



HAL
open science

Voir et montrer l'invisible. Étude de quelques enfants voyants dans la peinture italienne de la Renaissance

Fabien Lacouture

► **To cite this version:**

Fabien Lacouture. Voir et montrer l'invisible. Étude de quelques enfants voyants dans la peinture italienne de la Renaissance. Les Amis de Questes. Visible, invisible, Journée d'études - Visible, invisible, , 2023, 10.4000/questes.6655 . hal-04511395

HAL Id: hal-04511395

<https://hal.science/hal-04511395v1>

Submitted on 21 Aug 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Questes

Revue pluridisciplinaire d'études médiévales

Journée d'études - Visible, invisible | 2023
Visible, invisible

Voir et montrer l'invisible. Étude de quelques enfants voyants dans la peinture italienne de la Renaissance

Fabien Lacouture



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questes/6655>

DOI : 10.4000/questes.6655

ISSN : 2109-9472

Éditeur

Les Amis de Questes

Ce document vous est offert par Institut National d'Histoire de l'Art



Référence électronique

Fabien Lacouture, « Voir et montrer l'invisible. Étude de quelques enfants voyants dans la peinture italienne de la Renaissance », *Questes* [En ligne], Journée d'études - Visible, invisible | 2023, mis en ligne le 01 novembre 2023, consulté le 19 mars 2024. URL : <http://journals.openedition.org/questes/6655> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questes.6655>

Ce document a été généré automatiquement le 5 novembre 2023.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Voir et montrer l'invisible. Étude de quelques enfants voyants dans la peinture italienne de la Renaissance

Fabien Lacouture

La plupart des marmots veulent surtout voir l'âme, les uns au bout de quelques temps d'exercice, les autres tout de suite. C'est la plus ou moins rapide invasion de ce désir qui fait la plus ou moins grande longévité du joujou. Je ne me sens pas le courage de blâmer cette manie enfantine : c'est une première tendance métaphysique. Quand ce désir s'est fiché dans la moelle cérébrale de l'enfant, il remplit ses doigts et ses ongles d'une agilité et d'une force singulières. L'enfant tourne, retourne son joujou, il le gratte, le secoue, le cogne contre les murs, le jette par terre. De temps en temps il lui fait recommencer ses mouvements mécaniques, quelquefois en sens inverse. La vie merveilleuse s'arrête. L'enfant, comme le peuple qui assiège les Tuileries, fait un suprême effort ; enfin il l'entrouvre, il est le plus fort. Mais où est l'âme ? C'est ici que commencent l'hébétement et la tristesse¹.

- 1 « Voir l'âme ». Dans son texte « Morale du joujou » publié dans la revue *Le Monde littéraire* le 17 avril 1853, Baudelaire se fait l'écho de de la volonté et de la capacité de l'enfant à voir au-delà des apparences. En cela, il fait sienne une longue tradition de pensée qui, depuis l'Antiquité, conçoit l'enfant, parmi d'autres catégories marginales tels que les fous et les femmes, comme un être doté d'une capacité de vision que les adultes n'ont pas.
- 2 Comme le signifie le poète, l'enfant, par son jeune âge, son innocence, pressent qu'il existe un au-delà ou un en-deçà du réel sensible, sorte de capacité platonicienne – ou « première tendance métaphysique² » – à dépasser le réel et à saisir l'essence des choses. Il peut voir derrière le visible, il possède une aptitude à la clairvoyance qui lui permet d'avertir ceux qui ne voient pas, le plus souvent les adultes, ce qui peut ainsi en faire un admoniteur privilégié.
- 3 Cette étude porte ainsi sur la figure de l'enfant voyant dans certains tableaux de la Renaissance Italienne. Elle commencera par une brève présentation théorique de la figure de l'admoniteur en peinture et des problématiques visuelles et visionnaires

qu'elle engage, pour étudier par la suite quelques exemples d'enfants admoniteurs et analyser enfin en quoi cette capacité de monstration peut être analysée comme inhérente à la position ambiguë et marginale de l'enfant.

La figure de l'admoniteur

- 4 Dès le début de la Renaissance, les peintres ont mis en place des techniques picturales pour que le spectateur soit amené à se focaliser sur un détail précis de la composition. La perspective, lorsque son point de fuite est signifiant en est un. L'admoniteur en est un autre. Ce personnage, dont l'appellation vient du verbe latin *admonere* qui signifie « appeler l'attention de quelqu'un sur quelque chose », voit ce que d'autres ne perçoivent ni ne comprennent. Par conséquent, il permet soit aux autres personnages du tableau soit aux spectateurs de voir et de comprendre l'enjeu de l'histoire racontée. Il possède donc des qualités démonstratives, mais également des capacités visionnaires, une façon de regarder au-delà du visible et du cadre.
- 5 Dans le livre II de son traité *De Pictura*, Leon Battista Alberti explicite ce qu'il attend des figures d'admoniteurs :

Il me plaît que dans l'histoire représentée il y ait quelqu'un qui attire l'attention des spectateurs sur ce qui se passe, que de la main il appelle le regard ou, comme s'il voulait que cette affaire fût secrète, qu'avec un visage farouche ou des yeux menaçants il les dissuade d'avancer ou qu'il indique là quelque danger ou chose à admirer, ou encore que, par ses gestes, il t'invite à rire de concert ou à pleurer en même temps qu'eux³.
- 6 Alberti met en exergue deux manières d'interagir avec le spectateur : le regard d'un personnage tourné vers celui-ci et/ou un geste de la main, l'admoniteur pointant alors le détail ou l'élément du tableau qu'il est nécessaire de voir et de comprendre. Ces deux manières peuvent se compléter l'une l'autre et offrent à l'admoniteur une puissance déictique et plastique indéniable, le personnage n'étant pas seulement « une figure de contact. Il était en premier lieu un personnage (bien que plurifonctionnel) de la *storia*⁴ ».
- 7 En outre, le théoricien florentin présente les différentes fonctions de l'admoniteur au sein de la composition picturale. La première est d'attirer l'attention du spectateur sur un détail d'importance. De son efficacité procède ensuite un rôle didactique, celui de mener la lecture de l'œuvre et d'en faire comprendre les enjeux. Ces figures font « participer plus activement le spectateur au cheminement de la visibilité et de la lecture de l'œuvre⁵ ». L'admoniteur porte ensuite une charge affective : par un geste, une mimique, une position, l'émotion ressentie est projetée sur les spectateurs qui ressentent eux-aussi l'émoi, le trouble ou le bonheur du personnage. Enfin, vient une fonction réflexive, que l'on retrouve au théâtre à travers l'adresse ou l'aparté⁶ et qui permet au spectateur de déconstruire l'illusion du support comme réalité. Par son intermédiaire, la peinture se montre en train de montrer et se révèle en tant que construction.
- 8 Parler de l'admoniteur albertien revient ainsi à prendre en compte un problème à trois corps. Il faut tout d'abord étudier de quelle manière le personnage à qui cette charge est déléguée par le peintre crée le contact avec le spectateur. Le deuxième point est, le plus souvent, l'élément montré par l'admoniteur, ce qui est en jeu, ce qui doit être vu et

compris. Le troisième point, trop fréquemment oublié, est l'entité qui fait le geste – l'enfant-voyant – ainsi que la ou les raisons potentielles de son élection à ce rôle.

Voir et montrer : quelques enfants admoniteurs

- 9 Les enfants dans les peintures de la Renaissance ont trop souvent été pris pour de simples ornements décoratifs ou pittoresques nécessaires à la vraisemblance de l'histoire telle que l'envisage Alberti⁷. Pourtant, certains d'entre eux possèdent un véritable rôle dans la composition de l'œuvre et dans le récit qu'elle déploie en faisant preuve d'une grande clairvoyance.
- 10 Dans les années 1330, Simone Martini peint pour le cardinal Napoleone Orsini un retable portatif composé de quatre panneaux représentant des épisodes de la Passion (*le Portement de croix, la Crucifixion, la Déposition et la Mise au tombeau*)⁸. Des enfants sont présents dans chacun des panneaux de ce polyptyque. Cependant, si dans trois des panneaux ils n'ont pas de rôle précis et font simplement partie de la multitude qui entoure le Christ, répondant à la *copia et varietas* albertiennes⁹, il n'en va pas de même dans la *Crucifixion* [fig. 1]. La partie supérieure de la composition présente Jésus crucifié entouré de deux anges. La partie inférieure est un exemple de ces foules venant assister à la mort de Jésus. Sur la gauche, derrière saint Jean et à côté de Longin, trois enfants lèvent la tête vers le Christ. La direction de leur regard est soulignée par la ligne droite de la lance qui conduit au flanc du crucifié.

Figure 1



Simone Martini, « Crucifixion », *Polyptyque Orsini* ou *Polyptyque de la Passion du Christ*, c. 1333–1340, Paris, Musée du Louvre ; Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts ; Berlin, Gemäldegalerie.

- 11 Les problématiques relevant de la vue, du visuel, du visible et de l'invisible sont particulièrement prégnantes ici. Selon la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, Longin aurait recouvré la vue¹⁰, physiquement et spirituellement, grâce au sang de Jésus coulant depuis la plaie jusqu'à ses yeux¹¹. Il s'agit d'une véritable conversion visuelle, d'un moment où, pour le centurion, l'invisible devient visible. À côté de lui, les trois enfants mentionnés ci-dessus lèvent distinctement la tête et participent, avec Longin, à entraîner le regard du spectateur vers le Christ et jouent donc un rôle important dans la composition de l'œuvre.
- 12 À leur gauche, coincé entre Longin et saint Jean, un autre enfant vêtu de rouge et dont la tunique contraste avec celle, verte et tachetée, du centurion, se penche vers la Vierge en pleurs, redoublant presque la position de l'Évangéliste attirant ainsi encore plus l'attention du spectateur vers cet endroit du tableau. Sur la droite de la composition se trouvent enfin trois autres enfants. L'un des garçons, le plus proche du cadre, est plus âgé que ses congénères. Son regard semble se perdre vers Marie-Madeleine qui, prostrée, enlace la Croix au centre du panneau. Le garçon au-dessous de lui fixe le Sauveur. Le plus jeune, vêtu d'une tunique blanc-bleutée, l'entoure de son bras droit et tend le gauche pour pointer de son index la Vierge évanouie.
- 13 La construction de ce panneau peut ainsi se lire grâce aux gestes et aux regards des différents personnages et notamment des enfants. Longin, certains soldats romains et même un pharisien regardent vers le Christ, tandis qu'un autre centurion le désigne de sa main droite. Tous ces gestes et ces regards sont redoublés par les personnages d'enfants, véritables admoniteurs. La ligne depuis le bras du plus jeune enfant sur la droite de la composition rencontre, via le garçon en rouge se penchant vers la Vierge, celle créée par le regard des deux autres et de la lance de Longin. Le troisième côté de ce triangle dont Jésus est le sommet est constitué par la ligne qui suit le regard du garçon sur la droite. Dans un affolement d'émotions que le peintre veut susciter chez le spectateur, le regard de ce dernier est porté vers Jésus crucifié et les douleurs terrestres de celles et ceux qui l'ont aimé. Il est difficile d'affirmer que les enfants voient et comprennent ce que les autres membres de la foule (outre bien sûr les personnages saints) ignorent, s'ils saisissent l'enjeu du moment comme Longin après sa conversion. Pourtant les mains jointes en prières du garçon en rouge à droite, le bras tendu de son voisin vers la Vierge, la main crispée dans le vide de celui de gauche et la position penchée vers Marie, imitant celle de saint Jean sont autant d'indices qui laissent augurer de leur lucidité quant à l'importance du moment. Voyants ou non, il est manifeste en revanche que Simone Martini a utilisé ces enfants comme figures admonitrices pour rendre compréhensible la composition de l'histoire qu'il met en images.
- 14 Nous pouvons retrouver un exemple d'admoniteur enfant dans un panneau représentant l'*Annonciation en compagnie de saint Emidius*¹² que le couvent franciscain de l'église de l'Annunziata de la ville d'Ascoli commande à Carlo Crivelli en 1486¹³. L'œuvre représente une scène urbaine très détaillée, construite selon les règles de la perspective linéaire [fig. 2]. Sur la droite se trouve Marie, devant son psautier dans sa chambre fermée. Elle reçoit la visite de la colombe du Saint-Esprit, envoyé par Dieu à travers un tourbillon de nuages où l'on peut percevoir des têtes de chérubins. Au premier plan et au centre de la composition, l'archange Gabriel apparaît en compagnie de saint Emidius, le patron de la ville qui tient dans ses mains une réplique miniature de celle-

ci. Tous deux se trouvent dans l'espace de la rue, de l'autre côté du mur de la maison de la Vierge.

Figure 2



Carlo Crivelli, *Annonciation en compagnie de saint Emidius*, 1486, Londres, National Gallery.

- 15 Cette Annonciation est un tableau votif, exprimant la gratitude de la ville envers la Vierge, l'archange et le saint pour leur protection, ainsi qu'envers le pape Sixte IV qui vient d'accorder à Ascoli la *Libertas Ecclesiastica*. Cette autonomie administrative, annoncée publiquement le jour de l'Annonciation¹⁴, est figurée par les mots « *LIBERTAS ECCLESIASTICA* » inscrits en lettres d'or sur deux panneaux à la base de la peinture, encadrés par les blasons respectifs de la ville, du pape et de l'évêque.
- 16 Autour de cette scène centrale, qui n'est sensible que pour le spectateur – par la vue – et pour Marie – par l'audition –, se déroulent de nombreuses activités du quotidien, les habitants de la ville discutant les uns avec les autres. À l'arrière-plan, un homme regarde vers le haut, protégeant ses yeux avec sa main en visière. Il regarde le ciel si bien qu'on a longtemps pensé qu'il observait sans comprendre les perturbations célestes engendrées par la descente du Saint-Esprit sur Marie. Or, il regarde en réalité les pigeons qui, dans la partie supérieure du panneau, font référence aux négociations entre Ascoli et Rome au sujet de la *Libertas Ecclesiastica*. C'est le sens de la cage vide qui attend les volatiles ainsi que des deux hommes qui discutent sur la passerelle¹⁵. Ce regardeur est intéressé par l'événement politique. C'est un premier admoniteur mais il ne peut être considéré comme voyant.
- 17 Au premier plan, sur la gauche en haut d'un petit escalier se trouve un enfant. Il est entouré de deux franciscains et d'un homme habillé de rouge, peut-être son père. Il ne porte aucun intérêt à la conversation des adultes et tend son cou pour essayer de distinguer ce qu'il advient de l'autre côté du tableau, à l'endroit du miracle. Lui aussi

est un admoniteur. Comme l'adulte précédemment cité, il aide le spectateur à voir et à comprendre, à travers son regard et son comportement, ce qui est en jeu dans l'œuvre. Cependant, contrairement à l'adulte – alors qu'on aurait pu imaginer que des pigeons revenant au bercail constituassent un spectacle plus attrayant pour un enfant – il regarde vers la fenêtre de la chambre de la Vierge assistant ainsi au moment de l'Annonciation.

- 18 Grâce à l'homme regardant vers le ciel, le spectateur peut se souvenir du contexte historico-religieux de l'œuvre. Alors que les adultes s'intéressent au miracle politique ou aux affaires courantes, l'enfant seul perçoit le miracle, l'irruption de Dieu dans le monde des hommes, de l'invisible dans le monde visible, non pas ce qui est provisoire mais ce qui est éternel pour reprendre les mots de la seconde épître aux Corinthiens¹⁶. Daniel Arasse souligne à bon escient le statut marginal et donc si particulier des enfants dans leur relation avec le divin. Ils voient, parfois sans comprendre, mais ils sentent, ils perçoivent ce qui est au-delà du réel sensible et peuvent ainsi le signaler au spectateur : « C'est la petite fille qui se penche et regarde en direction de la fenêtre grillagée derrière laquelle l'invisible mystère de l'incarnation trouve son lieu – comme si loin de l'orgueil d'une humanité adulte, devenue rationnelle, il fallait l'innocence d'un regard enfantin pour voir sans comprendre, pour croire¹⁷ ».
- 19 Des exemples d'enfants à la fois admoniteurs et voyants semblent pouvoir se trouver dans la production picturale issue de plusieurs foyers artistiques. Après Sienne ou Ascoli, c'est sur le mur sud de l'oratoire Suardi à Trescore (province de Bergame) peint par Lorenzo Lotto au début des années 1520 que l'on trouve un exemple d'enfant voyant¹⁸. Le peintre bergamasque illustre les épisodes de la vie de la sainte irlandaise du VI^e siècle Brigitte, dont le culte était attesté dans la province de Bergame à partir du XIII^e siècle¹⁹. Elle était connue pour ses activités de charité en milieu rural, ce qui peut expliquer sa présence dans cet oratoire situé hors de la ville de Trescore. Sur la gauche de la fresque advient le miracle accompagnant la prise d'habit de la sainte [fig. 3] : des fleurs poussent sur une marche en bois menant à l'autel. Très proche, un petit garçon s'agite. Selon Peter Humfrey, ce « bourgeonnement de fleurs [...] n'est remarqué que par les petits garçons turbulents²⁰. » Carlo Pirovano, autre spécialiste de Lorenzo Lotto, décrit ainsi la scène : « À la cérémonie de consécration rituelle de la religieuse assistent les membres de la famille de Maffeo Suardi, rangés selon le *decorum* et les convenances, les femmes à droite, les hommes à gauche, nullement gênés, selon toute apparence, par la bruyante agitation des enfants sur les marches de l'autel ; attitude qui contraste singulièrement avec l'immobilité sévère de la jeune femme consacrée, qui s'abîme aux pieds de l'officiant [...]²¹ ».

Figure 3

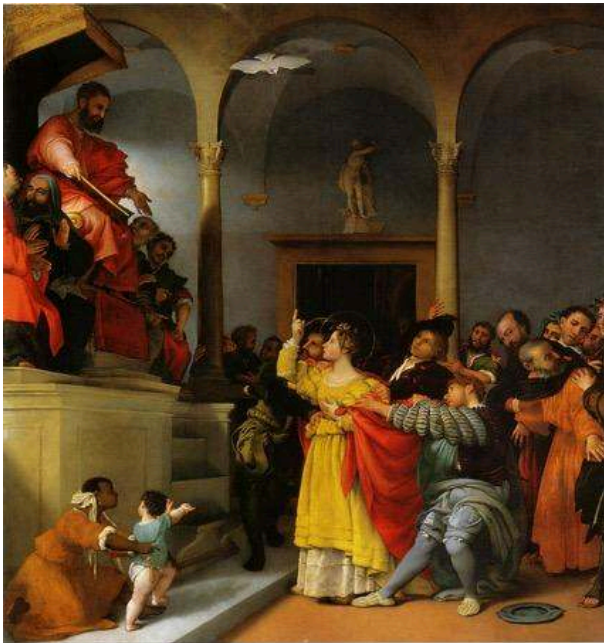


Lorenzo Lotto, Histoire de sainte Brigitte ; Sainte Brigitte prenant l'habit monacal, c. 1524, Trescore, Oratoire Suardi.

- 20 Les descriptions des deux auteurs sont inexactes. Tout d'abord, ils parlent sans distinction « des enfants » comme éléments perturbateurs et comme les seuls à avoir remarqué le miracle. Le seul à être dans cette situation est en réalité le plus jeune de la fratrie. En outre, les deux auteurs émettent un jugement caractérisé par une sensibilité toute contemporaine à l'égard des enfants. Si le petit garçon s'agite et pointe du doigt la planche de bois qui reverdit par miracle, il ne s'agit là ni de « turbulence » ni d'une « bruyante agitation ». Ces qualificatifs, péjoratifs s'il en est, trahissent une conception de l'enfant dépourvue de toute capacité surnaturelle. L'attitude du petit garçon est au contraire admirable, puisqu'elle témoigne du fait qu'il est, comme la sainte quoiqu'à un degré moindre, élu de Dieu, dont il voit les signes. Ses frères, bien qu'il essaie tant bien que mal de les y faire participer ne sont pas associés à cette vision car déjà plus (trop ?) âgés. Ses sœurs, elles, sont mises à l'écart. Comme les parents et les adultes de la scène, les enfants plus âgés ne comprennent pas le comportement de leur frère. Le petit garçon est donc bien le seul personnage de la fresque à remarquer l'action de Dieu. Il voit ce qui est invisible pour tous les autres personnages et pointe du doigt le miracle, l'intervention divine dont il est l'unique témoin, et qui serait passée inaperçue sans lui. Or, en essayant de rendre visible le miracle à ses proches, il établit également un lien avec le monde du spectateur à qui il permet aussi d'être témoin du miracle de la planche qui reverdit.
- 21 Un autre exemple complémentaire de ces enfants admoniteurs se trouve également dans un retable de Lorenzo Lotto, commandé en 1523 par la confrérie de Sainte-Lucie de Jési²². Cette peinture représente le moment où le consul Paschase condamne la jeune fille à être violée [fig. 4]. C'est alors que l'Esprit saint intervient, rendant inamovible le

corps de Lucie. L'immobilité de son corps est mis en exergue par l'agitation de l'homme en bleu qui tente de l'attirer hors de la salle²³. Lucie, située au centre géométrique de la composition, est le point focal de tout un réseau de gestes signifiants. Elle pointe la colombe de l'Esprit saint, responsable de son statisme, tout en étant elle-même désignée par deux admoniteurs. Le premier possède un caractère négatif. En effet, il s'agit du consul Paschase qui la désigne dans un geste qui matérialise un ordre donné par une figure d'autorité, que l'on retrouve notamment chez Hérode dans les représentations du Massacre des Innocents. En revanche, dans l'angle inférieur gauche de la scène, un petit enfant, qui tente d'échapper à sa nourrice, tend ses bras vers la sainte comme s'il voulait la rejoindre. Un tel enfant n'est jamais mentionné dans les sources si bien qu'il s'agit d'une complète invention de Lorenzo Lotto. Dans un dessin préparatoire, ce sont deux enfants qui, à la manière de ceux sculptés par Donatello sur la *cantoria* du musée de l'œuvre du Dôme à Florence, font irruption en courant depuis l'angle inférieur gauche de la composition [fig. 5]²⁴.

Figure 4



Lorenzo Lotto, *Retable de Sainte Lucie ; Sainte Lucie devant ses juges*, 1523, Jesi, Pinacoteca civica e galleria di arte contemporanea.

Figure 5



Lorenzo Lotto (copie d'après), *Sainte Lucie devant ses juges*, c. 1523, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.

- 22 Le changement entre le dessin et le retable est riche de sens. D'une part, l'adjonction du couple enfant/nourrice noire permet à Lotto de jouer sur le contraste entre la couleur de la peau de l'une et de l'autre, rendant ainsi l'enfant encore plus visible. Ce remplacement met également en parallèle le statut de l'enfant et celui de la sainte. Les deux enfants du dessin préparatoire ne semblent pas porter intérêt à Lucie, mais être essentiellement concentrés sur leur jeu. En mouvement alors que la sainte est figée, ils agissent, comme Paschase, pour souligner une diagonale de la composition et participer à la concentration du regard sur Lucie. Dans la composition finale, même si cette dernière est toujours immobile alors que l'enfant est en mouvement, les deux personnages sont tirés en arrière, sans effet, respectivement par la foule et par la nourrice. Sur un plan formel, cet enfant participe, comme les deux du dessin et comme Paschase, à la construction de l'œuvre, ses bras tendus menant le regard du spectateur vers sainte Lucie. Sur le plan symbolique, lui seul voit la sainteté de celle-ci et permet au spectateur de le comprendre et, même, de le ressentir. Comme le soulignait Alberti, par son mouvement spontané immédiatement réfréné, il entraîne le spectateur à éprouver les mêmes émotions que lui. L'attirance de l'enfant envers la sainte, qui s'oppose à la haine ressentie par les autres protagonistes, est ainsi diffusée par l'intermédiaire de ce personnage, à l'aide de sa position et sa gestuelle.

L'enfant-voyant : un topos traditionnel

- 23 Les paragraphes précédents ont donné à voir quelques exemples d'enfants admoniteurs et ont analysé comment ces derniers parvenaient à montrer ce qu'il fallait que les

autres personnages ainsi que le spectateur voient. Essayons de penser à présent la raison qui a poussé les peintres à faire de ces enfants les interfaces entre le visible et l'invisible et entre l'espace du spectateur et celui de la *storia*.

- 24 Une première réponse, dont l'apparente simplicité ne doit pas pour autant la rendre anecdotique, doit être apportée. Les enfants sont des figures de petite taille si bien qu'ils font partie du premier plan dans de nombreuses compositions, appartiennent donc le plus souvent au premier plan. Cette place leur offre une forte visibilité et une plus grande facilité de monstration et d'interaction avec le spectateur. Cette explication est cependant insuffisante.
- 25 Le rôle plastique et sémiotique, qui fait de ces enfants de véritables signes à destination du spectateur, est selon nous induit par la nature ambiguë et marginale attribuée aux enfants depuis l'Antiquité et jusqu'au XVI^e siècle. La place qui leur est accordée dans le déroulement de rituels de voyance ou de divination en fait des sources de manifestations prophétiques spontanées. Ce rôle de médium du surnaturel, tant instinctif que ritualisé, a pu déterminer leur choix comme admoniteurs. On trouve traces chez de nombreux auteurs de cette conception ambiguë de l'enfant : être prophétique, capable de voir au-delà de ce qui est naturel, de communiquer avec des êtres et des mondes auxquels les enfants plus âgés et surtout les adultes n'ont plus accès. Une telle perception s'observe dès l'Antiquité. Apulée par exemple le consigne dans son *Apologie* :

Voilà, sans parler d'autres faits semblables, ce que j'ai lu dans maints traités sur les enfants magiciens : mais j'hésite, quand il s'agit de déclarer si j'estime ou non que ces choses-là soient possibles. Je crois pourtant, sur la foi de Platon, qu'entre les dieux et les hommes se trouvent certaines puissances divines, intermédiaires par leur nature et par la place qu'elles occupent, et que c'est par elles que s'opèrent toutes les divinations et les miracles de la magie. Je me dis en outre que l'âme humaine, surtout l'âme simple d'un enfant, peut [...] revenir à sa nature, qui est immortelle et divine comme on sait, et dans cet état, comme en une sorte de sommeil, prédire l'avenir²⁵.

- 26 La simplicité de l'enfant, proche encore de son origine, lui permet de renouer avec à sa nature première « immortelle et divine ». Cette perception de l'enfant n'est pas une invention d'Apulée, puisqu'il mentionne plusieurs textes qu'il a lus et fait référence notamment à Platon. Ce philosophe, dans *Les Lois*, fait dire à l'Athénien que « de tous les animaux, c'est l'enfant qui est le plus difficile à manier ; par l'excellence même de cette source de raison qui est en lui, non encore disciplinée, c'est aussi une bête rusée, astucieuse, la plus insolente de toutes²⁶ ». Aristote, dans la *Politique*, parle lui aussi de l'enfant comme d'un être incomplet : « l'enfant étant un être imparfait, sa vertu manifestement ne peut se rapporter à sa propre personne, mais à sa fin et à l'autorité qui le dirige²⁷ ». Le phénomène est constaté dans les rituels étrusques²⁸ et Cicéron, dans le second livre du *De Divinatione*, mentionne un culte oraculaire datant du IV^e siècle A.E.C. à Préneste, principal centre divinatoire de la République romaine. Il raconte qu'un jeune garçon tirait des *sortes*, « des tablettes entreposées dans un puits et sur lesquelles sont inscrits des messages qu'il reviendra aux devins de déchiffrer²⁹ ». Cependant, notons que Cicéron voyait dans un tel usage une superstition plus qu'un oracle des dieux³⁰. Enfin, Pline dans son *Histoire naturelle* mentionne une cérémonie égyptienne en hommage au dieu Apis où des troupes d'enfants suivant un bœuf, tombaient en transe et prédisaient l'avenir³¹.

27 Cette marginalité des enfants, qui entraîne leur capacité divinatoire se constate aussi dans les contextes juif³² et chrétien. On trouve dans le Talmud cette sentence tout à fait parlante : « Rabbi Yohanan a dit : depuis le jour de la destruction du Temple, la prophétie a été retirée des prophètes et a été donnée aux fous et aux enfants³³ ». Les textes chrétiens sont également prodigues sur ce sujet et insistent plus particulièrement sur l'innocence de l'enfant. Dans l'Évangile selon Matthieu, nous lisons par exemple : « En ce temps-là, Jésus prit la parole : “Père, Seigneur du ciel et de la terre, je proclame ta louange : ce que tu as caché aux sages et aux savants, tu l'as révélé aux tout-petits³⁴” ». Cette qualité puérile est également affirmée par Marc et Luc « En vérité je vous le dis, quiconque n'accueille pas le Royaume de Dieu en petit enfant n'y entrera pas » ou encore dans les Psaumes « Par la bouche des enfants et de ceux qui sont à la mamelle. Tu as fondé ta gloire, pour confondre tes adversaires, Pour imposer silence à l'ennemi et au vindicatif »³⁵. Elle est le principe fondateur de nombreux récits de « sorts bibliques », formes de christianisation des coutumes divinatoires païennes. Le plus célèbre est le passage des *Confessions* de saint Augustin, où ce dernier fait vœu de chasteté. Or,

ce vœu est présenté comme la conséquence d'une double admonition d'origine divine : la première provient d'un enfant qui chante : « Tolle, lege » ; la seconde provient d'un verset tiré au sort dans les épîtres de l'apôtre Paul³⁶.

28 L'historien Pierre Courcelle emploie le mot d'« admonition » pour parler de l'adresse de l'enfant au futur évêque d'Hippone. Augustin est poussé vers sa conversion par un message divin transmis par la voix d'un enfant. Un second exemple nous paraît particulièrement fertile. L'élection de saint Agnan à l'évêché d'Orléans se fit par l'intermédiaire d'un jeune garçon qui tira parmi les bulletins le nom du futur évêque. L'enfant n'est pas seulement l'intermédiaire de Dieu par le tirage au sort, il est aussi l'objet d'un miracle le faisant devenir la voix du Tout Puissant. Il ne s'agissait en effet pas d'un *puer* mais d'un *infans*, un enfant ne pouvant donc pas encore parler ni lire. Or, en un instant, il acquiert ces deux capacités et peut ainsi désigner le candidat vainqueur du scrutin : « Agnan, Agnan, Agnan, est le pontife préposé par Dieu à cette cité³⁷ ».

29 Une telle conception devient un lieu commun au Moyen Âge et au début de la Renaissance comme l'ont montré les historiens. Pour Jean-Claude Schmitt,

L'enfant médiéval est un être « divers » qui inquiète et dérouté les adultes par une ambivalence échappant justement aux classifications et attire par lui-même le surnaturel. Il l'attire de la manière ambiguë qui est propre à sa « diversité » : positivement, il est l'enfant du miracle et l'enfant de l'hagiographie. Négativement, il est l'enfant du diable [...]³⁸.

30 Didier Lett ne dit pas autre chose : « Comme le saint, l'enfant est intercesseur ; comme la relique il est le point de contact privilégié entre Dieu et les hommes, entre les mondes visible et invisible³⁹ ». Cette croyance est d'ailleurs aussi bien partagée par les catégories populaires que par les élites. Carlo Ginzburg, dans son ouvrage *Les Batailles nocturnes*, relate le procès du tisserand Giuliano Verdena ouvert à Mantoue en 1489. Ce dernier est accusé de sorcellerie et plus particulièrement de divination. Il ne s'agit pas d'un enfant-devin qui parlerait spontanément, mais d'un rituel où la question de la vision est primordiale et qui s'inscrit dans cette tradition de l'enfant utilisé comme médium d'une parole surnaturelle ou divine :

L'accusé a l'habitude de lire les sorts dans un récipient rempli d'eau – il s'agit parfois d'eau bénite – Giuliano éclaire le baquet et demande à un garçon ou une fille

de regarder dedans en les obligeant à prononcer une formule magique : « Ange blanc, ange saint... etc... ». Le procédé est classique, mais le but de l'enchantement est insolite⁴⁰.

31 Ginzburg, fort de ses travaux sur les sorcières ou les rituels divinatoires et chamaniques⁴¹ qualifie ce procédé de « classique ». L'existence en Europe de nombreux proverbes affirmant la vertu divinatoire de l'enfant va dans son sens. « *Putti e matti indovinano* » peut-on lire dans un recueil de proverbes vénitiens réédité plusieurs fois au XVI^e siècle⁴². « Les enfants, comme les fous, sont devins », « *Kinder und Narren sagen die Wahrheit* », « *Children and fools tell truth*⁴³ », cette maxime se rencontre dans toutes les langues européennes, preuve d'une diffusion très large de cette croyance. Toujours à la fin du XV^e siècle et cette fois-ci dans un contexte religieux, on retrouve chez le Dominicain Jérôme Savonarole la même vertu divinatoire accordée aux jeunes enfants : « Nous savons aussi que les actes et les paroles des enfants charment tout le monde parce qu'ils ne recèlent rien d'artificiel ni de faux, mais qu'ils jaillissent naturellement de leur âme sans tâche⁴⁴ ».

32 Cette capacité de divination et de vision des enfants fut également notée par les anthropologues. Dans son *Esquisse d'une théorie générale de la Magie*, Marcel Mauss explique que

les enfants sont souvent, dans la magie, des auxiliaires spécialement requis, surtout pour les rites divinatoires. [...] Ils ont une situation sociale toute particulière ; en raison de leur âge et n'ayant pas subi les initiations définitives, ils ont encore un caractère incertain et troublant. Ce sont des qualités de classe qui leur donnent leurs vertus magiques⁴⁵.

Les enfants, comme les fous, seraient la bouche des entités sur-humaines, qu'il s'agisse de la mort, des morts, des dieux ou bien de Dieu lui-même.

33 Les enfants admoniteurs font donc partie de l'organisation picturale : ce sont – et ils ne sont évidemment pas les seuls – des figures didactiques qui montrent et aident à voir et à comprendre l'invisible ou l'inaperçu. Ce ne sont donc pas uniquement des figures décoratives. Elles jouent un rôle sémiotique qui est, selon nous, induit par le caractère symbolique attribué à l'enfant depuis l'Antiquité. L'étude de l'iconographie de l'enfant voyant et admoniteur doit ainsi être nourrie par la conception de l'enfant comme un être capable de voir l'invisible, de pré-voir, dont le rôle est d'être le vecteur de Dieu. Étant donné sa marginalité ontologique, il est à la fois dans et au-delà du monde sensible, il vit cette expérience métaphysique déjà évoqué par Baudelaire dans la citation liminaire à cette étude. Cette conception de l'enfant se reflète alors au sein des œuvres : l'enfant se situe à la marge de l'espace pictural, il est à la fois dans et hors du tableau, il voit ce qui se passe au-delà et en-deçà de la toile, du panneau ou du mur. Ces enfants peints voient donc les deux invisibles que sont Dieu et le spectateur et permettent, dans la vie comme dans le dispositif de l'œuvre, de les mettre en contact.

NOTES

1. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. par Marcel A. Ruff, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 360.
2. *Ibid.*
3. Leon Battista Alberti, *La peinture (1435)*, éd. Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 148-149.
4. Victor Stoïchita, « Comment goûter un tableau ? » dans *La Renaissance décentrée*, dir. Frédéric Tinguierly, Genève, Droz, 2008, p. 95.
5. Marc Bayard, « Intermédiaires et admoniteurs dans l'art théâtral et pictural » dans *L'histoire de l'art et le comparatisme*, dir. Marc Bayard, Paris, Somogy, 2007, p. 58.
6. « Un autre effet constituera à prendre ostensiblement le "spectateur" pour cible du regard et de la gestuelle du comédien (l'adresse au spectateur, la manière dont le spectacle se présente à son récepteur est, elle, la question de l'adresse externe) [...]. Cet effet donnera néanmoins lieu à la mise en place d'un message (plus ou moins) direct, exempt de la relation qui unit virtuellement les personnages (ou en rupture avec elle) et cependant ouvert sur un ensemble, celui de l'assemblée des regardants. » Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2006, p. 456.
7. « De fait, ce qui procure avant tout le plaisir dans la représentation d'une histoire, c'est précisément l'abondance et la variété des choses (*ipsa copia et varietas rerum*) », Leon Battista Alberti, *La peinture*, *op. cit.*, p. 141.
8. Simone Martini, *Polyptyque Orsini* ou *Polyptyque de la Passion du Christ*, c. 1333-1340, tempera sur bois, 4 panneaux de 25 x 16 cm, Paris, Musée du Louvre ; Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts ; Berlin, Gemäldegalerie.
9. Voir note n° 7.
10. L'un des premiers textes attachant une importance symbolique à la cécité de Longin est l'*Historia Scholastica* datant du XII^e siècle. Le nom de Longin n'est pas mentionné mais référence est faite de son handicap. Sandro Sticca, *The Latin Passion Play : Its Origins and Development*, Albany, SUNY Press, 1970, p. 159.
11. « Longin fut le centurion qui, debout avec les soldats près de la croix, par l'ordre de Pilate, perça le côté du Sauveur avec une lance. En voyant les miracles qui s'opéraient, le soleil obscurci et le tremblement de terre, il crut et surtout depuis l'instant où, selon le dire de certains auteurs, ayant la vue obscurcie par maladie ou par vieillesse, il se frotta les yeux avec du sang de Notre Seigneur, coulant le long de sa lance, car il vit plus clair tout aussitôt. » Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, éd. Alain Boureau, Paris, Gallimard, 2004, p. 244-245.
12. Carlo Crivelli, *Annonciation en compagnie de saint Emidius*, 1486, tempera et huile sur toile, 207 x 146,7 cm, Londres, National Gallery.
13. Ronald Lightbown, *Carlo Crivelli*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2004, p. 323.
14. Carlo Zampetti, *Carlo Crivelli*, Florence, Nardini editore, 1986, p. 284-285 ; Ronald Lightbown, *Carlo Crivelli*, *op. cit.*, p. 329.
15. Teresa Zanobini Leoni, « Carlo Crivelli : l'Annunciazione della National Gallery di Londra », *Critica d'arte*, XLIX, 1984, p. 93-96.
16. « Et notre regard ne s'attache pas à ce qui se voit, mais à ce qui ne se voit pas ; ce qui se voit est provisoire, mais ce qui ne se voit pas est éternel. » 2 Cor, iv, 18.
17. Voir Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne : une histoire en perspective*, Paris, Hazan, 1999, p. 295. Arasse reconnaît dans l'enfant une fillette. Mais ni le vêtement ni la coupe de cheveux ne

permettent d'affirmer son sexe. En effet, garçons et filles étaient habillés de la même manière dans les premières années de leur vie, avec une tunique, des chausses et une sorte de *capuccio* comme c'est le cas ici. En outre, les boucles n'étaient coupées pour les garçons qu'à l'âge de sept ans. La présence, dans un espace extérieur, entouré d'hommes adultes et non de femmes, signifie qu'il s'agit d'un petit garçon, une petite fille n'aurait sans doute pas eu le droit d'être là.

18. Lorenzo Lotto, *Histoire de sainte Brigitte ; Sainte Brigitte prenant l'habit monacal*, c. 1524, fresque, Trescore, Oratoire Suardi.

19. Il est difficile néanmoins de savoir quel récit hagiographique Lotto a utilisé pour élaborer le programme iconographique de ces fresques. Voir Francesca Cortesi Bosco, *Lorenzo Lotto: the Frescoes in the Oratorio Suardi at Trescore*, Milan, Skira, 1997, p. 108 et p. 116 ; Peter Humfrey, *Lorenzo Lotto*, Paris, Gallimard, 1997, p. 82.

20. Voir Peter Humfrey, *Lorenzo Lotto*, *op. cit.*, p. 82.

21. Carlo Pirovano, « Ego sum vitis vos palmites », dans *Lotto, les fresques de Trescore*, dir. Carlo Pirovano, Paris, Gallimard, 1998, p. 33.

22. Lorenzo Lotto, *Retable de Sainte Lucie ; Sainte Lucie devant ses juges*, 1523, huile sur bois, 243 x 237 cm, Jesi, Pinacoteca civica e galleria di arte contemporanea.

23. « Alors Paschase fit venir des proxénètes, et leur dit : “Invitez tout le peuple à jouir de cette femme, et qu'on use de son corps jusqu'à ce que mort s'ensuive !”. Mais quand les proxénètes voulurent l'entraîner, l'Esprit saint la rendit si pesante qu'en aucune façon ils ne purent la mouvoir. Et Paschase fit venir mille hommes, et lui fit lier les pieds et les mains ; mais on ne parvenait toujours pas à la soulever. Il fit venir mille paires de bœufs, mais la vierge continua à rester immobile. Il fit venir des mages ; mais leurs incantations restèrent sans effet. » Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, *op. cit.*, 2004, p. 37-40.

24. Lorenzo Lotto (copie d'après), *Sainte Lucie devant ses juges*, c. 1523, encre brune, lavis brun, pierre noire et plume, 20,8 x 19,4 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques. Giuseppe Capriotti, « Staging St Lucy's Story as an Ancient Tragedy. Time and Duration in the Altarpiece of St Lucy by Lorenzo Lotto in Visual Past », *A Journal for the Study of Past Visual Cultures*, 4, 2017, p. 104.

25. « *Haec et alia apud plerosque de magiis et pueris lego equidem, sed dubius sententiae sum, dicamne fieri posse an negem, quamquam Platoni credam inter deos atque homines natura et loco medias quasdam diuorum potestates intersitas, easque diuinationes cunctas et magorum miracula gubernare. Quin et illud mecum reputo : posse animum humanum, praesertim puerilem et simplicem [...] paulisper remota corporis memoria redigi ac redire ad naturam suam, quae est immortalis scilicet et diuina, atque ita uelut quodam sopore futura rerum praesagare* ». Apulée, *Apologie*, éd. et trad. Paul Valette, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 104-105.

26. Platon, *Œuvres complètes*, Tome XII (1^{ère} partie), *Les lois*, VII, éd. et trad. A. Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 808.

27. Aristote, *La politique*, éd. et trad. Jean Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, 1968, Livre I, XIII, 11, p. 37.

28. Gianni G. Bagnasco, « Le sortes etrusche », dans *Sorteggio Pubblico e Cleromanzia dall'Antichità all'Età Moderna*, dir. Federica Cordano et Cristiano Grottanelli, Milan, Edizioni Et., 2001, p. 197-219.

29. Yves Sintomer, « L'enfant tirant au sort : la “formule de pathos” du hasard en politique ? », *Participations. Revue de sciences sociales sur la démocratie et la citoyenneté*, Numéro Hors-Série, 2019, p. 492.

30. « Mais que peut-il y avoir qui mérite confiance dans ces morceaux de bois que, sur un avis donné par la Fortune, la main d'un enfant mêle et tire ? » (« *Quid igitur in his potest esse certi, quae Fortunae monitu pueri manu miscuntur atque ducuntur ?* ») Cicéron, *De la divination*, trad. et commenté par Gérard Freyburger et John Scheid, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 147.

31. Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, VIII, éd. et trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1952, p. 88
32. Eric J. Ziolkowski, *Evil Children in Religion, Literature, and Art*, Basingstoke, Palgrave, 2001, p. 29.
33. Talmud, Baba Batra 12, b.
34. Matthieu, xi, 25-27. On retrouve à quelques mots près la même phrase chez Luc, x, 21.
35. Marc, x, 15 et Luc, xviii, 17 ; Psaumes, VIII, 2. Il faut cependant signaler que les textes canoniques chrétiens offrent également une vision négative de l'enfance. Dans la première *Épître aux Corinthiens* par exemple, les mots de Paul se font plus durs : « Lorsque j'étais enfant, je parlais comme un enfant, je pensais comme un enfant, je raisonnais comme un enfant. Devenu homme, j'ai mis fin à ce qui était propre à l'enfant » (1 Cor, xiii, 11).
36. Pierre Courcelle, « L'Enfant et les "Sorts Bibliques" », *Vigiliae Christianae*, 7/4, 1953, p. 194.
37. « *Cum vero Christi operante virtute [cum] puer manum iniecisset altari, mox ut brevem tetigit, vox inconsueta novella verba produxit, testeque populo exclamavit : "Anianus, Anianus, Anianus istius civitatis a Deo est pontifex institutus" » Vita S. Aniani, c. 2, dans Saint Aignan, ou Le siège d'Orléans par Attila : notice historique suivie de la vie de ce saint, éd. Augustin Theiner, Paris, impr. de CarpentierMéricourt, 1832, p. 27.*
38. Jean-Claude Schmitt, *Le Saint Lévrier. Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1979, p. 126.
39. Didier Lett, *L'Enfant des miracles. Enfance et société au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, Aubier, 1997, p. 83.
40. Carlo Ginzburg, *Les Batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires en Frioul, XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Flammarion, 1984, p. 86-87.
41. Carlo Ginzburg, *Le Sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard, 1992.
42. Voir Ottavi Niccoli, *Il seme della violenza. Putti, fanciulli e mammoli nell' Italia tra Cinque e Seicento*, Rome/Bari, Laterza, 1995, p. 58.
43. La première occurrence écrite de ce proverbe remonte à l'ouvrage *Letters & Papers of Reign of Henri VIII* datant de 1537, mais son origine orale semble bien plus précoce. Voir *Oxford Dictionary of Proverbs*, éd. Jennifer Speake, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 51.
44. « *Experimur quoque quod actus et verba puerorum delectant omnes, quia nihil habent artis nec duplicitatis, sed naturaliter procedunt a forma eorum purissima.* » Girolamo Savonarola, *De simplicitate christianae vitae*, 1495, cité par David Herlihy et Christiane Klapisch-Zuber, *Les Toscans et leurs familles : une étude du catasto de 1427*, Paris, Fondation nationale des sciences politiques/EHESS, 1978, p. 552.
45. Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Quadrige, 2013, p. 21.

INDEX

Mots-clés : enfant, peinture, Italie, voyant, admoniteur

AUTEUR

FABIEN LACOUTURE

Institut National d'Histoire de l'Art