

Représentations et fonctions de l'objet-livre dans les enluminures du *Paradis* du ms Yates Thompson 36

Giulia Puma

Université Côte d'Azur (Nice, France)

giulia.puma@cepam.cnrs.fr

<https://orcid.org/0000-0001-8305-9873>



Résumé

Caractéristique propre au *Paradis* enluminé par Giovanni di Paolo, absente des enluminures de l'*Enfer* et du *Purgatoire*, la représentation de l'objet livre revient dans pas moins de dix enluminures distribuées entre les chants 5 et 28 du *Paradis*. L'enquête porte sur ce processus de mise en abyme et en démontre le potentiel hexégétique. Le volume, souvent les volumes (une seule enluminure peut contenir jusqu'à sept livres représentés), correspondent aux textes (théologiques, juridiques) mentionnés par Dante dans les vers du grand poème. Toujours chargés de connotations positives, les manuscrits véhiculent le savoir et la sagesse morale promus par Dante. Ils sont en outre un objet de transition, culturelle et esthétique : narrativement reliés aux figures médiévales (Justinien, Denys, Isidore, ...), ils exaltent l'appréciation du manuscrit typique de l'humanisme et de la Bibliothèque Alphonse. En somme, concentrer le regard et l'analyse sur la présence de l'objet livre au sein des enluminures, elles-mêmes insérées dans le manuscrit Yates Thompson 36, permet tout à la fois de saisir l'« intelligence picturale » du peintre et la bibliophilie du commanditaire.

Mots clés: livre; mise en abyme; bibliophilie; humanisme; intelligence picturale; savoir; sagesse.

Abstract

An exclusive characteristic of the *Paradise* illuminated by Giovanni di Paolo, absent in the miniatures of the *Inferno* and the *Purgatorio*, is the recurring representation of the object book, in ten miniatures distributed between *Pd V* and *Pd XXVIII*. The investigation focuses on this process of mise en abyme and demonstrates its exegetical potential. The volume, often the volumes (a single miniature can contain up to seven), are the texts (theological, juridical) mentioned by Dante in the lines of the poem. Not only, always loaded with positive connotations, the manuscripts are vehicles of wisdom and moral wisdom promoted by Dante. Moreover, they are an object of cultural and aesthetic transition: narratively connected to medieval figures (Justinian, Dionysius, Isidore...), they enhance the appreciation of manuscripts typical of humanism and of the Biblioteca Alfonsina. In short, focusing our attention and analysis on the presence of the book object inside the miniatures, which are in turn inside the Yates Thompson 36 manuscript, allows us to understand both the visual intelligence of the painter and the bookish taste of the patron.

Keywords: book; mise en abyme; bibliophily; humanism; pictorial intelligence; knowledge; wisdom.

INTRODUCTION - LE LIVRE DANS LE LIVRE COMME OBJET D'ÉTUDE

Un grand codex ouvert, sur les pages duquel on distingue des initiales tracées à l'encre bleue, trône au-dessus d'une assemblée de dix rois couronnés: tous les regards sont tournés vers le *Livre du Jugement* et le roi, qui se trouve juste sous le livre, le pointe également de son index gauche. Dans ce dix-neuvième chant du *Paradis* (fig. 1), situé dans le ciel de Jupiter, Dante s'interroge au sujet de la justice: lorsque s'ouvrira le *Livre du Jugement*, apprend-il, comme l'annonce l'*Apocalypse* (Ap 20, 12), les actions des hommes seront révélées, et en premier lieu celles des mauvais rois chrétiens, représentés ici, ayant entaché leur règne par leurs péchés.¹ Le peintre siennois qui décore (seconde moitié des années 1440) le *Paradis*, dans le célèbre manuscrit du roi Alphonse d'Aragon aujourd'hui conservé à la British Library avec la cote Yates Thompson 36, Giovanni di Paolo, fait une place remarquable au «*volume aperto*» mentionné par Dante (vers 113).² La moitié supérieure de l'enluminure est vide et met en valeur l'objet-*Livre* surdimensionné, placé en position centrale.

Ouvert à cet endroit, fol. 162v-fol. 163r, le *codex* offre à son lecteur un bel effet de mise en abyme, avec l'image du manuscrit ouvert et sa réduplication miniature à l'intérieur de la vignette enluminée (fig. 2). Ce procédé, qui représente et valorise l'objet livre dans l'enluminure, n'est, en fait, pas exclusif au *Livre du Jugement* du chant XIX du *Paradis*. À y regarder de près, l'objet manuscrit est représenté de façon récurrente dans la troisième *cantica* du ms Yates Thompson 36, comme élément distinctif de l'iconographie d'une scène peinte. Insuffisamment soulignée jusqu'ici, cette présence, pourtant remarquable et compréhensible dans un objet commandité pour l'une des plus belles bibliothèques humanistes de son temps, est l'objet de cet article. Je montre la récurrence et la variété du placement d'un ou plusieurs livres (jusqu'à sept représentés dans une seule et même vignette enluminée) par Giovanni di Paolo dans le *Paradis*, en soulignant la richesse des contenus qu'ils sont censés abriter et les variantes dans l'aspect matériel de leurs représentations. Chemin faisant, j'entends démontrer la pertinence du recours au livre comme motif iconographique traduisant également bien l'épaisseur de l'érudition théologique déployée par Dante dans le *Paradis*, rédigé autour des années 1310, et le culte du

1. Pour le détail de la liste des mauvais souverains du chant XIX, Chiavacci Leonardi, 2019, p. 542-544.
2. La bibliographie sur le ms Yates Thompson 36 est très vaste, je ne retiens ici que certains titres essentiels: Meiss, 1969; Pope-Hennessy, 1993 entièrement consacré à Giovanni di Paolo et à l'enluminure du *Paradis*; Bollati, 2006 constitué de deux volumes d'études très complets accompagnant le fac-similé du *codex*; Battaglia Ricci, 2018; Molina Figueras, 2019 et Vitale, 2019 qui sont deux articles consacrés au Yates Thompson 36 dans le IIème volume de la série *Dante visualizzato. Carte ridenti* dirigée par R. Arquès, M. Cicuto et S. Maddalo; je renvoie en complément à la bibliographie disponible sur le site de la British Library, <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6468&CollID=58&NStart=36>, consulté le 25 mars 2021.

beau manuscrit caractéristique du contexte de fervent humanisme dans lequel le Yates Thompson 36 voit le jour, dans les années 1440, celui de Lorenzo Valla et Antonio Beccadelli (*il Panormita*);³ autant de manifestations convergentes de la *literacy* (que l'on peut traduire par «scripturalité» ou bien «littératie») des XIV^e et XV^e siècles.⁴

Le livre dans le livre, ou la mise en abyme du manuscrit à l'intérieur de lui-même grâce à l'enluminure, se révèle un opérateur polyvalent, en mesure de connecter entre elles des réalités culturelles distinctes, celle de l'auteur d'une part et celle du commanditaire de l'autre. Il démontre, avec la puissance de synthèse du langage visuel, le rôle de premier plan que peut jouer une visualisation peinte bien pensée dans l'exégèse du propos dantesque, son exaltation du savoir, de la pensée et de la création au cœur, si profondément en accord avec le milieu de réception du *codex* d'Alphonse d'Aragon.

PARADIS, CHANTS V ET XXIII – LE LIVRE: L'ANCIEN ET LE NOUVEAU TESTAMENT.

S'il fallait dresser une typologie des livres présents dans les enluminures du *Paradis* fondée sur leurs contenus, on pourrait identifier quatre grandes catégories. Le Livre est d'abord la Bible en ses deux testaments, tels qu'on les voit présentés ouverts aux fol. 138r et 171r (chants V et XXIII, figg. 3 et 4). Les livres sont ensuite l'image du corpus juridique constitué au haut Moyen Âge sur lequel repose en partie l'autorité de l'Empire, si vivement défendue par Dante: ils sont représentés comme attributs de l'empereur Justinien aux fol. 139r et 141r (chants VI et VII, figg. 5 et 6). Chargés de connotations très positives, les livres se multiplient sous le pinceau de Giovanni di Paolo pour évoquer la vaste production théologique et, plus largement, les fondements de la sagesse sur lesquels Dante prend appui pour structurer son *Paradis*: la liste des érudits «bibliophores» (déployée plus bas dans le détail) inclut des figures telles que le Pseudo-Denys l'Aréopagite (IV^e - V^e s.), Isidore de Séville (vers

3. Outre ces deux illustres humanistes, la cour napolitaine reçoit également la visite dans la première moitié du Quattrocento de personnalités telles que P. Bracciolini, B. Facio, P. C. Decembrio, F. Biondo, E. S. Piccolomini, G. Manetti et V. da Bisticci, Toscano, 1997, Toscano, 2006 et Toscano, 2010; plus généralement, sur le lexique humaniste et ses racines au Trecento, Baxandall, 2013; sur le fait que l'écriture de Dante est ainsi sur le fil, entre Moyen Âge et humanisme, Allan, 1992, c'est la transposition de cet enjeu dans le domaine pictural qui est, en un mot, en jeu ici.
4. *Literacy*, «désign[ant] à la fois les aptitudes individuelles à recourir à l'écrit et la sensibilisation globale d'une société au rôle de l'écrit» (Pierre Chastang, *L'Histoire*, 463, 2019, p. 42), permet de décrire la place progressivement prise par l'écrit, dès le Haut Moyen Âge et le Moyen Âge central en réalité, qui culmine à la transition Tre-Quattrocento avec le développement de l'humanisme, pour quelques jalons bibliographiques, Anheim-Chastang, 2009, Chartier, 2005 et Clanchy, 2012; le travail d'édition, de copie et de transmission des œuvres mêmes de Dante a contribué, en fait, à alimenter cette littératie, Steinberg, 2018.

560/70- 636), Bède le Vénérable (672/73-735), Raban Maur (780-856), Pierre Damien (1007-1072), ou encore Sigier de Brabant (1240-1280), aux fol. 147r, 151r, 167r, 180r (chants X, XII, XXI et XXVIII, figg. 7, 8, 9 et 10). Le livre est, *last but not least*, la *Divine Comédie* elle-même: l'enluminure au fol. 159r (chant XVII, fig. 11) donne à voir, en deux temps, l'exil de Dante de Florence, puis l'exilé, à Vérone chez Cangrande, inspiré, dans l'acte même d'écrire les vers de son grand *poema*.⁵

Giovanni di Paolo insère, dans deux enluminures, la représentation de deux livres ouverts symbolisant respectivement l'Ancien et le Nouveau Testament. La première est l'enluminure au fol. 138r (fig. 3) qui visualise plusieurs passages du chant V du *Paradis* où Béatrice et Dante, passant du ciel de la Lune à celui de Mercure, réfléchissent à la libre volonté des hommes («Lo maggior don che Dio per sua larghezza / fesse creando [...] / e quel ch'è più apprezza / fu de la volontà la libertate; / di che le creature intelligenti, / e tutte e sole, fuoro e son dotate.», *Pd* V, 19-24) et aux vœux, au sérieux avec lequel il faut se tenir aux engagements pris («Non prendan li mortali il voto a ciancia; / siate fedeli», *Pd* V, 64-65).⁶ Le cœur de la prise de parole de Béatrice à ce sujet est incarné par le pape portant sa tiare, figure allégorique de l'Église, tenant fermement ouverts devant quatre fidèles les deux livres de la Bible, tout en établissant avec eux le contact par le regard («Siate, Cristiani, a muovervi più gravi: / [...] Avete il novo e 'l vecchio Testamento, / e 'l pastor de la Chiesa che vi guida; / questo vi basti a vostro salvamento.», *Pd* V, 73-78).⁷ Béatrice rappelle donc fermement les Chrétiens à agir avec le sens des responsabilités, d'autant plus qu'ils peuvent compter sur le texte biblique et le «berger de l'Église», le pape, pour les guider dans cette bonne conduite.

Au chant XXIII du *Paradis* ensuite, Dante et Béatrice sont aux frontières du monde visible, accessible à l'œil humain. La composition au fol. 171r (fig. 4) a un fond entièrement bleu, plus de paysages terrestres en contrebas comme Giovanni di Paolo en a insérés jusqu'au chant XXII: ici, dans une harmonie soignée, alternant couleurs chaudes et froides, dix anges entourent saint Pierre et Marie trônants. Au-dessus d'eux plane le Christ qui, comme le pape du chant V (fig. 3), présente ouverts, un dans chaque main, les volumes des deux Testaments («Quivi trïunfa, sotto l'alto Filio / di Dio e di Maria, di sua vittoria, / e con l'antico e col novo concilio, / colui che tien le chiavi di tal

5. Une enluminure très parlante dans son expression synthétique du drame existentiel de l'exil dantesque; elle vient à ce titre d'être retenue en cette année du sept-centenaire (1321-2021) pour illustrer la couverture d'une des dernières biographies parues du poète, Pellegrini, 2021.
6. Sur la question de la libre volonté et des vœux, Chiavacci Leonardi, 2019, p. 127-131, en part. 130, et 141.
7. Je centre volontairement mon observation des enluminures sur l'objet-livre, pour une description des autres éléments de la composition, ici par exemple Mercure dans le ciel ou encore le vivier des esprits-poissons, Pope-Hennessy, 1993, p. 43, Petoletti, 2006, p. 93.

gloria.», *Pd V*, 136-139).⁸ Comment comprendre le fait que le peintre a laissé les pages blanches dans l'enluminure du chant V tandis qu'ici, au chant XXIII, elles sont couvertes de lignes, indéchiffrables certes, mais évoquant le Verbe? Dante approche dans ce chant des expériences visionnaires les plus sublimes qui vont rythmer la partie finale de son parcours paradisiaque (*Pd V*, 82-84, par exemple), et on peut formuler l'hypothèse qu'en s'approchant du plus haut des cieux, le contenu biblique devient de plus en plus accessible à ses yeux éblouis. L'enlumineur semble instaurer un dialogue entre les figures représentées dans la composition et le texte dont elles sont issues. La source de la vision à laquelle la peinture donne corps est représentée dans la peinture elle-même: la mise en abyme des livres permet l'exégèse de l'enluminure.

PARADIS, CHANTS VI ET VII – JUSTINIEN ET LE CORPUS DU DROIT.

La deuxième catégorie de livre représenté dans le *Paradis* du Yates Thompson 36 est celle du livre de droit. Aux chants VI et VII, Béatrice et Dante écoutent puis s'entretiennent avec l'empereur Justinien (482-565). Figuré dans le ciel de Mercure dans les deux enluminures correspondantes, aux fol. 139r et 141r (figg. 5 et 6), Justinien est entouré de volumes fermés à ses pieds, il s'agit des *Pandectes* qui, à elles seules, «symbolisent l'activité de réforme législative promue par le souverain».⁹ Dans le chant VI, Justinien reprend l'histoire de l'Empire, comme le raconte la partie droite de l'enluminure avec la fondation de Rome, reconnaissable à la pyramide Cestia, par Énée, puis la fondation de Constantinople par Constantin et, enfin, l'acceptation, par Justinien lui-même, de la double nature du Christ, convaincu par le pape Agapet d'abandonner ses croyances hérétiques monophysites.¹⁰ Dans le chant VII, il reprend l'histoire sainte, le rachat du péché d'Adam et Eve grâce à l'Incarnation (l'*Annonciation*) du Christ et son sacrifice (la *Crucifixion*). Représenté en fidèle dans cette seconde image, agenouillé et les mains jointes en prière, il est au contraire debout dans la première, le sceptre impérial à la main: cette variation traduit avec précision la tonalité de chacun des chants concernés, le premier est politique, le second théologique.¹¹

La conjonction de Justinien et des *Pandectes* dans les deux enluminures donne à voir physiquement, puisque le corps de l'empereur et les volumes sont en contact au fol. 139r comme au 141r, le fait que le *Corpus iuris civilis*

8. Pope-Hennessy, 1993, p. 52-53, Petoletti, 2006, p. 120-121.

9. Petoletti, 2006, p. 93-97, en part. 94.

10. Chiavacci Leonardi, 2019, p. 162.

11. La bibliographie sur la conception de l'empire chez Dante est sans fin, je fais le choix de renvoyer à un classique, Nardi, 1967.

émane de la volonté de cet homme. Les livres, qui contiennent le droit, sont de véritables attributs de Justinien et le définissent comme empereur-législateur, une position essentielle au vu de la place que Dante attribue à l'Empire romain dans l'histoire. Au chant VI (fig. 5) en particulier, le plus politique, Giovanni di Paolo traduit visuellement cette pensée en adjoignant aux *Pandectes* dans le ciel de Mercure l'étendard de l'aigle impérial dans les mains d'Énée, puis Constantin, formant une ligne de continuité idéale.

PARADIS, CHANTS X ET XII – LA «BIBLIOTHÈQUE IDÉALE» DU TEMPS DE DANTE.

Troisièmement, Giovanni di Paolo recourt à de multiples reprises au livre comme attribut pour désigner la qualité d'érudit, d'auteur et/ou de sage contemplatif des personnages que Dante rencontre au *Paradis*. Cela est particulièrement éclatant dans les enluminures des chants X, XII, XXI et XXVIII, respectivement aux fol. 147r, 151r, 167r et 180r (figg. 7, 8, 9 et 10). Dans le ciel du Soleil (chant X), les dominicains Thomas d'Aquin (1225-1274) et Albert le Grand (1200-1280) présentent à Dante et Béatrice une première couronne de sages que le peintre dispose sous la forme d'une auguste assemblée en demi-cercle de dix figures assises, dont les sept premiers, de gauche à droite, tiennent en leur sein un livre ouvert. Thomas d'Aquin les énumère, du vers 103 au vers 136, dans l'ordre suivant: Gratien, Pierre Lombard, Salomon, Denys l'Aréopagyte, Paolo Orosio, Boèce, Isidore de Séville, Bède le Vénérable, Richard de Saint-Victor et Sigier de Brabant, couvrant ainsi une période qui va de la lointaine antiquité, avec le X^e s. av. de Salomon jusqu'au temps présent de la jeunesse de Dante, Sigier de Brabant étant décédé en 1280, en passant par le Haut Moyen Âge et le Moyen Âge central durant lesquels a vécu la grande majorité des auteurs constituant cette première «guirlande». ¹² Le franciscain Bonaventure de Bagnoregio (1221-1274) se prête ensuite de façon spéculaire, au chant XII, à la présentation d'une deuxième couronne de sages que Giovanni di Paolo visualise à nouveau avec un demi-cercle de figures assises dont une seule, cette fois,

12. Pour les dates individuelles et une présentation succincte de chacun, Chiavacci Leonardi, 2019, p. 288-295 ; pour une tentative partielle d'identification de ces sages dans l'enluminure, Petoletti, 2006, p. 101. Les deux figures au sommet de l'enluminure, parlant à Dante et Béatrice, sont Thomas d'Aquin et Albert le Grand. Dans la couronne en contrebas, M. Petoletti propose de reconnaître, de gauche à droite, Bède (en première position), Isidore (deuxième), Salomon (sixième), Denys (septième), les autres demeurant indécis. L'identification de Denys, expliquée par le fait qu'il s'adresse à un séraphin, ce qui le désignerait comme auteur du *De coelesti hierarchia*, me paraît, toutefois, problématique, parce que Denys va réapparaître, justement comme auteur de ce texte, dans l'enluminure du chant XXVIII, au fol. 180r (fig. 10), où il a exactement la même apparence que la figure en huitième (en non pas en septième) position dans l'enluminure du chant X (fig. 8): une auréole et une mitre, un manteau rose ourlé d'or sur un vêtement bleu, une barbe grisonnante.

tient un livre ouvert, et cinq un livre fermé sur leur giron. La lettre dantesque les fait apparaître comme suit, du vers 130 au vers 144 (*Pd* XII): Illuminato et Augustin, premiers fidèles de François d'Assise, Hugues de Saint-Victor, Pierre Comestor, Pietro Spano, c'est-à-dire le pape Jean XXI (1210 env.-1277), Nathan le prophète, Jean Chrysostome, Anselme de Canterbury, Donato, Raban Maur, Joachim de Flore et frère Thomas, embrassant à nouveau un laps de temps immense, depuis les temps vétéro-testamentaires de Nathan, l'Antiquité tardive des Pères (Chrysostome), l'époque carolingienne (Raban), l'essor de la scolastique (Saint-Victor, Anselme) et jusqu'à l'essor des ordres mendiants dont Dante est le contemporain.¹³ Une fois déployées ces deux couronnes de noms, on a en quelque sorte pris connaissance de la «bibliothèque idéale du temps de Dante»,¹⁴ où se côtoient juristes, grammairiens, théologiens et mystiques depuis les temps vétérotestamentaires jusqu'au passé proche de Dante. Il ne s'agit pas de simples litanies de noms, et Giovanni di Paolo l'a bien compris, qui confère à ces deux compositions une harmonie par la distribution régulière des figures en demi-cercle, disposition soulignée par les rayons dorés qui unifient chacune des deux assemblées.¹⁵

Dans le chant X, par exemple, Dante fait prononcer à Thomas d'Aquin les louanges de Sigier de Brabant, alors même qu'*in vitam*, le premier, théologien dominicain, a vivement contesté le second, maître parisien avocat d'une relative indépendance de la philosophie vis-à-vis de la théologie. De même dans le chant XII, Dante donne la parole à Bonaventure, qui a été à la tête de l'ordre franciscain profondément déchiré par la question de la fidélité aux préceptes de pauvreté définis par le fondateur François, pour lui faire adopter une position surplombante, *super partes* (*Pd* XII, 125-127). Il s'agit donc plutôt, en convoquant ces figures au Paradis et en les réunissant délibérément en «ghirland[e]» (*Pd* X, 92), d'opérer si ce n'est une réconciliation du moins de présenter l'image d'une concorde possible au Paradis précisément.

13. Pour les dates individuelles et une présentation succincte de chacun, Chiavacci Leonardi, 2019, p. 351-354; pour une tentative partielle d'identification de ces sages dans l'enluminure, Marco Petoletti, 2006, p. 104. Le cardinal franciscain parlant aux voyageurs, au sommet de l'enluminure, est Bonaventure de Bagnoregio. Dans la couronne au-dessous d'eux, M. Petoletti propose de reconnaître, de gauche à droite, Donato *grammatico* (en deuxième position), Raban (cinquième), François d'Assise (sixième, au centre), Nathan (neuvième), Joachim (dixième), laissant là encore nombre de figures sans attribution. La position de J. Pope-Hennessy sur la figure centrale, qui porte le seul livre ouvert de l'enluminure, rayonnant de lumière, n'est pas claire: il affirme d'abord «è rappresentato san Francesco con undici compagni» sans préciser qui serait qui dans l'image (Pope-Hennessy, 1993, p. 47), puis, sans solution de continuité, «al centro è san Tommaso d'Aquino che regge un libro aperto della *Summa*» (*ibid.*, p. 110).

14. La formule est d'A.-M. Chiavacci Leonardi, in Chiavacci Leonardi, 2019, p. 271.

15. Sur l'art de la «composition» comme qualité essentielle identifiée par les humanistes dans la peinture de leur temps, Baxandall, 2013.

L'usage du livre par le peintre dans ce contexte est remarquable parce qu'il confère une unité, visuelle et sémiotique, à la grande variété des figures composant les «guirlandes» de sages. Alors même que tous ces auteurs appartiennent à des époques parfois éloignées entre elles et ont pu, pour certains, s'opposer *in vitam*, la distribution de l'objet livre sur leurs gironns manifeste avant tout qu'ils sont ressaisis et appréciés dans une société de la scripturalité telle que pouvait être celle où évoluait Dante. Si les mauvais princes ont le giron vide de livres et sont soumis au *Livre du Jugement* qui les surplombe (fig. 1), incarnant une assemblée négative d'acteurs politiques prenant des décisions délétères et destructrices, les deux couronnes de sages aux multiples livres (figg. 7 et 8) incarnent une assemblée positive d'acteurs animés par le goût du savoir et susceptibles de guider les lecteurs de leurs œuvres sur le droit chemin. Du point de vue pictural, ce type d'alignement de sujets assis, formant assemblée, évoque l'iconographie du Jugement Dernier et les justes siégeant autour du Christ juge.¹⁶ En péchant par anachronisme, on peut suggérer qu'en retravaillant ce type de figuration, Giovanni di Paolo élabore en fait dès les années 1440 une assemblée des justes de l'esprit d'un nouveau genre, c'est-à-dire une proto-galerie d'hommes illustres telle que celles que les artistes au service du duc de Montefeltre à Urbino organiseront sur les parois du *studiolo* ducal trente ans plus tard.¹⁷ L'objet-livre, qui rayonne littéralement de lumière au centre du fol. 151r, est *sedes sapientiae*.¹⁸ du livre irradie une connaissance digne d'être exaltée bien au-delà des différends éventuels entre auteurs. Giovanni di Paolo interprète ainsi en peinture l'éloge que Dante fait de la vertu et du savoir, aboutissant à une solution qui ne peut que réjouir le milieu humaniste de la cour de Naples auquel le Yates Thompson 36 est destiné.

PARADIS, CHANTS XXI ET XXVIII – LE LIVRE COMME ESPACE DE STRUCTURATION DU COSMOS.

Le livre attribut de sagesse, contemplative et théologique, apparaît deux fois encore en progressant dans les enluminures de la *cantica*. Au chant XXI, Béatrice et Dante s'entretiennent avec saint Pierre Damien (1007-1072): sa silhouette est répétée plusieurs fois dans l'enluminure au fol. 167r (fig. 9), dans le dernier ciel des planètes, celui de Saturne, d'où il s'adresse aux deux voyageurs, puis en

16. Sur l'iconographie du Jugement Dernier, Christe, 1999; cette théorie de personnages assis présidant au rendu de la justice, dans un contexte profane, est bien sûr déjà présente au Trecento dans la fresque du *Bon Gouvernement* de Lorenzetti à Sienne, Boucheron, 2013, Dessì, 2017, Skinner, 2002.

17. Sur le *studiolo* d'Urbino et sa galerie d'hommes illustres, Marchi, 2015.

18. Pour J. Pope-Hennessy, la figure centrale portant le livre rayonnant est saint Thomas d'Aquin avec la *Summa* mais pour M. Petoletti, il s'agit de saint François, Pope-Hennessy, 1993, p. 110; Petoletti, 2006, p. 105.

contrebas avec l'évocation des épisodes saillants de son existence. «Contento ne' pensiero contemplativi» (*Pd XXI*, 117), Pierre Damien a souffert d'être ramené à la vie active lors de sa nomination au cardinalat dont le couvre-chef pourpre est la trace dans l'image (*Pd XXI*, 124-126).¹⁹ Inversement, assis à même le sol à l'orée d'une grotte, dans la moitié droite de l'enluminure, il est représenté au désert, selon une iconographie traditionnelle de la vie érémitique, son chapeau de cardinal mis de côté, il est plongé dans la lecture, activité privilégiée de la vie contemplative.²⁰

Le dernier livre dans l'enluminure dans le livre est peint par Giovanni di Paolo au fol. 18or (fig. 10). Avec le chant XXVIII, Dante et Béatrice atteignent le ciel cristallin, aux confins du monde; ils peuvent y bénéficier de la vision des hiérarchies angéliques tel que Denys l'Aréopagyte en a décrit l'ordonnement dans le *De coelesti hierarchia* («E D'ionisio con tanto disio: a contemplar questi ordini si mise, / che li nomò e distinse com' io.», *Pd XXVIII*, 130-132). Grégoire le Grand, ajoute Dante, ne suit pas le même ordonnancement que Denys dans sa propre description des chœurs angéliques. Or, dans le *Convivio*, Dante a, dans un premier temps, lui-même suivi Grégoire sur cette question. Ici, au *Paradis*, Dante suit l'ordre énoncé par Denys. Plus encore, Dante évoque, dans ce même chant XXVIII, le fait que Grégoire prend conscience de son erreur dans la description des ordres angéliques, et en rit: «Ma Gregorio da lui [Dionigi l'Areopagita] poi si divide; / onde, sì tosto come li occhi aperse / in questo ciel, di sé medesimo rise.» (*Pd XXVIII*, 133-135).²¹ Cette notation est fondamentale parce qu'elle décrit le regard critique d'un auteur, le Père de l'Église Grégoire le Grand (540 – 604), sur sa propre œuvre, et sa capacité à s'amender; ce que Dante fait au moment même où il écrit ces vers de la *Divine Comédie* qui valent correction de son erreur dans le *Convivio*.

Dans la visualisation peinte, Denys, déjà présent dans la première couronne de sages au chant X (fig. 7), occupe le coin inférieur droit de l'image, avec son livre, le *De coelesti hierarchia*, ouvert entre les mains. Il lève le visage vers le restant de la composition, la désignant partant comme vision.²² En creux, Giovanni di Paolo met ici en abyme sa position d'enlumineur et son propre geste créateur puisque c'est penché sur le livre et la lettre de la *Divine Comédie* qu'il

19. Petrucci, 1984.

20. Sur l'iconographie de saint Jérôme, cardinal et ermite au désert, principal modèle de la représentation ici, Russo, 1987; sur l'iconographie des Thébaidés plus généralement et des Pères du désert, De Giorgi, Fenelli & Malquori, 2013.

21. Sur les hiérarchies célestes selon Grégoire le Grand, et selon Denys l'Aréopagyte, et sur le fait que Dante a d'abord suivi le premier, avant de se raviser et de se rallier aux hiérarchies décrites par le second, Chiavacci Leonardi, 2019, p. 785-786.

22. La bibliographie sur l'art de peindre les visions est immense, je me contente ici de mentionner un titre récent qui offre une vision variée et synthétique de la question, Hourihane, 2010.

en met au point la visualisation, chant après chant. Surtout, la mise en peinture redouble et souligne la valeur prophétique du livre entendu comme révélation.

PARADIS, CHANT XVII – LA COMMEDIA ET SON PROCESSUS DE GESTATION.

Ces considérations conduisent naturellement au dernier type de livre représenté dans le *Paradis* du ms Yates Thompson 36, la *Divine Comédie* elle-même. Au fol. 159r (fig. 11), au centre même (chant XVII) de la *cantica* qui compte trente-trois chants en tout, Dante reçoit de son aïeul Cacciaguیدا la prophétie lui prédisant son avenir, c'est-à-dire à la fois l'expérience douloureuse de l'exil loin de Florence, mais aussi le fruit de cette mésaventure: la rédaction de la *Divine Comédie*.²³ La moitié gauche de la composition représente l'exil avec le Duomo florentin, la porte de la ville ornée du blason avec le *fiore* et Dante qui s'en éloigne sous la contrainte, expulsé. La moitié droite représente l'acte d'écrire: Dante est dans un palais dans une autre ville, Vérone, où Cangrande della Scala l'a accueilli.²⁴ Pas d'objet *codex* achevé dans cette enluminure mais bien plutôt l'auteur au travail, la plume au poing, la main droite sur la feuille en cours de rédaction et, geste puissant, le menton appuyé sur la main gauche pour signifier la concentration et la conception des vers de la *Comédie*. Cette représentation du poète est une des affirmations picturales les plus explicites et éclatantes de son statut de modèle en matière de scripturalité dans la société de son temps, comme dans le cercle d'Alphonse d'Aragon cent vingt ans plus tard.²⁵

Le portrait d'auteur a une généalogie iconographique prestigieuse et très ancienne, qui remonte aux portraits des quatre évangélistes dans les manuscrits du haut Moyen Âge, eux-mêmes reposant sur les portraits de philosophes antiques.²⁶ Pourtant, le résultat atteint par Giovanni di Paolo est d'une modernité remarquable pour sa sobriété, son dépouillement qui «décontextualise» l'acte de création en l'universalisant. Les paroles prophétiques de Cacciaguیدا sont

23. Sur Dante et l'exil, Ferrara, 2016. En cette année (2021) de sept-centenaire dantesque, les publications consacrées au poète sont nombreuses, y compris de nouvelles biographies, ne pouvant les mentionner toutes, on renvoie à celle de P. Pellegrini (ci-dessus note 6) et à Brilli-Milani, 2021 qui se distingue par sa richesse documentaire.

24. Ferrara, 2010.

25. Je me permets de renvoyer à un ouvrage aussi concis qu'érudit et stimulant sur une autre figure d'auteur(e) représentée, comme le Dante que nous observons ici, au travail, entourée de ses outils d'écriture: Christine de Pizan dans les portraits d'elle que comportent les manuscrits du premier XVe s. issus de l'atelier qu'elle dirigeait en personne, Villela-Petit, 2020.

26. La tradition du portrait d'auteur dans les manuscrits est très ancienne: trouvant ses racines dans le portrait de philosophe antique, réemployé et adapté au format du portrait d'évangéliste dès le Haut Moyen Âge, le portrait d'auteur(e) laïque, tel que celui de Dante ou de Christine de Pizan mentionné à la note 27, en est encore l'un des avatars émergeant entre fin du Moyen Âge et humanisme, je renvoie à Denoël, 2007.

célèbres: «Questo tuo grido farà come vento, / che le più alte cime più percuote; / e ciò non fa d'onor poco argomento.» (*Pd* XVII, 133-135), et l'opération de mise en peinture de Giovanni di Paolo synthétise (on serait tenté de dire «trasmuta») la genèse du livre *in fieri* dans le corps ramassé de Dante autour du feuillet sur lequel la plume est en train de glisser, sous nos yeux.

Nous voici donc face à une accumulation de preuves de la présence multiple et polymorphe du livre dans les enluminures du *Paradis* du Yates Thompson 36, revenons-en à présent à l'image par laquelle la réflexion a débuté – le *Livre du Jugement* planant au-dessus des mauvais princes, au chant XIX (fig. 1) – avec un regard neuf. En observant à l'œil nu le fac-simile du Yates Thompson 36, j'ai relevé deux éléments qui me paraissent significatifs. Le premier concerne la jonction entre les vers dantesques et l'enluminure dans l'économie du folio 163r (fig. 2): l'image occupe la partie inférieure tandis qu'elle est surplombée par trente-neuf vers (v. 91 à v. 129), c'est-à-dire le début de la litanie des mauvais princes. Ainsi, au centre même du folio, le lecteur parcourra les vers décrivant le *Livre du Jugement* représenté en bas de page: «Che poran dir li Perse a' vostri regi, / come vedranno quel volume aperto / nel qual si scrivon tutti suoi dispregi?» (*Pd* XIX, 112-114), avec un effet de correspondance soigné entre la lettre du texte et sa visualisation en contrebas. Plus encore, arrivant en bas de page, à la jonction entre lignes de texte et enluminure, le lecteur trouvera les vers décrivant le contenu du *Livre du Jugement*, où sont tracées les lettres «I» et «M», évoquant la première et la dernière lettre du mot «IERUSALEM», ou encore les chiffres romains un et mille. Les deux lettres, lorsqu'elles sont tracées dans le *Livre*, équivalent respectivement au salut, pour celui dont les bonnes œuvres sont marquées dudit «I», et au contraire condamnation pour celui dont les mauvaises actions sont sanctionnées par le «M»: «Vedrassi al Ciotto di Ierusalemme / segnata con un i la sua bontate, / quando 'l contrario segnerà un emme.» (*Pd* XIX, 127-129).

Le deuxième élément concerne l'enluminure où la représentation du *Livre* mis en abyme est suffisamment détaillée pour que l'on distingue non pas les mots entiers, qui sont rendus par des petits traits verticaux (sur le folio de gauche) ou horizontaux (sur celui de droite) mais bien les initiales tracées à l'encre bleue (fig. 1), et il s'avère que l'initiale au centre du folio gauche est un «M» tandis que celle au centre du folio droit est un «I». Précisons que les folios comportent également d'autres initiales, en haut et en bas de page («D» et «A» à gauche, «E» et «Q» à droite) que Dante ne mentionne pas spécialement comme il le fait pour le «M» et le «I» du *Livre*. Il n'empêche que la position centrale nettement attribuée à ces deux dernières lettres peut difficilement ne pas faire écho, pour le lecteur, au fait que les deux derniers vers qu'il vient de lire, juste au-dessus de l'enluminure, sont ceux qui mentionnent «segnata con un i» (vers 128) et «segnerà un emme» (vers 129). Il paraît probable qu'ici le

va-et-vient entre les vers et l'enluminure ait été savamment orchestré: les lignes de texte ont été distribuées de telle sorte qu'elles s'interrompent exactement là où la peinture, en prenant le relai dans la page, les cite.²⁷

Ce type de dialogue entre texte et image au sein de la page manuscrite apparaît comme une opération virtuose, et relève du jeu érudit que le lecteur humaniste aura plaisir à saisir et déchiffrer. Un *serio ludere* puisque la peinture n'est pas seulement le lieu d'un clin d'œil au texte mais encore le lieu d'une exégèse figurée, d'un «commentaire pictural».²⁸ La mise en abyme de l'objet livre par le siennois Giovanni di Paolo dans le *Paradis* du Yates Thompson serait alors l'une des manifestations raffinées de l'amour du livre par ailleurs déjà fort bien attesté à la cour d'Alphonse d'Aragon. En effet, Michael Baxandall a analysé l'«heure du livre» ou *ora del libro*, ce moment où le roi se faisait lire et commenter des passages des *codices* de sa bibliothèque, démontrant qu'il s'agissait d'un véritable théâtre social, enjeu de tension et d'émulation entre les courtisans.²⁹ Gennaro Toscano a, quant à lui, reconstitué grâce à ses recherches, ce que devait être la bibliothèque du roi humaniste à Naples et quels étaient ses goûts.³⁰ Il souligne notamment le fait qu'Alphonse le Magnanime avait pour motto *liber sum* («je suis un livre») et, d'autre part, que plusieurs de ses manuscrits présentent un livre ouvert comme emblème.³¹ Le Yates Thompson 36 n'en fait pas partie, j'ai vérifié en parcourant feuillet par feuillet le fac-similé, mais précisément, plutôt que de chercher la répétition de cet emblème, n'est-il pas plus riche encore d'avoir pu documenter, en recensant et analysant la mise en abyme récurrente de l'objet livre dans le *Paradis* du Magnanime, une autre forme, une autre variante encore mise au point pour célébrer la ferveur bibliophile de la cour napolitaine?

27. D'autant plus que les initiales ornées sur les pages du manuscrit et celles du manuscrit mis en abyme, moins ornées certes, ont néanmoins la même forme, suggérant qu'un seul peintre a exécuté les initiales ornées et l'enluminure. Pour une réflexion de fond sur le rapport texte-image, Schapiro, 2011.
28. Sur le jeu sérieux, Casanova-Robin, Furlan & Wulfram, 2020; l'expression «pictorial commentary» est de Peter Brieger, Brieger, 1969.
29. «Michael Baxandall, in un testo chiave sulla cultura umanistica, ha scritto che la corte di Alfonso divenne un ambiente assai competitivo per gli umanisti: «questa atmosfera litigiosa, e ipercritica di ogni dettaglio, veniva istituzionalmente codificata nell'ora del libro, una regolare seduta letteraria nella quale Alfonso chiamava a raccolta i suoi cortigiani per una serata di lettura e di discussione». Nella maggioranza dei casi si trattava di letture di testi storici: Livio era il suo scrittore preferito, a volte si leggevano anche Cesare, Seneca e altri classici», Toscano 2006, p. 32-33.
30. Toscano 2006 et Toscano 2010.
31. Voir les exemples reproduits dans Toscano 2006, p. 50, fig. 26: Andrea Contrarius, *Repentio sive Objurgatio in calumniatorem Platonis*, Paris, BnF, ms latin 12947, fol. 3r, accessible au lien suivant, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84470967/f17.image>; et Toscano 2010, p. 15, fig. 1: Marcus Junianus Justinus, *Epitome historiarum philippicarum Pompei Trogi*, Paris, BnF, ms latin 4956, fol. 9r, accessible au lien suivant, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84469642/f25.item>, l'emblème du livre ouvert, en haut à droite, y fait écho à l'initiale historiée d'une scène de lecture.

BIBLIOGRAPHIE

- Allan M. (1992). Two Dantes: Christian versus Humanist? *Modern Language Review*, 107-1, pp. 18-35.
- Anheim É. & Chastang P. (Edd.) (2009). *Pratiques de l'écrit, Vie-XIII^e s. Médiévales*, 56.
- Battaglia Ricci L. (2018). *Dante per immagini*. Torino: Einaudi, pp. 87-94.
- Bollati, M. (Ed.) (2006). *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona, re di Napoli. Siena, XV secolo; Ms. Yates Thompson 36, British Library, Londra. Un volume di facsimile e due volumi di commentario*. Modena: Franco Cosimo Panini.
- Boucheron P. (2013). *Conjurer la peur. Sienne 1338, essai sur la force politique des images*, Paris: Seuil.
- Brieger P. (1969). Pictorial Commentaries to the *Commedia*. In Peter Brieger, Millard Meiss, Charles Singleton (Edd.), *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* (Vol. 1, pp. 269-276). Princeton: Princeton University Press,
- Brilli E. & Milani G. (2021). *Dante. Les vies nouvelles*. Paris: Fayard.
- Casanova-Robin H. , Furlan F. & Wulfram H. (Edd.) (2020). *Serio ludere. Sagesse et dérision à l'âge de l'Humanisme*. Paris: Classiques Garnier.
- Chartier R. (2005). *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature, XI^e – XVIII^e siècle*. Paris: Seuil.
- Christe Y. (1999) *Jugements derniers*. Saint-Léger-Vauban: Zodiaque.
- Clanchy M. T. (2012). *From Memory to Written Record: England, 1066-1307*. Hoboken: Blackwell (1^{ère} éd. 1979).
- Chiavacci Leonardi A. M. (2019). Dante, *Divina Commedia – Paradiso* (Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi). Milano : Mondadori (1^a ed. 1994 ; l'ensemble des citations dantesques dans l'article sont issues de cette édition).
- De Giorgi M., Fenelli L. & Malquori A. (Edd.) (2013). *Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*. Firenze : Centro Di.
- Denoël C. (2007). Les portraits des évangelistes dans les manuscrits carolingiens. In Marie-Pierre Laffitte et Charlotte Denoël (Edd.), *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*. Paris: BnF, pp. 56-57.
- Dessi R. M. (2017). *Les spectres du Bon Gouvernement: artistes, cités communales et seigneurs angevins au Trecento*. Paris: PUF.
- Ferrara S. (2010). Devotissimus et amicus: l'amitié possible entre le poète et le seigneur. Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne, 13, pp. 191-210.
- Ferrara S. (2016). *La parola dell'esilio. Autore e lettori nelle opere di Dante in esilio*. Firenze: Cesati.
- Hourihane C. (Ed.) (2010). *Looking beyond: visions, dreams, and insights in medieval art and history*. Princeton-University Park (PA), Index of Christian Art : Penn State University Press.
- Marchi A. (Ed.) (2015). *Lo studiolo del Duca. Il ritorno degli Uomini Illustri alla corte di Urbino*. (Catalogo della mostra, Urbino, Palazzo Ducale-Galleria nazionale delle Marche, mar.-lug. 2015). Milano: Skira.
- Meiss M. (1969). The Smiling Pages. In Peter Brieger, Millard Meiss, Charles Singleton (Edd.), *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. Princeton: Princeton University Press, pp. 31-113.
- Molina Figueras, J. (2019). L'avara povertà di Catalogna? Il manoscritto Yates Thompson, un canto al lusso tardogotico e alla cultura umanistica nella corte napoletana di Alfonso d'Aragona. In *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo*,

- prima parte* (a cura di Marcello Ciccuto e Leyla M.G. Livraghi). Firenze: Cesati editore, pp. 73-89.
- Nardi B. (1967). Il concetto dell'Impero nello svolgimento del pensiero dantesco. In Bruno Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*. Firenze: La Nuova Italia, pp. 215-275.
- Pellegrini P. (2021). Paolo Pellegrini, *Dante Alighieri. Una vita*. Torino: Einaudi.
- Petoletti, M. (2006). Paradiso. In M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36 Londra, British Library* (vol. 2, pp. 81-137). Modena: Franco Cosimo Panini.
- Petrucci A. (1984). Armando Petrucci, Lire au Moyen Âge. Mélanges de l'École française de Rome, 96-2, pp. 603-616.
- Pope-Hennessy J. (1993). *Paradiso. Il Paradiso di Dante miniato da Giovanni di Paolo*. Milano: Rizzoli.
- Russo D. (1987). *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité, XIII^e-XV^e s.* Paris-Rome : La Découverte-École française de Rome.
- Schapiro M. (2011). *Les mots et les images: littéralité et symbolisme dans l'illustration d'un texte. L'écrit dans l'image: sémiotique du langage visuel* (tr. Pierre Alferi et praface d'Hubert Damish). Paris: Macula (1^{ère} éd., *Words and Pictures. On the Litteral and the Symbolic in the Illustration of a Text*, 1983).
- Skinner Q. (2002). *L'artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement* (tr. Rosine Christin). Paris : Raisons d'agir.
- Steinberg J. (2018). *Dante e il suo pubblico. Copisti, scrittori e lettori nell'Italia comunale* (tr. Anna Carocci). Roma: Viella (1^{ère} éd., *Accounting for Dante: Urban Readers and Writers in Late Medieval Italy*, 2007).
- Toscano G. (2006). Alfonso il Magnanimo (1396-1458). Un re bibliofilo tra cultura tardogotica e umanesimo latino. In M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36 Londra, British Library* (vol. 1, pp. 9-61). Modena: Franco Cosimo Panini.
- Toscano G. (2010). Le immagini dei sovrani. Ritratti di Alfonso il Magnanimo e di Ferrante d'Aragona. In *Manuscripts illuminats: l'escenografia del poder durant els se-gles baixmedievals*. Lleida : Pagès editors, pp. 13-41.
- Villela-Petit I. (2020). *L'atelier de Christine de Pizan*. Paris: BnF.
- Vitale V. (2019). L'impero di Alfonso il Magnanimo nella *Commedia aragonese*. In *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte* (a cura di Marcello Ciccuto e Leyla M.G. Livraghi). Firenze: Cesati editore, pp. 91-118.



Fig. 1 – Londres, British Library, ms Yates Thompson 36, après 1442, fol. 163r (Giovanni di Paolo, *Pd XIX – Le Livre du Jugement et les mauvais rois*).



Fig. 2 – Ms Yates Thompson 36, f. 163r (Giovanni di Paolo, *Pd XIX* – page entière avec effet de mise en abyme du livre ouvert dans le manuscrit ouvert).



Fig. 3 – Ms Yates Thompson 36, f. 138r (Giovanni di Paolo, *Pd V* – *L'allégorie de l'Église, sous les traits d'un pape, présente l'Ancien et le Nouveau Testament*).



Fig. 4 – Ms Yates Thompson 36, f. 171r (Giovanni di Paolo, *Pd XXIII* – *Le Christ présente l'Ancien et le Nouveau Testament*).



Fig. 5 – Ms Yates Thompson 36, f. 139r (Giovanni di Paolo, *Pd VI – L'empereur Justinien raconte la fondation de Rome et de Constantinople*).



Fig. 6 – Ms Yates Thompson 36, f. 141r (Giovanni di Paolo, *Pd VII – L'empereur Justinien évoque la Chute et la Rédemption*).



Fig. 7 – Ms Yates Thompson 36, f. 147r (Giovanni di Paolo, *Pd X* – *La première couronne de sages*).



Fig. 8 – Ms Yates Thompson 36, f. 151r (Giovanni di Paolo, *Pd XII* – *La deuxième couronne de sages*).



Fig. 9 – Ms Yates Thompson 36, f. 167r (Giovanni di Paolo, *Pd XXI – Pierre Damien, retiré au désert, lit*).



Fig. 10 – Ms Yates Thompson 36, f. 180r (Giovanni di Paolo, *Pd XXVIII – Denis l'Aréopagite tient son De coelesti hierarchia en main*).



Fig. 11 – Ms Yates Thompson 36, f. 159r (Giovanni di Paolo, *Pd XVII* – Dante, *banni de Florence, part en exil; à Vérone, il écrit la Divine Comédie*).

