériel plus ou moins complexe et abstrait, ils ne jouent pas sur le même répertoire. Depuis l'Antiquité, tous les rhétoriciens s'accordent à définir l'allégorie comme une figure qui consiste à dire autre chose que ce dont on parle<sup>1</sup>. Ils l'associent entre autres à la métaphore puisque, comme celle-ci, elle suppose la mise en rapport de plusieurs objets ou figures. Cicéron (v. 106-43 av. J.-C.) assure ainsi que « lorsque plusieurs métaphores s'écoulent de

1. Les contributions sur l'allégorie sont nombreuses, parmi les plus récentes, voir notamment A. Ghidoli, s.v. « Allegoria », dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, 1, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1993, p. 395-399. A. Strubel, « *Grant senefiance a* ». *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, 2001. B. Pérez-Jean, P. Eichel-Lojkine (dir.), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Champion, 2002. C. Nativel (dir.) *Le Noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, actes du colloque, Villa Médicis, 24-26 mai 2006, Rome-Paris, Académie de France à Rome, 2009. C. Heck (dir.), *L'Allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, actes du colloque du RILMA, Institut universitaire de France, INHA, 27-29 mai 2010, Turnhout, Brepols, 2011. A. Rolet (dir.), *Allégorie et symbole : voies de dissidence ? De l'Antiquité à la Renaissance*, colloque international, université de Nantes, 1<sup>er</sup> au 3 décembre 2009, PUR, 2012.

façon continue, le discours devient tout autre; c'est pourquoi les Grecs appellent ce genre allégorie<sup>2</sup>. ... » Il est suivi sur cette voie par Quintilien (30-95), lequel envisage l'allégorie comme une suite continue de métaphores qui se traduit par *inversio*<sup>3</sup>. La distinction entre la personnification et l'allégorie s'accroît un peu plus sous l'effet de l'exégèse chrétienne. L'allégorie désigne alors un processus bien particulier de lecture et d'interprétation de la Bible qui, selon l'auteur de la Vulgate, saint Jérôme (v. 347-420), doit permettre de délivrer une autre signification et une autre réalité: « Nous devons entendre l'Écriture sainte d'abord selon la lettre et en traduire tous les préceptes dans notre conduite, ensuite selon l'allégorie, c'est-à-dire selon le sens spirituel<sup>4</sup>. ... »

Contrairement à l'allégorie, la personnification ne consiste pas à dire autre chose, mais à dire autrement. Quintilien classe d'ailleurs la personnification, qu'il nomme entre autres « personnage fictif », non parmi les tropes, mais parmi les figures de pensée, et désigne le processus qui conduit à son invention avec une formule qui souligne clairement sa valeur visuelle, voire concrète, et qui fait de la personnification un être à part entière. Il considère effectivement que la personnification se façonne: « Mais nous façonnons aussi souvent des formes, comme Virgile la Renommée, ou, ainsi que le rapporte Xénophon, Prodicus la Volupté et la Vertu<sup>5</sup> ou Ennius la Mort ou la Vie, qu'il met aux prises dans une satire. » Même si le verbe « personnifier » n'apparaît que relativement tard, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la méthode qui consiste à donner à une notion abstraite l'aspect d'une figure humaine s'impose dès les premiers siècles du Moyen Âge. Elle connaît un essor décisif au V<sup>e</sup> siècle grâce au poème latin rédigé par l'espagnol Aurelius Prudentius Clemens, dit Prudence (v. 348-405), intitulé la *Psychomachia*. Ce poème, qui dépeint sous la forme d'une bataille l'opposition qui met les vertus aux prises avec les vices dans l'âme du chrétien, investit la personnification d'une dimension physique tout à fait novatrice. Les valeurs morales y sont en effet imaginées comme une série de couples antagonistes qui s'affrontent dans une succession de corps à corps

2. Cicéron, *De l'orateur*, trad. É. Courbaud, 3 vol., Les Belles Lettres, 1950, 94: « *Iam cum fluxerunt continuæ plures translationes, alia plane fit oratio; utaque genus hoc Graeci appellant ἀλληγορίαν: nomine recte, genere melius ille qui ista translationes vocat.* »

3. Quintilien, *Institution oratoire*, trad. J.-Cousin, 5 vol., Les Belles-Lettres, 2003, VIII, 6, 44: « *Allegoria, quam inversionem interpretantur, aut aliud verbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interrim contrarium.* »

4. Jérôme, *Commentariorum in Amos prophetam libri tres*, dans *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, J.-P. Migne, 1887-1974, 25, col. 1027, 4: « *Debemus enim Scripturam sanctam primum secundum litteram intellegere, facientes in ethica quaecumque praeccepta sunt; secundo iuxta allegoriam, id est intellegentiam spiritalem....* »

5. Quintilien, *op. cit.*, IX, 36: « *Sed formas quoque fingimus saepe, ut Famam Vergilius, ut Voluptatem ac Virtutem, quem ad modum a Xenophonte traditur, Prodicus, ut Mortem ac Vitam, quas contententes in satira tradit, Ennius.* »

sanglants. La Foi est opposée à l'Idolâtrie, la Chasteté à la Luxure, la Patience à la Colère, l'Humilité à l'Orgueil, la Sobriété à la Sensualité, la Charité à la Cupidité et la Concorde à la Discorde. Les combats sont d'une violence telle qu'ils permettent au poème de traiter les valeurs morales comme des guerriers véritablement constitués de chair et d'os. Les personnifications s'infligent ainsi de terribles blessures que l'auteur décrit avec une précision étonnante, comme pour mieux leur donner un corps, si ce n'est humain, du moins organique. Pour s'en convaincre, il suffit de lire la description du coup cruel que la Sobriété assène à la Sensualité :

La Sobriété ajoute un coup mortel aux blessures de l'ennemie renversée ; elle lui lance un énorme caillou provenant d'un quartier de roc : c'est ce projectile que le hasard offrit à notre porte-étendard, qui tenait à la main, non des traits, mais l'enseigne de la guerre. Le sort dirige la pierre de telle manière qu'elle vient briser le passage de la respiration en pleine bouche et mélanger les lèvres aux profondeurs du palais. Les dents sont brisées dans la bouche mise en pièces, que la langue déchirée emplit de lambeaux sanglants. Ces aliments nouveaux irritent le gosier ; il avale des os en bouillie, et revomit les bouchées qu'il avait absorbées<sup>6</sup>.

Dans les arts visuels, les cycles psychomachiques emploient exactement le même procédé que Prudence pour renforcer la corporéité des personnifications, notamment durant l'époque romane où le thème rencontre un certain succès<sup>7</sup>. Ils s'appliquent en effet à montrer l'extrême brutalité des blessures qu'elles s'infligent. Par exemple, au folio 61 du manuscrit lat. 8085 de la Bibliothèque nationale de France à Paris datant du début du x<sup>e</sup> siècle, l'Orgueil, après être tombé de sa monture à cause d'un piège maladroitement tendu par sa complice la Fraude, est traîné sur le sol avant de se faire trancher la tête par l'Espérance et l'Humilité. Dans les voussures du portail de l'église Saint-Nicolas de Civray datant du xii<sup>e</sup> siècle, le vice, qui se contorsionne sous les pieds de la vertu, est impitoyablement coupé par la moitié (fig. 1). Dans un fragment de mosaïque daté du xii<sup>e</sup> siècle conservé aux Musei Civici del Castello Visconteo à Pavie et provenant de l'église Santa Maria

6. Prudence, *Psychomachie, Contre Symmaque*, édité par M. Lavarenne, Les Belles Lettres, 1948, v. 417-426 : « *Addit Sobrietas uulnus letale iacenti, / Coniciens silicem rupis de parte molarem, / Hunc uexilliferae quoniam fors obtulit ictum / Spicula nulla manu sed belli insigne gerenti. / Casus agit saxum, mediis spiramen ut oris / Frangeret, et recauo misceret labra palato. / Dentibus introrsum resolutis, lingua resectam / Dilaniata gulam frustis cum sanguinis inplet. / Insolitis dapibus crudescit guttur, et ossa / Conliquefacta uorans reuomit quas hauserat offas.* »

7. Sur la psychomachie dans l'art médiéval, voir notamment R. Stettiner, *Die Illustrierten Prudentius Handschrift. Tafelband: 695 Handschriftenseiten auf 200 Tafeln*, Berlin, Grote, 1905. A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art: from early Christian Times to the Thirteenth century*, Londres, Warburg Institute, 1939, *passim*. P. Michel, « La Psychomachie, thème littéraire et plastique », *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 40, 1952, p. 319-340. J. S. Norman, *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of Psychomachia in Medieval Art*, New York-Bern-Paris, P. Lang, 1988. J. Baschet, s.v. « Vizi e virtù », dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, 11, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 2000, p. 729-734.

del Popolo également à Pavie, la Discorde est méticuleusement démembrée et découpée après avoir été vaincue par la Foi pour être offerte en repas à un chien et à un corbeau<sup>8</sup>. Enfin, dans un relief sculpté sur la façade sud de la cathédrale de Crémone attribué à Guglielmo da Modena (actif v. 1109-1120), la Fraude se fait littéralement arracher la langue par la Vérité<sup>9</sup>. Comme le laissent deviner ces occurrences, les personnifications ne sont pas seulement considérées par le monde médiéval comme des images strictement virtuelles et abstraites, mais aussi comme des êtres concrets, voire comme des hypostases ou des incarnations des notions qu'elles personnifient. Cette hypothèse se trouve confortée, semble-t-il, par les nombreuses processions qui, durant le Moyen Âge, employaient ce procédé pour donner une vie physique aux valeurs morales. Il en va encore ainsi aujourd'hui avec la fête du *Corpus Christi* à Valence dont la manifestation principale consiste en la « représentation » de la lutte de la Vertu contre les sept péchés capitaux. Cet affrontement à valeur psychomachique prend la forme d'une danse durant laquelle la *Moma*, personnification de la vertu entièrement parée de vêtements blancs, s'éveille pour terrasser les péchés personnifiés par les *Momos* (fig. 2).

La dimension concrète de la personnification s'affirme fortement à la fin du Moyen Âge, notamment dans la péninsule italienne où la formule connaît un développement considérable grâce au thème de l'imagerie morale particulièrement fertile à partir des années 1300<sup>10</sup>. Ce phénomène se rattache alors au regain d'intérêt que la prosopopée connaît dans la poésie profane. Cette figure de style se trouve en effet investie des mêmes propriétés que la personnification : pour reprendre les propos de Dante (v. 1265-1321), qui s'en sert à de nombreuses reprises, elle permet de donner une présence tangible aux abstractions, c'est-à-dire de faire « parler les choses inanimées, comme si elles avaient sens et raison [...] et pas seulement les choses vraies mais également les choses qui ne sont pas vraies<sup>11</sup> ». Les formules de la personnification et de la prosopopée se confondent d'autant plus qu'elles sont employées de manière concomitante et complémentaire au Trecento, notamment par la littérature morale. De ce point de vue, les *Documenti d'amore*

8. Sur la mosaïque de la psychomachie conservée aux Musei Civici del Castello Visconteo à Pavie, voir X. Barral I Altet, *Le Décor du pavement au Moyen Âge : les mosaïques de France et d'Italie*, Rome, École française de Rome, 2010, p. 319-320.

9. Le *titulus* qui accompagne le relief, lequel est particulièrement endommagé, précise : « VERIDICUS/ LINGUAM/ FRAUDIS/ DE GUT/TURÀ STIR/PAT ».

10. Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer au livre tiré de notre thèse de doctorat, B. Cosnet, *Sous le regard des vertus : Italie, XIV<sup>e</sup> siècle*, Tours-Rennes, PU François Rabelais-PUR, 2015.

11. Dante, *Il Convivio*, éd. par F. Brambilla, Florence, Le Lettere, 1955, III, IX, 2 : « E però mi volgo alla canzone, e sotto colore d'insegnare a lei come scusare la conviene, scuso quella : ed è una figura questa, quando alle cose inanimate si parla, che si chiama dalli rettorici prosopopeia : ed usarla molto spesso li poeti. »

rédigés par le notaire florentin Francesco da Barberino (v. 1264-1348) dans les années 1313-1315 s'avèrent particulièrement édifiants. Ce traité, qui consiste en un poème en vernaculaire de 7 000 vers sur les méthodes de l'amour accompagné d'une traduction et de commentaires en latin, comporte plusieurs personnifications qui prennent la parole par l'intermédiaire d'inscriptions<sup>12</sup>. Les enluminures de l'exemplaire ms. Barb. Lat. 4077 de la Biblioteca Apostolica Vaticana à Rome montrent ainsi la *Vigueur-Force* (fig. 3), personnifiée par un soldat en armure tirant une épée de son fourreau, qui s'adresse au lecteur grâce à un *titulus* qui se déroule dans le bord supérieur de l'encadrement à partir de sa bouche comme si elle parlait vraiment : « Je suis Vigueur et je veille si quelqu'un venait à ouvrir ce livre, et s'il n'était tel qu'on a dit, je lui passerais cette épée par la poitrine<sup>13</sup>. » Le même procédé didactique est employé dans l'art monumental où les personnifications des vertus apparaissent très fréquemment au Trecento, non seulement dans les édifices civiques, comme dans le Palazzo Pubblico à Sienne avec la salle des Neuf peinte par Ambrogio Lorenzetti vers 1338-1340, mais aussi dans les demeures privées. Ainsi, dans le cycle de fresques du Palazzo Stocchi-Isidori à Pérouse, aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts à Budapest, réalisé par Cola di Petruccioli vers 1385-1391 ou par son fils Policeto di Cola vers 1416, les personnifications des vertus prenaient directement à partie les propriétaires du palais, la famille Della Corgna, ou leurs invités grâce à des *tituli* peints sous la forme d'inscriptions gravées dans la pierre<sup>14</sup>. Par exemple, la *Force* (fig. 4), personnifiée par une élégante jeune femme qui est en train de tordre sans peine un fer à cheval, affirme : « Je te donnerai la vigueur quand la fortune te fait àpreté. Ce fer ne résiste pas à ma force<sup>15</sup>. » De tels vers concourent doublement au pro-

12. Sur le traité des *Documenti d'amore* et son iconographie, voir notamment R. Frechet-Sutcliffe, *L'Illustration didactique d'un auteur encyclopédiste-moraliste au début du XIV<sup>e</sup> siècle: Francesco da Barberino et ses « Documenti d'amore »*, thèse de doctorat, université de Strasbourg, 1996. V. Nardi, « *Le illustrazione dei "Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino. Il rapporto fra testo e immagine nei più antichi manoscritti di un poema in volgare e la produzione miniatorica a Firenze agli inizi del Trecento* », *Ricerche di Storia dell'Arte*, 51, 1993, p. 49-51. S. Mac Laren, « *Shaping the Self in the Image of Virtue: Francesco da Barberino's I Documenti d'amore* », dans *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, R. L. Falkenburg, W. S. Melion, T. M. Richardson (dir.), 2007, Turnhout, Brepols, p. 71-104.

13. Francesco da Barberino, *I « Documenti d'amore » di Francesco da Barberino secondo i manoscritti originali*, édité par F. Egidi, 4 vol., Rome-Milan, Archè, 1902-1927, XII, 423 : « *Io son Vigor e guardo se 'l venisse/ alchun che 'l libro avrisse;/ e se non fosse cotal chente è detto,/ d'regli di questa spada per lo petto.* »

14. Sur la série de vertus conservée au musée des Beaux-Arts à Budapest et sur sa provenance, voir G. Previtali, « *Affreschi di Cola Petruccioli* », *Paragone. Arte*, 193, 1966, p. 33-42. I. Fehér, « *Il ciclo di affreschi allegorici del Palazzo Isidori di Perugia alla luce delle ultime ricerche e restauri* », *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 92-93, 2000, p. 179-188. A. Dunlop, *Painted Palaces: the Rise of Secular Art in early Renaissance Italy*, Pennsylvania State University Press, 2009, p. 110-111.

15. « *IO TE DARÒ VIGORE/ QUANDO FORTUNA TE FACESSE/ ASPREÇÇA. CE EL FERRO NON RESISTE/ A MIA FORTEÇÇA.* »

cessus de représentation de la personnification. D'une part, en la faisant parler comme si elle avait « sens et raison », ils la rendent plus vivante et donc concrète. D'autre part, en prenant la forme de phrases courtes ponctuées de rimes simples, ils amplifient son efficacité didactique et surtout mnésique. Or, depuis l'Antiquité, il est admis que la mémoire assimile plus facilement les notions qui prennent des formes vraisemblables et tangibles<sup>16</sup>.

L'imagerie et la littérature morales italiennes de la fin du Moyen Âge contribuent d'autant plus à investir les personnifications d'une présence concrète qu'elles n'hésitent pas à leur faire rencontrer des personnages qui existent réellement. Ainsi, dans un poème encyclopédique en langue vernaculaire rédigé vers 1271-1272 et intitulé *Il Tesoretto*, l'auteur, le notaire et ambassadeur florentin Brunetto Latini (v. 1220-1294), croise à plusieurs reprises les vertus pendant le long voyage qui le conduit de la cour d'Alphonse X le Sage en Castille à sa ville natale de Florence<sup>17</sup>. L'unique exemplaire illustré conservé de ce traité, le manuscrit Strozzi 146 de la Biblioteca Medicea Laurenziana à Florence réalisé par un anonyme dans les années 1310-1325, le figure rencontrant tour à tour les vertus cardinales, puis la Vertu elle-même, la Largesse, la Courtoisie, la Loyauté et la Prouesse qui lui dispensent de précieux conseils sur la manière de se comporter<sup>18</sup>. De même, dans la *Canzone delle virtù e delle scienze*, enluminée vers 1349 par Andrea di Bartoli et conservée au musée Condé à Chantilly (ms. 599), l'auteur du poème, le Bolognais Bartolomeo di Bartoli, côtoie personnellement les personnifications des vertus et des sciences<sup>19</sup>. Dans la scène de dédicace (fig. 5), il est présenté par « Discretio » et « Docilitas » au commanditaire du traité, le redoutable condottière Bruzio Visconti (?-1357), qui s'approche à cheval entre « Vigor » et « Sensus » guidé par « Circonspectio » et « Intelligentia » qui tiennent les rênes de sa monture.

16. Voir notamment les commentaires de Cicéron, *op. cit.*, III, 358 : « *His autem formis atque corporibus, sicut omnibus quae sub aspectum veniunt, admonetur memoria nostra atque excitatur; sede opus est, etenim corpus intellegi sine loco non potest.* »

17. Brunetto Latini, *Il tesoretto*, éd. par J. B. Holloway, Firenze, Le Lettere, 2000. Sur le *Tesoretto*, voir également l'analyse de I. M. Scariati, *Dal « Tesor » al « Tesoretto » : saggi sur Brunetto Latini e i suoi fiancheggiatori*, Rome, Aracne, 2010, notamment p. 79-124.

18. Sur le manuscrit Strozzi 146, voir C. Harding, « Visualizing Brunetto Latini's *Tesoretto* in Early Trecento Florence », *Word and Image*, 19, 2003, p. 230-246. M. G. Ciardi Dupre dal Poggetto, « Nuove ipotesi di lavoro scaturite dal rapporto testo-immagine nel "Tesoretto" di Brunetto Latini », *Rivista di Storia della Miniatura*, 1996-1997, p. 89-98.

19. Sur la *Canzone delle virtù e delle scienze*, voir essentiellement L. Dorez, *La Canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna*, Bergame, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1905. Sur les enluminures, voir également G. Toscano, T. D'Urso, P.-L. Mulas, P. Stirnemann, *Enluminures italiennes. Chefs-d'œuvre du Musée Condé*, cat. expo., Musée Condé, 27 septembre 2000-1<sup>er</sup> janvier 2001, Somogy, 2000, p. 12-20.



Si la pratique qui consiste à confondre le fictif et la réalité constitue un poncif de la poésie médiévale, notamment à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, elle revêt un accent particulier dans le contexte de la société italienne, surtout au regard de la spiritualité des ordres mendiants qui occupe une place centrale dans la culture communale. Les franciscains et les dominicains développent en effet une réflexion novatrice sur les vertus qu'ils ne considèrent pas comme des abstractions au sens impénétrable, mais comme des entités réelles que les frères peuvent à tout moment rencontrer. Cette idée apparaît avec force dans les récits relatant la vie du fondateur de l'ordre franciscain, saint François d'Assise (v. 1181-1226), où les vertus s'incarnent véritablement. Ce phénomène affecte tout particulièrement le vœu principal de l'ordre, à savoir la Pauvreté, qui reçoit le titre distinctif de « Dame Pauvreté » et qui devient littéralement l'épouse du *poverello*<sup>20</sup>. C'est à l'occasion de l'un de ses nombreux voyages que le saint la rencontre pour la première fois, par un heureux hasard, en compagnie de ses deux sœurs, la Chasteté et l'Obéissance, comme le rapporte son premier biographe, le frère Thomas de Celano (v. 1200-1270) :

Le pauvre du Christ, se dirigeant de Rieti à Sienne pour se faire soigner les yeux, passait par la plaine, près du roc de Campiglio, avec pour compagnon de voyage un médecin dévoué à l'ordre. Et voici que trois pauvres femmes apparurent à côté du chemin au moment où passait saint François. Elles étaient toutes trois similaires en stature, en âge et en aspect, comme si une matière triple avait été formée dans un même moule. François arrivant, elles inclinèrent la tête et l'exaltèrent avec une salutation inhabituelle : « Que soit bienvenue Dame Pauvreté ! » [...] Au début, il crut qu'il s'agissait vraiment de trois pauvrettes et se tournant vers le médecin qui l'accompagnait, il dit : « Je te prie, par amour de Dieu, donne pour moi quelque chose à ces pauvrettes. » Celui-ci saisit très vite sa bourse et bondit de cheval pour leur donner à chacune le même nombre de pièces. Puis, s'avançant sur le chemin, ils jetèrent un coup d'œil derrière eux, mais ni le frère, ni le médecin ne virent trace des trois femmes dans toute la plaine. Stupéfaits, ils comptèrent l'événement au nombre des miracles, car il ne pouvait s'agir de femmes puisqu'elles s'étaient enfuies plus vite que des oiseaux<sup>21</sup>.

20. Dans la *Divine comédie*, Dante imagine la Pauvreté en train de monter sur la croix avec saint François pour partager la souffrance du Christ, Dante, *Commedia*, éd. par A. M. Chiavacci Leonardi, 3 vol., Milan, A. Mondadori, 1991, *Paradis*, XI, v. 58-73 : « *ché per tal donna, giovinetto, in guerra/ del padre corse, a cui, come a la morte,/ la porta del piacer nessun diserra;/ e dinanzi a la sua spirital corte/ et coram patre le si fece unito;/ poscia di di in di l'amò più forte./ Questa, privata del primo marito,/ millecen' anni e più dispetta e scura/ fino a costui si stette senza invito;/ né valse udir che la trovò sicura/ con Amiclate, al suon de la sua voce,/ colui ch'ia tutto'l mondo fè paura;/ né valse esser costante né feroce,/ si che, dove Maria rimase giuso,/ ella con Cristo pianse in su la croce./ Ma perch'io non proceda troppo chiuso,/ Francesco e Povertà per questi amant' prendi oramai nel mio parlar diffuso ».*

Sur « Dame Pauvreté », voir P. Eichel-Lojkine, « "Vrai aimant de pauvreté" : allégorie, image et inconvenance dans la légende de saint François d'Assise (Dante, *Paradis*, XI et ses sources) », dans *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, B. Pérez-Jean et P. Eichel-Lojkine (dir.), Champion, 2004, p. 415-436.

21. T. de Celano, *Vita Secunda S. Francisci Assisiensis*, Quaracchi, Collegii S. Bonaventurae, 1927, LX : « *Cum pauper Christi Franciscus de Reate Senas properaret pro remedio oculorum transitum faciebat per planum prope roccam Campili, comitem itineris habens medicum quemdam Ordini obligatum. Et ecce tres mulieres*

Cette légende, qui constitue le sujet d'un panneau peint par Ottaviano Nelli (1375-1444) dans le dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui conservé à la Pinacothèque du Vatican (fig. 6), est intéressante pour deux raisons principales. Premièrement, elle présente les vertus comme de simples femmes, des « pauvrettes », que saint François et le médecin auraient rencontrées au détour d'un chemin, dans une grande simplicité, sans manifestation divine particulière sinon leur étrange disparition. Deuxièmement, parce que son auteur emploie un vocabulaire qui occulte leur nature fondamentalement abstraite et les investit au contraire d'une réalité matérielle : selon lui, les vertus « étaient toutes trois similaires », comme si une « matière triple avait été formée dans un même moule<sup>22</sup> ». Le processus de fabrication de la personnification chez les franciscains rejoint finalement le point de vue de Quintilien, lequel envisage les personnifications comme des personnages fictifs qui se façonnent.

La réalité des personnifications constitue un critère central de l'iconographie des vertus et des vices du Trecento. De fait, à partir des premières années du XIV<sup>e</sup> siècle, les valeurs morales sont fréquemment figurées suivant un mode opératoire qui signifie leur matérialité, en l'occurrence sous la forme de statues sculptées dans la pierre. Ce procédé est, semble-t-il, mis en œuvre pour la première fois par Giotto di Bondone (1267-1337) dans le décor de la chapelle de l'Arena à Padoue peint pour le banquier Enrico Scrovegni vers 1303-1305<sup>23</sup>. Le décor de cette chapelle, qui consiste en un cycle narratif sur la vie du Christ et de la Vierge disposé en trois registres, comporte un soubassement figurant quatorze personnifications des vertus et des vices (fig. 7). Ces personnifications sont peintes sous la

---

*pauperculae apparuerunt iuxta viam in transitu sancti Francisci. Sic autem statura, aetate et facie similes erant, ut materiam triplicem una crederes forma perfectam. Adveniente itaque sancto Francisco flectunt illae reverenter vertices suos, et nova illum salutatione magnificant: "Bene veniat, inquit, Domina Paupertas". [...] Et prius quidem feminas esse reputans revera pauperculas, conversus ad medicum qui comitabatur ait: "Rogo te, intuitu Dei, da, ut dem aliquid pauperculis illis". Citissime protulit ille, et equo avolans tribuit unicuique nummos. Procedunt ergo modicum via coepta, cum statim convertentes oculos fratres et medicus totam illam planitiem nudam mulieribus cernunt. Plurimum stupefacti mirabilibus Dei eventum adnumerant, mulieres non fuisse scientes, quae avibus ocius transvolassent. »*

22. T. de Celano, *op. cit.*, LX.?

23. Les études concernant le cycle de la chapelle de l'Arena sont nombreuses. Voir entre autres J. H. Stubblebine, *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*, Londres, Thames and Hudson, 1969. A. Ladis, *The Arena Chapel and the Genius of Giotto: Padua*, New York-Londres, Garland Pub., 1998. Sur l'iconographie des vertus et des vices, voir S. Pfeifferberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, Ph. D. University of Princeton, 1966. Parmi les monographies consécutives à la campagne de restauration de 2001, voir notamment G. Basile, F. Flores d'Arcais, *Giotto: gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova*, Milan, Skira, 2002. G. Basile, A. Luciano (dir.), *Giotto nella cappella Scrovegni: materiali per la tecnica pittorica. Studi e ricerche dell'Istituto Centrale per il Restauro*, Rome, Istituto poligrafico dello Stato, 2005. L. Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel: Art, Architecture and Experience*, Londres-Turnhout, Miller, 2008.

forme de statues en trompe-l'œil, c'est-à-dire dans un camaïeu de gris imitant la couleur de la pierre, et disposées dans des niches figurées en perspective pour leur donner le volume de la ronde-bosse<sup>24</sup>. Cet effet illusionniste est renforcé par le traitement des marbres feints entourant les fausses statues également peintes dans un trompe-l'œil remarquable. Chaque niche est encadrée par des plates-bandes de différents marbres qui sont quadrillées par un réseau de moulures blanches. L'intervalle entre les niches est occupé par deux grandes dalles carrées ressemblant à de la brèche violette, elles-mêmes encadrées par des moulurations à plusieurs ressauts comprenant une frise de perle, et insérées dans une plus grande dalle rectangulaire imitant le marbre vert de Prato. La vraisemblance de l'ensemble est amplifiée par la mise en œuvre technique. Giotto a en effet conçu une fresque relativement complexe composée d'un mortier à forte teneur en chaux, déposé en plusieurs couches successivement polies, et de pigments minéraux liés sans doute à de la cire<sup>25</sup>. Cette technique lui a ainsi permis d'obtenir une surface lustrée avec des veines polychromes proches de celles du marbre qu'il s'est d'ailleurs appliqué à imiter : quatorze types de marbres ont été identifiées avec précision<sup>26</sup>. Il convient enfin de préciser que l'illusion instaurée par les faux marbres devait être d'autant plus efficace que, durant le XIV<sup>e</sup> siècle, du vrai marbre apparaissait partout, dès l'extérieur, sur la façade de la chapelle, et à l'intérieur, pour le chancel, pour la chaire et pour les statues sculptées par les Pisano.

Ce traitement, tout à fait novateur, investit les personnifications d'une présence qui revêt une double signification. D'abord, il donne l'impression que les personnifications font corps avec les murs, donc avec la chapelle elle-même. Sur ce point, il rejoint une idée fortement développée par les traités liturgiques du XIII<sup>e</sup> siècle selon laquelle les vertus sont les véritables fondements architecturaux

24. Sur la question de la grisaille et du décor en trompe-l'œil, voir R. Steiner, « Paradoxien der Nachahmung bei Giotto: Die Grisailen der Arenakapelle zu Padua », dans *Die Trauben des Zeuxis: Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, H. Körner (dir.), Hildesheim-New York, G. Olms, 1990, p. 61-86. R. Luisi, « Le ragioni di una perfetta illusione: il significato delle decorazione e dei finti marmi negli affreschi della cappella Scrovegni », dans *L'affare migliore di Enrico: Giotto e la Cappella Scrovegni*, C. Frugoni (dir.), Turin, G. Einaudi, 2008, p. 377-396. B. Cosnet, « Les personnifications dans la peinture monumentale en Italie au XIV<sup>e</sup> siècle: la grisaille et ses vertus », dans *Aux limites de la couleur: monochromie et polychromie dans les arts (1300-1650)*, M. Boudon-Machuel, M. Brock, P. Charron (dir.), actes du colloque, Tours, 2009, Turnhout, Brepols, 2011, p. 125-132. P. Cordez, « Les marbres de Giotto: astrologie et naturalisme à la chapelle Scrovegni », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 55, 2013, p. 9-25.

25. Sur la technique employée par Giotto, voir A. Guglielmi, F. Capanna, « L'intonaco giottesco per la realizzazione dei finti marmi: riflessioni e comparazioni sui procedimenti esecutivi », dans *Giotto nella Cappella Scrovegni: materiali per la tecnica pittorica*, G. Basile (dir.), Rome, 2005, p. 73-81.

26. Sur ce point, voir L. Lazzarini, « I finti marmi di Giotto agli Scrovegni (Padova, Italia) », *Marmorata*, IV, 2008, p. 131-140.

de l'église. Le *Rationale Divinorum Officiorum* de l'évêque de Mende Guillaume Durand (1230-1296) fait ainsi de la Charité et de la Foi le ciment et le mortier spirituels qui permettent aux pierres, en d'autres termes aux fidèles, de soutenir les murs de l'*Ecclesia*<sup>27</sup>, tandis que Jean de Roussel (?-1339), abbé de Saint-Ouen de Rouen de 1303 à 1339, affirme que sa nouvelle église doit être construite comme la Jérusalem céleste, « non pas au moyen de masses de pierres matérielles, mais de pierres vivantes » qui par « la force des vertus » rendent les murs indestructibles<sup>28</sup>. Ensuite et surtout, ce traitement permet de figurer de manière vraisemblable les abstractions, qui, par définition n'existent pas, et de remplir pleinement l'objectif des personnifications, c'est-à-dire de concrétiser des idées et des valeurs morales en présence physique.

Les contemporains de Giotto furent fortement impressionnés par l'invention du peintre, comme l'atteste le témoignage de Francesco da Barberino qui visita la chapelle Scrovegni. De fait, dans les *Documenti d'amore*, le notaire florentin admire la maîtrise exceptionnelle avec laquelle le maître est parvenu à montrer les propriétés caractéristiques de chaque vertu et de chaque vice. Il est tout particulièrement convaincu par la personnification de l'*Envie* qui est figurée debout dans des flammes, affublée d'une langue en forme de serpent, d'oreilles de chauves-souris, d'une paire de cornes et qui serre une bourse dans la main droite (fig. 8). Il constate notamment que le peintre a su montrer comment la personnification est véritablement consumée de l'intérieur comme de l'extérieur par un désir inextinguible<sup>29</sup>. Ce commentaire laisse entendre comment, avec Giotto, la personnification ne fait plus seulement office de figure symbolique, mais porte aussi en elle la signification de la valeur morale qu'elle représente. Pour reprendre les préceptes de la mnémonique, elle est animée des propriétés de la notion figurée, c'est-à-dire de ses qualités intrinsèques<sup>30</sup>.

27. G. Durand, *Rationale divinorum officiorum*, édité par A. Davril et T. Thibodeau, Turnhout, Brepols, 1995, chap. I, 10, 133-143 : « *Cementum autem, sine quo muri stabilitas esse non potest fit ex calce, sabulo et aqua. Calx fervens caritas est quae sibi coniungit sabulum, id est terrenum opus, quia vera caritas sollicitudinem maximam habet mixtam pro viduis [...]. Vt autem calx et terra ad edificium muri valeant, aque commixtione conglutinantur, siquidem aqua spiritus sanctus est; sicut enim sine cemento lapides muri non simul iunguntur ad muri stabilitatem, sic nec homines ad edificium celestis Ierusalem possunt simul sine caritate fungi quam Spiritus sanctus operatur.* »

28. Cité dans P. Kurmann, « L'allégorie de la Jérusalem céleste et le dessin architectural à l'époque du gothique rayonnant », dans *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, C. Heck (dir.), actes du colloque du RILMA, Institut universitaire de France, INHA, 27-29 mai 2010, Turnhout, Brepols, 2011, p. 67-77.

29. F. da Barberino, *op. cit.*, II, 165 : « *invidiosus invidia comburitur intus et extra hanc Padue in Arena optime pinxit Giotto* ». Sur le traitement de l'*Envie*, voir M. G. Shoaf, « Eyeing Envy in the Arena Chapel », *Studies in Iconography*, 30, 2009, p. 126-167.

30. Sur la fonction mémorielle des personnifications, voir F. A. Yates, *L'Art de la mémoire*, Gallimard, 1975, p. 107.

C'est sans nul doute Marcel Proust (1871-1922) qui sut le mieux saisir la signification d'un tel réalisme. Dans *Du côté de chez Swann* écrit vers 1909, le romancier accorde une description relativement longue aux personnifications de la chapelle Scrovegni où il souligne leur étrange « banalité ». Il s'attarde notamment sur la *Charité*, laquelle consiste en une femme juchée sur un tas de sacs de pièces de monnaie qui tient de la main droite une corbeille copieusement remplie de fruits et de fleurs et qui tend de la main gauche son cœur au Christ (fig. 9). Le romancier n'hésite pas à comparer cette figure à une vulgaire cuisinière qui travaille pour l'hôte chez qui il réside :

L'année où nous mangeâmes tant d'asperges, la fille de cuisine habituellement chargée de les « plumer » était une pauvre créature malade, dans un état de grossesse déjà assez avancé quand nous arrivâmes à Pâques, et on s'étonnait même que Françoise lui laissât faire tant de courses et de besogne, car elle commençait à porter difficilement devant elle la mystérieuse corbeille, chaque jour plus remplie, dont on devinait sous ses amples sarraus la forme magnifique. Ceux-ci rappelaient les houppelandes qui revêtent certaines des figures symboliques de Giotto dont M. Swann m'avait donné des photographies. [...] D'ailleurs elle-même, la pauvre fille, engraisée par sa grossesse, jusqu'à la figure, jusqu'aux joues qui tombaient droites et carrées, ressemblait en effet assez à ces vierges, fortes et hommages, matrones plutôt, dans lesquelles les vertus sont personnifiées à l'Arena. Et je me rends compte maintenant que ces Vertus et ces Vices de Padoue lui ressemblaient encore d'une autre manière. De même que l'image de cette fille était accrue par le symbole ajouté qu'elle portait devant son ventre, sans avoir l'air d'en comprendre le sens, sans que rien dans son visage en traduisit la beauté et l'esprit, comme un simple et pesant fardeau, de même c'est sans paraître s'en douter que la puissante ménagère qui est représentée à l'Arena au-dessous du nom « Caritas » et dont la reproduction était accrochée au mur de ma salle d'études, à Combray, incarne cette vertu, c'est sans qu'aucune pensée de charité semble avoir jamais pu être exprimée par son visage énergique et vulgaire<sup>31</sup>.

En comparant de la sorte la Charité à une simple cuisinière, Marcel Proust met en lumière non seulement la vraisemblance et le naturalisme des personnifications, mais aussi leur étonnante humanité. Son exégèse gagne en finesse avec *l'Avarice* qu'il décrit avec précision en insistant sur le traitement chirurgical de son visage qui, selon lui, contribue à renforcer la véracité du vice.

Mais dans cette fresque-là encore, le symbole tient tant de place et est représenté comme si réel, le serpent qui siffle aux lèvres de l'Envie est si gros, il lui remplit si complètement sa bouche grande ouverte, que les muscles de sa figure sont distendus pour pouvoir le contenir, comme ceux d'une enfant qui gonfle un ballon avec son souffle, et que l'attention de l'Envie – et la nôtre du même coup – tout entière concentrée sur l'action de ses lèvres, n'a guère de temps à donner à d'envieuses pensées.

Malgré toute l'admiration que M. Swann professait pour ces figures de Giotto, je n'eus longtemps aucun plaisir à considérer cette Envie qui avait l'air d'une planche illustrant seulement

31. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, 1987, p. 185-186.

dans un livre de médecine la compression de la glotte ou de la lnette par une tumeur de la langue ou par l'introduction de l'instrument de l'opérateur, une *Justice*, dont le visage grisâtre et mesquinement régulier était celui-là même qui, à Combray, caractérisait certaines jolies bourgeoises pieuses et sèches que je voyais à la messe et dont plusieurs étaient enrôlées d'avance dans les milices de réserve de l'Injustice<sup>32</sup>.

L'interprétation que le romancier tire de cette description, après une réflexion qui semble avoir été relativement longue, offre finalement une conclusion complète et convaincante du propre de la personnification :

Mais plus tard j'ai compris que l'étrangeté saisissante, la beauté spéciale de ces fresques tenait à la grande place que le symbole y occupait, et que le fait qu'il fût représenté non comme un symbole puisque la pensée symbolisée n'était pas exprimée, mais comme réel, comme effectivement subi ou matériellement manié, donnait à la signification de l'œuvre quelque chose de plus littéral et de plus précis, à son enseignement quelques chose de plus concret et de plus frappant<sup>33</sup>.

---

32. *Ibid.*, p. 187-188.

33. *Ibid.*, p. 188.