

Article

« Images d'un meurtre : la *Genèse* des artistes »

Alain Laframboise

Théologiques, vol. 17, n° 2, 2009, p. 135-155.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/044066ar>

DOI: 10.7202/044066ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Images d'un meurtre

La Genèse des artistes

Alain LAFRAMBOISE*
Histoire de l'art
Université de Montréal

Mais celui qui, en variant le sujet, le vicie, mérite le fouet.
Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie [...]
Giovanni Andrea Gilio, 1564

1. L'art narratif

Empruntant sa grille de lecture à la psychologie de la perception, Ernst Gombrich, dans son ouvrage de 1959, *L'art et l'illusion*¹, établissait une distinction entre la fonction symbolique et la fonction narrative des images. Il proposait de comparer l'art égyptien qui, sauf en de brèves exceptions²,

* Alain Laframboise est professeur honoraire au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Ses recherches ont surtout porté sur l'art italien de la Renaissance et du maniérisme. Il s'est beaucoup intéressé à la question de l'istoria, soit tout ce travail qui concerne le passage d'un récit du texte à l'image et qui a été, dès le début du Quattrocento, au cœur des réflexions tant des praticiens que des théoriciens de l'art. Il a notamment publié (1989) *Istoria et théorie de l'art. Italie XV^e, XVI^e siècles*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

1. La grille de Gombrich est empruntée à la psychologie de la perception des années 1950 (Hayek, 1952; Popper, 1945 et 1959; Gibson, 1950; Bruner et Postman, 1949).
2. Dans l'art égyptien, on produit des représentations d'événements typiques, récurrents, permanents, intemporels. Il n'y a aucun aspect biographique ou anecdotique dans celles-ci, aucune tension dramatique. C'est une imagerie qui transcende toute espèce d'actualité. Sauf à l'époque d'Aménophis IV où se produit un bouleversement passager. Il y a d'abord une sécularisation du pouvoir impérial. Le roi n'est plus Osiris. Il n'est plus que le prophète du disque solaire (Aton, dans sa totalité astrale, sans mythe ni statue). Le pharaon n'est plus un symbole, mais un individu dépouillé du mystère de son office. On ne s'intéresse plus aux aspects éternels de la fonction du pharaon mais à l'actualité, à l'éphémère: aux actes du roi, à ses apparitions devant le peuple, à des scènes familiales, à des incidents. Stylistiquement, il y a dans l'art de la période amarnienne un début de révolution, même si le poids de la tradition se fait sentir. À l'époque de Toutankhamon, on retourne au polythéisme de Séthi I^{er} et aux formules artistiques établies.

se consacrait à des représentations d'où tout caractère d'actualité était retiré, par exemple au retour illimité du cycle annuel des saisons ou l'affirmation de l'invincibilité du pharaon, à l'art grec du ^v^e siècle av. J.-C., ce dernier s'étant développé dans le contexte d'une pratique du récit. Si l'art égyptien, au caractère pictographique affirmé, ignorait l'illustration narrative pour se consacrer à la représentation symbolique se concentrant sur la signification, l'art grec classique recherchait au contraire la reproduction narrative, voulant faire du spectateur un témoin oculaire, pour lui faire voir l'événement et la façon dont il s'était déroulé. Il recherchait l'évocation visuelle. C'était donc la manière qui comptait. De la représentation conceptuelle d'un rituel décontextualisé à l'évocation visuelle d'un moment fugitif allait s'imposer progressivement la nécessité de placer les personnages dans un espace et sous un éclairage qui puissent suggérer l'impression de la réalité de la scène, leur donner des expressions et des mouvements convaincants. Ainsi se développera, selon Gombrich, dans ce contexte d'un art du récit — la tradition homérique —, l'exigence d'un réalisme de plus en plus convaincant.

H. A. Groenewegen-Frankfort, onze ans plus tard, dans un article intitulé « Narrative in Ancient Egypt » (1970), définira la narration comme la représentation cohérente d'un événement réel ou fictif. C'est l'exposé d'une suite de faits et non d'une situation statique. L'expression « art narratif » ne devrait donc s'appliquer qu'aux illustrations d'événements éphémères. L'art égyptien, dans son ensemble, représente des événements typiques, récurrents, permanents et intemporels. La relation d'un événement éphémère entraîne, au contraire, à définir les rapports spatiaux entre les sujets, à informer le spectateur relativement à tout un contexte et à une tension dramatique.

Gombrich, devant le retour à des formules de représentation s'affranchissant des modèles classiques, dès l'époque d'Auguste, pour revenir à des pratiques plus « archaïques », interprète ces choix par les exigences des nouvelles cérémonies impériales, les images n'ayant plus à répondre à des questions concernant l'époque et la manière dont les événements s'étaient déroulés. Que dire ensuite du retour au vocabulaire classique qu'opéra, en partie, la Renaissance ? Selon lui, « l'héritage classique de la figuration narrative était implicitement contenu dans les illustrations du récit des Évangiles, qui sollicita les facultés imaginatives des poètes et des artistes jusqu'à ce que les moyens d'accroître la vraisemblance des représentations reviennent à nouveau au premier plan et fassent l'objet de recherches systématiques » (Gombrich 1971, 192).

Bien sûr la « psychologie de la représentation » ne peut pas à elle seule expliquer l'énigme des styles et l'on peut aussi reprocher à Gombrich d'éliminer l'histoire dans sa tentative d'explication des transformations stylistiques sur d'aussi longues périodes, mais la tentative a le mérite d'être audacieuse.

2. *L'istoria*

L'art de la Renaissance, avec ses recherches anatomiques, sa théorie psychophysiologique du mouvement et ses études en perspective, avait tous les moyens à sa disposition pour faire de l'observateur devant le tableau, mieux encore que l'auditeur en face du conteur, le témoin oculaire d'une histoire, celui qui voit comment les choses se passent devant lui. Il y a là un enjeu fondamental. Or, à ce moment, on appelle le tableau une *istoria*.

Ἱστορία, c'est-à-dire enquête, recherche, information. Rappelons-nous ce que disait Ricoeur à propos de celle-ci : la première fois, le témoin d'un événement met en ordre son récit, organise un parcours dans le chaos des faits. La deuxième fois, il le raconte (Ricoeur 1983). Il veut faire voir à son auditeur comment les choses sont arrivées. Il ne lui suffit pas de dire que telle ou telle chose s'est produite, sa crédibilité de témoin exige qu'il soit en mesure d'expliquer et, en expliquant, de faire voir pour faire comprendre, mais aussi pour suggérer toute la charge émotive des faits qu'il rapporte. L'art narratif lie une histoire à un narrateur. L'histoire met en relation ce qui s'est passé et le récit des événements. Raconter ne signifie pas additionner des événements. Écrire l'histoire, c'est mettre en intrigue des événements, les inscrire dans des ensembles configurationnels, c'est porter un jugement. En identifiant le récit comme une réorganisation de signes, on rejoint la définition de ce qu'est la lecture des images telle qu'on l'entend depuis Charles Le Brun jusqu'à Louis Marin.

3. De la plume au pinceau

Leon Battista Alberti aura rêvé, dans le tout premier traité de théorie de l'art de la Renaissance, son *De Pictura* (1435)³, d'une peinture qui ne trahisse pas le texte-source, qui dise en images exactement ce que dit le texte. À la lire, on comprend que pour lui la question, si considérable, du passage du

3. La version italienne, le *Della Pittura*, allait être disponible pour les artistes qui, pour la très grande majorité, ne lisaient pas le latin, dès 1436.

texte à l'image est posée comme allant de soi, que ce transfert de la plume au pinceau ne devrait pas poser de problème à l'artiste qui a bien lu et bien compris le récit porté par l'écriture.

Alberti explique que le peintre a pour mission d'instruire, de plaire et d'émouvoir le spectateur ; ce sont les *docere, delectare, movere* que Cicéron et Quintilien demandaient aux auteurs de l'Antiquité. Il doit savoir bien composer son *istoria*. Or le texte-source à partir duquel il travaille livre, la plupart du temps, peu d'indications à caractère scénographique : topographie, architectures, éléments du décor, costumes, aspect et jeu des personnages. De plus, il enchaîne les actions et celles-ci ne sont compréhensibles que dans leur enchaînement. Dans ce fameux processus de transfert du texte à l'image, l'artiste doit fatalement inventer ce que le texte ne lui livre pas.

Avec l'histoire de Caïn et Abel, on atteint en quelque sorte le point limite. Alain Gignac, dans son article, souligne l'aspect extrêmement elliptique du meurtre, dans la Genèse : il n'est pas décrit, relaté dans le détail, mais simplement énoncé sans la moindre information qui permette de s'en figurer les modalités. Aux artistes donc (et à leurs conseillers) d'imaginer les conditions concrètes du fratricide : mains nues, pierre, mâchoire d'animal⁴, bâton, couteau⁵.



Le Sacrifice de Caïn et Abel; le meurtre d'Abel, ivoire, 10,9 x 22,1 cm. Plaque provenant d'un ensemble (devant d'autel ?), très probablement réalisé pour la nouvelle cathédrale de Salerne, fondée par Robert Guiscard et consacrée en 1084. Paris, Musée du Louvre. Image libre de droit sur : <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ivory_Cain_Abel_Louvre_AO4052.jpg>.

4. Samson se servira, arme improvisée, d'une mâchoire d'âne contre mille Philistins (Jg 15,14-17).
5. Outre les deux œuvres ci-dessous, voir aussi *Le meurtre d'Abel*, façade ouest de la cathédrale Notre-Dame-et-Saint-Castor, Nîmes (éléments subsistant de la cathédrale romane consacrée par le pape Urbain II en 1096).



Jan van Eyck (v. 1385-1441), *Le retable de l'Adoration de l'Agneau mystique*, 1426-1432, cathédrale Saint-Bavon, Gand. Détail de la face intérieure du polyptyque: le Meurtre d'Abel. Image libre de droit sur : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Eyck_The_Ghent_Altarpiece_-_The_Killing_of_Abel.JPG.

Revenons à Alberti (1975; nous traduisons) :

Je dis que la fonction du peintre est la suivante: décrire avec des lignes et teinter avec des couleurs, sur quelque tableau ou paroi qu'on lui donne, des surfaces semblables à n'importe quel objet. (p. 90)

L'istoria que tu peux louer et admirer sera telle, qu'avec ses attrait, elle se présentera si ornée et agréable, qu'elle retiendra avec plaisir et émouvra l'âme de quiconque, savant ou ignorant la regarde. (p. 68)

Et *l'istoria* émouvra l'âme quand les hommes qui y seront peints présenteront le mouvement de leur âme. (p. 70)

Voilà ce qu'attend Alberti d'un tableau qui, par définition, doit raconter une histoire. Voilà la fenêtre ouverte d'Alberti, donnant sur un spectacle. Mais il y a plus :

Et il me plaît qu'il y ait dans *l'istoria* quelqu'un qui nous avertisse et nous enseigne ce qui s'y fait, ou qui nous invite de la main à voir, ou qui nous menace avec un visage fâché et les yeux épouvantés afin que personne n'approche, ou qui nous indique là quelque danger ou merveille, ou qui nous invite à pleurer ou à rire avec eux. Ainsi quoi que les personnages peints fassent entre eux ou avec toi, tout concourt à orner et à t'enseigner *l'istoria*. (p. 68 et 74)

4. Le dessin de l'artiste

Alberti propose au peintre de ne pas laisser ce témoin qu'est le spectateur à sa seule perception et, doit-on ajouter, à sa seule compréhension. Ce per-

sonnage lui enseignera ce qui s’y passe. Alberti emploie le verbe « admonester », non pas dans le sens moderne que nous lui donnons d’une réprimande sévère, mais dans un sens plus proche du latin *admonere*, soit avertir, faire remarquer, faire observer. Cet admoniteur est un guide averti qui vient diriger la lecture du spectateur dans le bon sens, littéralement l’« *admonere* ». Appartenant à l’univers de l’image, mais la plupart du temps situé à la frange de celui du spectateur, aux marges du tableau, il facilite le passage de ce dernier de la réalité mondaine à la fiction de l’espace pictural mis en perspective; cela en constituant d’abord une police de la lecture.

Faire comprendre une *istoria*, c’est donc l’interpréter et c’est anticiper sur la lecture qu’en fera le spectateur, c’est l’apprêter, la composer, l’ordonner. Il y a donc, du récit textuel au récit mis en image tout un travail de (re-)lecture qui est opéré par le peintre. Travail d’historien dont l’admoniteur serait la figure dans le tableau⁶. On voit ainsi que, d’emblée, la présence du commentaire est posée, que l’image ne peut que livrer un point de vue.

Alberti semblait dire que le bon sujet, la bonne *invenzione* suffisait à inspirer le peintre.

Et qu’ils [les peintres] se délectent des poètes et des orateurs qui partagent quantités d’ornements avec les peintres; ceux-ci tireront le plus grand profit de connaissances multiples pour composer habilement leur *istoria* dont tout l’éloge provient de l’invention, laquelle a tant de force, ainsi qu’on le verra, que seule, sans la peinture, la belle invention est appréciée pour elle-même. (1975, 92)

L’invention dont parle Alberti est à entendre dans le contexte de la *techné rhétoriké* classique. L’*inventio* consiste à trouver quoi dire (*res*), la *dispositio* à mettre en ordre ce qu’on a trouvé et l’*elocutio* à ajouter l’ornement des mots, des figures (*verba*). L’*inventio* renvoie moins à une invention qu’à une découverte⁷. La seconde opération de la *techné*, la *dispositio* serait davantage à associer à la composition. L’artiste aura beau attendre de l’*istoria* qu’elle lui livre l’ordonnement de son image, c’est pourtant lui qui devra la composer et, ce faisant, l’interpréter.

6. Il n’est pas sans intérêt de rappeler que l’admoniteur n’est pas une invention des peintres. Michael Baxandall (1976) a relié celui-ci au *festaiuolo*, le meneur de jeu ou régisseur de théâtre, du Moyen Âge à la Renaissance. Le *festaiuolo* avait pour fonction de guider le public dans sa compréhension du spectacle.

7. Roland Barthes (1970) en disait: « c’est une notion plus “extractive” que “créative” ».

5. La segmentation du récit

La question de l'équivalence entre les médias doit être revue à la lumière des codes : historique, poétique, musical ou pictural, puisqu'il n'existe pas de procédé ni de méthode de reconduction des processus à l'œuvre d'un langage dans un autre. Il suffit d'insister, comme le fit Louis Marin dans ses *Études sémiologiques* (1971 ; voir aussi son article de 1972), sur toute la distance existant entre le mode qu'a le tableau de se livrer instantanément au regard et le déploiement linéaire, chronologique, qu'impose au lecteur la progression dans un texte, pour constater que l'on a affaire à des codes différents. André Félibien des Avaux (1883), dans sa relation des discussions de l'Académie royale de peinture et de sculpture, rapporte les propos de Charles Le Brun répondant à une critique adressée à Nicolas Poussin (1594-1665) par un membre de l'Académie. Ce dernier lui reproche de ne pas avoir respecté le texte sacré (Ex 16), en montrant dans son tableau, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* (1639), des scènes qui se sont déroulées successivement, comme si elles avaient eu lieu simultanément⁸. En effet, on découvre à la gauche du tableau une femme qui donne le sein à une vieille femme, c'est la représentation iconographique de la charité⁹ ; à droite, un jeune homme qui tient une corbeille et distribue de la nourriture aux affamés ; au centre, Aaron et son frère Moïse qui désigne de la main le ciel, la provenance divine de la manne.

Le Brun explique

[...] qu'il n'en est pas de la peinture comme de l'histoire. Qu'un historien se fait entendre par un arrangement de paroles et une suite de discours qui forment une image des choses qu'il veut dire, et représente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il doit figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là, il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé, afin de faire mieux comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi ceux qui verroient son ouvrage ne seroient pas mieux instruits que si cet historien, au lieu de raconter tout le sujet de son histoire, se contentoit d'en dire seulement la fin. [...] ces différents états et ces diverses

-
8. Cette conférence a été tenue le samedi 5 novembre 1667, dans la salle des séances de l'Académie. Le texte en a été rédigé par Félibien qui l'a publié. On trouvera au Louvre le tableau de Poussin analysé par Le Brun. Il provient de la collection de Louis XIV.
 9. Doublement montrée puisque le motif appartient à une iconographie consacrée et qu'un admoniteur, en rouge, à l'extrême gauche du tableau, s'étonne de sa présence, dirigeant ainsi le regard du spectateur.

actions lui tenant lieu de discours et de paroles pour faire entendre sa pensée. (p. 62-63)

Il [Le Brun] dit que ce qu'il appelle les parties sont toutes les figures séparées en divers endroits de ce tableau, lesquelles partagent la vue, lui donnent moyen en quelque façon de se promener autour de ces figures, et de considérer les divers plans et les diverses situations de tous les corps, et les corps même différents les uns des autres. [...] Les groupes servent à arrêter la vue de sorte qu'elle n'est pas toujours errante. (p. 52)

Ainsi, il y a, dans l'esprit de Le Brun, des organisations spécifiques du texte et de l'image, le premier imposant une succession temporelle de ses éléments, le second nécessitant leur coexistence simultanée. L'image se donne comme parcours du regard (« les figures séparées en divers endroits de ce tableau [...] partagent la vue, lui donnent moyen [...] de se promener »). Comme le soulignait Marin, l'acte de lecture déroule ainsi un temps, une succession à l'intérieur de l'instant de vision, il découpe une multiplicité au sein de la totalité offerte à l'unité du regard. Le tableau est alors à concevoir comme « une matrice de parcours du regard » et met simultanément en action trois activités : perceptive, structurante, mémorisante.

Ici, ces parcours du regard ne sont rien d'autre qu'une ou que des lectures de l'événement mis en scène par l'artiste, son interprétation du récit biblique établie dans la perspective des exégèses que les prêches de l'époque proposaient aux fidèles : un discours sur la charité. Il faut voir la manne comme une préfiguration du sacrement de l'eucharistie, elle-même annoncée lors de l'épisode de la multiplication des pains. Le mystère de l'eucharistie est indissociable de la Passion du Christ, forme suprême de la charité. Là réside une part de l'interprétation de la source textuelle. On observe que, parallèlement à une perception narrative du tableau, une lecture allégorique des groupes de figures s'impose.

Sans tenter la très hypothétique reconstitution de la perception fondamentale et de l'exacte démarche de Poussin réalisant ce tableau, on constate que, dans son organisation, cette représentation de l'épisode de la Manne (Ex 16) obéit à une organisation qui en permet une lecture particulière dans une conjoncture socio-historique précise. C'est ce que Marin appelait un code d'utilisation symbolique de l'objet proposé au regard, le code et la connotation idéologique de l'objet étant absolument liés. Barthes, en ce sens, avait très tôt insisté sur le fait que la sémiotique s'avère d'emblée, par nécessité de méthode, théorie critique des idéologies.

6. Iconographies et perspectives symboliques

Exemple flagrant, le *David* de Michel-Ange, célébré pour sa valeur esthétique, apparaissait comme l'incarnation de l'idéal républicain florentin au moment de son installation devant le Palazzo Vecchio, sur la place de la Seigneurie¹⁰. Il était l'image même de l'*Ira* et de la *Fortezza* des citoyens qui venaient de chasser les Médicis¹¹ : vertus entendues comme éminemment républicaines. Il était à la fois le David de l'Ancien Testament et l'Hercule de l'Antiquité qui, depuis le XIII^e siècle, figurait sur les sceaux de la ville comme patron et protecteur de Florence.

Retenir une ou des images représentant l'épisode du fratricide de Caïn, c'est déjà choisir un registre dans le spectre des interprétations possibles. Art byzantin, Renaissance, maniérisme, art baroque ou classique, les perspectives « symboliques » varient à l'extrême. Chaque image nous dirige vers des circuits de savoir singuliers. Comment les humanistes de la Renaissance lisaient-ils ce récit ? Chaque contexte détermine les interprétations que l'on est en mesure d'avancer et, toujours, significations religieuse et civile se révèlent inséparables.

Arrivons-en à la porte orientale du baptistère San Giovanni de Florence, qui fait face à la cathédrale Santa Maria del Fiore, dont Michel-Ange aurait dit qu'elle était digne d'être la porte du Paradis. Œuvre de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), à laquelle il travailla de 1425 à 1452¹², elle témoigne, avec les réalisations de Donatello, de Paolo Uccello, de Fra Angelico, et de Domenico Veneziano, de l'état des arts à Florence au milieu du Quattrocento. C'est l'humaniste Leonardo Bruni¹³ qui retint le thème des panneaux ornant cette porte. Bruni avait d'abord imaginé une porte à vingt-huit panneaux, comme c'était le cas des deux portes déjà existantes du baptistère : celle (1330-1336) d'Andrea Pisano et la première porte (1403-1424) de Ghiberti. Selon le témoignage de Ghiberti dans ses *Commentarii*,

-
10. Le *David* qui devait originellement servir pour la décoration d'un des éperons extérieurs de la cathédrale Sainte-Marie-des-Fleurs fut finalement installé dans un lieu d'une grande portée symbolique devant le palais de la Seigneurie et à la place qu'occupait déjà le groupe de *Judith et Holopherne* de Donatello.
 11. Pierre de Médicis s'enfuit de Florence à la fin de 1494. Les Médicis n'y reviendront qu'en 1512, après l'épisode Savonarole (1495-1498) et le gouvernement du gonfalonier Piero Soderini (1508-1512).
 12. Ghiberti avait d'abord réalisé la porte nord du baptistère de 1403 à 1424. Pour cela, il avait remporté le concours organisé en 1401 par Florence qui demandait aux artistes participants de représenter le Sacrifice d'Abraham.
 13. Leonardo Bruni, traducteur de Platon et d'Aristote, auteur d'une *Historia Florentina* et d'une *Vita di Dante*, fut aussi chancelier de la République florentine.

on l'aurait laissé libre de déterminer à sa guise le programme et le style de cette troisième porte. C'est lui qui aurait décidé de réduire à dix le nombre des compartiments¹⁴.



Lorenzo Ghiberti, *Le sacrifice d'Abraham*, bronze doré, 53,3 x 44,5 cm, Museo Nazionale (Bargello), Florence. Image libre de droits sur :

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wga_ghiberti_sacrifice_of_Isaac.jpg>.

Les dix panneaux de la porte du Paradis illustrent des scènes tirées de l'Ancien Testament, de la Genèse au Livre des Rois, et l'ordre de lecture procède de gauche à droite et de haut en bas. Chaque panneau comporte plusieurs scènes. Ce passage des vingt-huit panneaux quadrilobés de la première porte de Ghiberti (une formule reprise au modèle gothique proposé par Andrea Pisano) aux dix grands panneaux de la porte du Paradis constitue un choix stylistique audacieux. Il permet à Ghiberti d'ajouter la perspective à la liste des moyens de l'orfèvre et d'ainsi prolonger son travail de sculpteur d'une ressource que l'on croyait réservée à la seule peinture. Les cadres quadrilobés entraînaient un traitement décoratif des panneaux, alors que leur suppression facilite l'usage de la perspective, ce qui fait qu'il peut littéralement traiter ses panneaux comme des tableaux et répartir les nombreux personnages qu'il met en scène sur des plans différents ; elle lui offre un espace illimité où distribuer ses figures. Alors que dans sa première

14. Le programme iconographique conçu par Leonardo Bruni comportait vingt épisodes successifs et s'étendait de la « Création des astres » au « Jugement de Salomon ». Les douze premiers épisodes étaient tirés de la Genèse et les autres de l'Exode, du Livre de Josué et du Livre des Rois. Bruni prévoyait un seul panneau pour la création d'Adam et celle d'Ève, un seul autre devait concentrer les histoires de Caïn et Abel et d'Abraham et Isaac.

porte Ghiberti se limitait à la représentation d'un seul épisode, il peut grâce à ses nouveaux choix stylistiques en montrer plusieurs. Ainsi, sur la porte nord, le panneau où est représenté *Le Sacrifice d'Abraham* ne traite que de ce seul épisode, tandis que sur la porte orientale on voit, dans le même panneau, trois unités narratives, trois moments de l'histoire d'Abraham : l'apparition des anges à Abraham, Sarah sur le seuil de sa tente et Abraham s'apprêtant à immoler Isaac.

Iconographie de la *Porte du Paradis*

Les trois premiers panneaux portent sur les thèmes de la Chute, du Sacrifice et de la Rédemption :

1. la Création et l'histoire d'Adam et Ève,
2. l'histoire de Caïn et Abel,
3. l'histoire de Noé.

Les trois suivants traitent du Salut et de la Rédemption :

4. Abraham immolant son fils Isaac — évoque le Sacrifice de Jésus,
5. Ésaü renonçant à son droit d'aînesse — annonce la venue des gentils à la place du peuple élu,
6. l'histoire de Joseph qui pardonne à ses frères — représente la miséricorde du Christ.

Encore trois autres concernent des interventions divines apportant le Salut :

7. l'histoire de Moïse,
8. l'histoire de Josué,
9. la jeunesse de David.

Le dixième panneau :

10. La rencontre de Salomon et de la reine de Saba — évoque le mariage mystique de Jésus avec son Église.

Le dernier panneau suggère le Couronnement de la Vierge, dont la reine de Saba serait la préfiguration, tout autant que le mariage mystique entre le Christ et son Église. Cette rencontre pouvait encore s'interpréter comme la préfiguration de l'Adoration des Mages et symboliser plus largement la soumission du monde païen au Christ. Plus encore, on voyait dans cet épisode de la vie de Salomon une allusion au concile tenu à Florence en 1439, initialement convoqué à Ferrare puis transféré par Eugène IV dans la cité de Cosme l'Ancien. L'objectif de ce concile était la réunification des Églises d'Orient et d'Occident, une des plus importantes aspirations politico-religieuses du Quattrocento¹⁵. Ambrogio Traversari,

15. Eugène IV, Patriarche de Constantinople, et l'empereur Jean VIII Paléologue se retrouvèrent à Florence, au début de 1439, accueillis par Leonardo Bruni, le chancelier de Florence. Les « dotti greci », parmi lesquels le cardinal Bessarion et les « latini » dont Ambrogio Traversari étaient de ce concile.

le supérieur général de l'ordre des Camaldules, y joua un rôle de premier plan. C'est peut-être lui qui aurait fait en sorte que l'on substitue au « Jugement de Salomon » la « Rencontre de Salomon avec la reine de Saba », dirigeant ainsi les exégètes vers une autre lecture mettant en valeur le rôle de Florence dans cette grande entreprise de rapprochement¹⁶.



Lorenzo Ghiberti (1378-1455), *La Rencontre de Salomon et de la reine de Saba*, la porte du Paradis (1425-1452), Bronze doré, 79,5 x 79,5 cm, 1425-1437, Museo dell'Opera del Duomo, Florence. Image libre de droit sur: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:FirenzeBattisteroPortaParadisoSalomonePart.jpg>>.

7. Caïn et Abel

On compte six épisodes distincts dans *L'Histoire de Caïn et Abel*. Suivant un ordre de lecture qui irait de gauche à droite et de haut en bas, on voit d'abord, 1) au registre supérieur, à gauche: Adam et Ève devant une hutte avec deux jeunes enfants; 2) à droite: Abel et Caïn présentant leurs offrandes au Seigneur qui, tourné exclusivement vers Abel, le bénit; la flamme s'élève depuis son autel jusqu'à Lui alors que celle sur l'autel dressé par Caïn apparaît rabattue vers le sol; 3) au registre intermédiaire, à gauche encore: Abel, assis, dans une attitude méditative, tenant son bâton de berger, garde son troupeau de brebis; 4) à droite: dans un geste énergique,

16. Dans « La rencontre de Salomon et de la reine de Saba », Ghiberti a représenté une anecdote qui s'est produite pendant cette visite. Elle n'est relatée que dans le Livre d'Esther, dont le texte n'était alors disponible que dans sa source araméenne: il s'agit d'un homme, à l'extrémité gauche du panneau, à mi-hauteur, qui saisit un oiseau. Il fallait un lettré, connaissant le grec et ayant à tout le moins des rudiments d'hébreu pour suggérer à l'artiste un tel « détail ». C'est ce qui a fait que certains historiens ont pensé à Ambrogio Traversari, un des rares humanistes capables d'aborder les textes de l'Ancien Testament, les textes grecs et hébraïques, comme un auteur (ou un collaborateur possible) du programme iconographique de la porte du Paradis. Le catalogue *Lorenzo Ghiberti. "materia e ragionamenti"*, Florence, Centro Di, 1978, demeure une synthèse historique et iconographique toujours pertinente.

Caïn, en se servant d'un bâton, s'apprête à frapper Abel, déjà tombé; 5) au premier plan, c'est d'abord Caïn qu'on voit labourant la terre avec sa charrue, tirée par deux bœufs; 6) puis, semblant près de sortir de l'image, sur la droite, c'est toujours Caïn qui est là, portant le même (?) bâton, qui lève son bras droit en direction du Seigneur qui de sa main droite désigne la scène du meurtre. Cette figure du Seigneur sert d'ailleurs de transition entre le deuxième registre, puisqu'elle apparaît derrière Caïn frappant Abel et le premier car elle se tourne vers Caïn qui se dirige au-delà de la marge à la droite du panneau.

Ainsi, outre la scène de l'enfance des deux frères, voit-on Abel représenté trois fois : offrant un sacrifice, surveillant ses bêtes et assailli par son frère ; et Caïn à quatre reprises : devant l'autel qu'il a élevé, au moment du crime, en laboureur et partant vers l'exil. Le centre de l'image reste vide et l'ordre des scènes n'obéit donc pas à la chronologie des événements, pas plus qu'il n'est assuré que les parcours du regard obéissent à la même progression dans l'image que l'on vient de décrire. Plusieurs éléments sont à prendre en compte. Les figures sur la gauche du panneau apparaissent sur un fond très accidenté, touffu, chargé de motifs alors que celles de droite se détachent clairement devant un fond plus dégagé qui les rend beaucoup plus lisibles. De haut en bas, l'échelle des personnages va croissant. Les figures du registre supérieur sont statiques, celles du second registre sont orientées suivant un vecteur qui va de droite à gauche, celles du premier plan avancent vers la droite. À gauche, une généalogie : Adam et Ève et leurs fils : Caïn et Abel ; à droite, une succession d'événements : le sacrifice, le meurtre et son châtement. En diagonale, c'est la hutte des sédentaires qui est opposée à l'errance du banni. On constate aussi que les cinq épisodes secondaires se déploient, comme les branches d'un éventail, autour de ce noyau qu'est la scène du meurtre.

La représentation de plusieurs actions sur un même support, bidimensionnel ou tridimensionnel, n'avait rien pour surprendre le spectateur de la Renaissance, puisqu'elle était d'usage courant pendant toute la période gothique et même avant. L'unité de lieu obtenue grâce à la perspective à point de fuite unique, accessible à certains artistes dès 1420 et répandue à partir du traité d'Alberti dès 1436, n'a pas automatiquement entraîné le respect de l'unité de temps que le théoricien incitait à suivre dans son *Della Pittura*.

Pourtant, contredisant Alberti et devançant Le Brun, d'autres auteurs de traités sur l'art étaient convaincus de la nécessité d'accumuler plusieurs

moments d'une histoire dans une seule image. Giovanni Andrea Gilio n'écrivait-il pas, en 1564 (nous traduisons) :

[...] on apprend parfois plus dans la peinture que dans les livres, étant donné que d'un coup d'œil elle nous montre l'*istoria* avec tous ses accidents et ses détails, surtout quand elle est l'œuvre d'un excellent maître; alors que le livre montre progressivement et petit à petit. (p. 108)

Les figures puissantes de Jacopo della Quercia (v. 1371-1438), qu'on retrouve sur les dix panneaux de marbre qui ornent le portail central de la cathédrale San Petronio de Bologne, sont inspirées à la fois par une riche tradition gothique (plus particulièrement par la sculpture pisane), mais aussi par la redécouverte des modèles classiques. Les bas-reliefs illustrent l'histoire d'Adam et Ève et de Caïn et Abel. Certains motifs évoquent tout particulièrement la décoration des sarcophages romains. En célébrant la beauté des corps, on vise à affirmer la noblesse des créatures de Dieu. La part d'inspiration venue de l'Antiquité témoigne de ce désir qu'avaient les hommes de la Renaissance de réconcilier héritage classique et tradition chrétienne.



Jacopo della Quercia, J. della, *Caïn tuant Abel*, bas relief, portail central de la cathédrale de San Petronio, Bologne. Image libre de droits sur : <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_della_quercia,_07.uccisione_di_abele.jpg>.

Le sculpteur a choisi de figurer d'abord le sacrifice des deux frères sur un panneau et, sur un autre, le meurtre d'Abel¹⁷. Au-dessus de l'offrande

17. Ces deux pièces font partie d'un ensemble de dix panneaux de marbre ornant le portail de la cathédrale de Bologne figurant des épisodes de la vie d'Adam et Ève et de Caïn et Abel.

d'Abel, mains jointes et dressées vers le ciel, la flamme s'élève et la main divine, tournée vers Abel, le bénit. La flamme, au-dessus du sacrifice de Caïn, semble rabattue par la main du Créateur orientée vers le cadet. Les bras de Caïn, qui tourne le dos à l'autel, sont dirigés vers le sol et sa main droite, dans un geste semblable — paradoxalement — à celui de la main céleste, mais plus crispé que délié, repousse Abel pendant que son visage assombri se porte sur sa future victime.

La scène du meurtre oblige Jacopo, comme plus tard Ghiberti, à montrer Abel déjà tombé sous un premier assaut afin que l'épisode représenté soit le plus clair possible pour le spectateur. La pose d'Abel, sa main gauche levée impuissante, l'étalement de son corps qui semble rabattu sur le support même du bas-relief, tout l'oppose à l'aspect ramassé, concentré de l'agresseur.

8. Raconter une histoire en image

S'il est question de rendre explicite un épisode emprunté à une source textuelle, c'est parce qu'on suppose que le spectateur pourra le reconnaître. La question est inévitable : comment l'artiste peut-il raconter une histoire en image(s) à celui qui ne la connaît pas ? Et comment le spectateur peut-il identifier un sujet, comprendre le moment illustré de l'histoire ou toute l'histoire s'il n'est pas déjà informé ? Même si elle le représente avec tous les détails et toute la « précision » dont elle dispose, l'image n'a pas ce pouvoir d'instruire un spectateur à propos d'un sujet qu'il ignorerait. Elle peut, toutefois, interpréter une scène pour un spectateur capable de la reconnaître. Mais elle n'a jamais eu celui de lui communiquer et de lui enseigner quelque savoir extra-artistique, aussi élémentaire fût-il, par ses seuls moyens. Dans le contexte dont on traite ici, elle possède le pouvoir de commenter mais point celui d'informer.

L'art religieux relevait, selon l'Église, du domaine des théologiens ; cette idée a été, à la Contre-Réforme, ardemment défendue par des auteurs comme Gilio et Mgr Paleotti¹⁸, par exemple. Ne voulaient-ils pas avoir le dernier mot sur les œuvres d'art, éclairer les artistes et que ceux-ci éclairent en retour les spectateurs de leurs œuvres, afin que les images disent vrai en termes d'iconographie, soit dans le respect du dogme et de la moralité ? On ne voulait pas détourner des œuvres destinées à l'émulation morale des

18. En 1582, dix-neuf ans après le concile de Trente, le cardinal Gabriele Paleotti sera l'auteur d'un énorme *Discours sur les images sacrées et profanes* (Paleotti 1961).

fidèles en les transformant en objets ambigus, voire immoraux. On rêvait donc du parfait illustrateur livrant aux fidèles des œuvres entièrement transparentes.

Si le récit fait de celui qui le raconte un historien, puisqu'il organise un parcours dans le chaos des faits, le travail de composition de l'artiste, les multiples choix stylistiques qu'il est forcé d'opérer font qu'il réinterprète obligatoirement le texte, toujours lacunaire, qui l'inspire. Le sculpteur, le peintre deviennent historiens par l'image. L'image figurative ne livrera jamais le récit au spectateur. Elle lui offrira une histoire qu'il sera capable de reconnaître grâce à son éducation religieuse, aux prêches entendus à l'église et à tout un réseau de références culturelles spécifiques. C'est à partir de ce qu'il sait du sujet représenté et de sa familiarité relative avec son traitement, suivant une tradition figurative, qu'il sera sensible à la lecture que l'artiste en a faite.



Titien, *Le sacrifice d'Abraham*, huile sur toile, 328 x 282 cm, Venise, Santa Maria della Salute. Image libre de droits sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Titian_-_Cain_and_Abel.JPG.

Sur un tout autre registre, Titien (1488/90-1576), dans un tableau de grand format, mais tout de même éloigné des yeux du spectateur¹⁹, lui

19. Cette peinture faisait à l'origine partie d'un ensemble exécuté pour le plafond de l'église Santo Spirito à Venise (église des chanoines augustins). Les toiles furent ensuite transposées dans la sacristie de Santa Maria della Salute. Les trois œuvres principales de cet ensemble représentaient *Cain et Abel*, *le Sacrifice d'Abraham* et *David et Goliath*; s'y adjoignaient des médaillons figurant les bustes des quatre Évangélistes et les quatre Pères de l'Église. Titien traita à peu d'occasions les sujets de l'Ancien Testament; il s'agit là de sa plus importante entreprise en ce domaine.

offre, sous la forme de l'instantané, toute la férocité du crime de Caïn. Les doubles diagonales de la composition, le recours à des raccourcis très audacieux, la puissance musculaire des figures qui occupent le premier plan, les lumières contrastées devant lesquelles elles se détachent et la richesse de la couleur, tout contribue à accentuer la charge émotionnelle de la scène. Les autels où se consomment les offrandes disparaissent presque complètement derrière les personnages et l'épaisse fumée noire, provenant du sacrifice de Caïn, tel un halo de ténèbres, l'enveloppe et remplit à moitié le ciel. Ce sont les corps en déséquilibre, plus que les visages obscurcis, qui communiquent au spectateur la violence de l'action et des sentiments qui animent Caïn. Le paysage désolé vient renforcer l'intensité du drame.

Panofsky voyait d'abord dans cet ensemble « une trilogie sur l'homicide: homicide condamné par Dieu, homicide prévenu par Dieu, homicide approuvé par Dieu » (1989, 55). Il ajoutait :

Mais en même temps ces trois scènes revêtent à mon avis une signification christologique. Abel, « le pasteur des moutons préfigure le berger des hommes » comme l'indique saint Augustin. Isaac, et plus encore David (à la fois ancêtre et prototype du Seigneur) étaient eux aussi considérés comme des préfigurations du Christ. [...] Ainsi la triade du Titien peut-elle se lire comme une représentation allusive — « mystique », comme l'auraient dit les théologiens anciens — du Christ victime (*Christus occisus*), du Christ instrument de la rédemption (*Christus oblatus*) et du Christ vainqueur du mal (*Christus triumphans*). (Panofsky 1989, 55)

Que ce soit Ghiberti qui, assisté des humanistes florentins les plus considérés de son époque, pense et organise l'iconographie des panneaux de la porte du Paradis et en détermine le vocabulaire formel, avec pour objectif la célébration des symboles de la foi chrétienne et la glorification de la cité de Florence, ou Jacopo della Quercia qui vêt de formes classiques les figures de l'Ancien Testament, ou encore le Titien qui traite d'épisodes bibliques inspirés par les exégèses des augustins de Venise, dans tous les cas, il s'avère impossible de saisir des pans importants de la signification de ces œuvres si l'on néglige la complexité de la réception qui les accompagnait.

L'image est réduite au particulier; par nature, elle est condamnée au détail. Elle aura beau se perdre en infinies minuties, vouloir tout livrer, sa capacité d'enseigner se heurtera toujours à cette limite. Il faut aller au-devant d'elle muni d'un savoir qui la rend familière. L'allégorie renvoie, hors d'elle, à des concepts, mais là aussi il faut posséder un ou des codes

pour y accéder. L'image narrative, elle, ne peut déployer toute son envergure que si elle se fait reconnaître. Et elle s'avère souvent plus parlante lorsqu'elle s'inscrit dans un ensemble. La série est narrative. Plus encore, la série peut se révéler discursive, éloquente. N'est-ce pas ce que fait le Titien quand, en passant du crime de Caïn jusqu'à la mise à mort de Goliath, incarnation du Malin, il nous révèle progressivement la lumière divine, allant de l'obscurité du fratricide aux nuées qui s'écartent devant le rayonnement céleste.

Références

- ALBERTI, L. B. (1975) [1435], *De Pictura/Della Pittura*, éd. par Cecil Grayson, Rome/Bari, Laterza e Figli.
- BARTHES, R. (1970), « L'ancienne rhétorique — Aide-mémoire », *Communications*, 16, Paris, Seuil.
- BAXANDALL, M. (1976), *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, London, Oxford University Press.
- BRUNER, J.S. et L. POSTMAN (1949), « On the perception of incongruity: A paradigm », *Journal of Personality*, 18.
- EYCK, J. VAN (1426-1432), *Le retable de l'Adoration de l'Agneau mystique; le meurtre d'Abel*, détail de la face intérieure du polyptyque, cathédrale Saint-Bavon, Gand.
- FÉLIBIEN DES AVAUX, A. (1883), *Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains par H. Jouin, Paris, A. Quantin.
- GHIRBERTI, L. (1401), *Le Sacrifice d'Abraham*, panneau du concours pour la porte nord du baptistère San Giovanni de Florence (Porte nord: 1403-1424), bronze doré, 53,3 x 44,5 cm, Museo Nazionale (Bargello), Florence.
- (1425-1437a), *L'Histoire de Caïn et d'Abel*, relief de la porte est du baptistère San Giovanni, bronze doré, 79,5 x 79,5 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Florence.
- (1425-1437b), *L'Histoire d'Abraham*, la porte du Paradis (1425-1452), bronze doré, 79,5 x 79,5 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Florence.
- (1425-1437c), *La Rencontre de Salomon et de la reine de Saba*, la porte du Paradis (1425-1452), bronze doré, 79,5 x 79,5 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Florence.

- GIBSON, J. (1950), *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin.
- GILIO, G. A. (1961) [1564], *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie [...]*, dans Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. 1, Bari, Laterza & Figli.
- GOMBRICH, E. H. (1971) [anglais 1959], *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard.
- GROENEWEGEN-FRANKFORT, H. A. (1970), « Narratives in Ancient Egypt », *Art News Annual*, 36, p. 112-121.
- MARIN, L. (1971), *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck.
- (1972), « La lecture d'un tableau d'après Poussin », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 24, p. 251-266.
- PANOFSKY, E. (1989) [anglais 1969], *Le Titien. Questions d'iconologie*, Paris, Hazan.
- POPPER, K. (1945), *The Open Society and its Enemies*, Londres, Routledge.
- (1959), *The Logic of Scientific Discovery*, Londres, Hutchinson.
- POUSSIN, N. (1639), *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, 140 x 200 cm, Paris, Louvre.
- QUERCIA, J. DELLA (1425-1438), *Le Sacrifice de Caïn et Abel*, bas-relief, portail central de la cathédrale de San Petronio, Bologne.
- (1425-1438), *Caïn tuant Abel*, bas-relief, portail central de la cathédrale de San Petronio, Bologne.
- RICOEUR, P. (1983), *Temps et récit*, I, Paris, Seuil.
- TITIEN (1542-1544a), *Le Sacrifice d'Abraham*, huile sur toile, 328 x 282 cm, Venise, Santa Maria della Salute.
- (1542-1544b), *Caïn et Abel*, huile sur toile, 292 x 282 cm, Venise, Santa Maria della Salute.
- (1542-1544c), *David et Goliath*, huile sur toile, 292 x 282 cm, Venise, Santa Maria della Salute.
- Le sacrifice de Caïn et Abel; le meurtre d'Abel*, ivoire, 10,9 x 22,1 cm, Paris, Musée du Louvre.
- Le meurtre d'Abel*, façade ouest de la cathédrale Notre-Dame-et-Saint-Castor, Nîmes.

Iconographie²⁰:

Le Sacrifice de Caïn et Abel, Le meurtre d'Abel, ivoire, 10,9 x 22,1 cm. Plaque provenant d'un ensemble (devant d'autel?), très probablement réalisé pour la nouvelle cathédrale de Salerne, fondée par Robert Guiscard et consacrée en 1084. Paris, musée du Louvre.

Le Meurtre d'Abel, façade ouest de la cathédrale Notre-Dame-et-Saint-Castor, Nîmes, (éléments subsistant de la cathédrale romane consacrée par le Pape Urbain II en 1096).

EYCK, J. van (v. 1385-1441), *Le retable de l'Adoration de l'Agneau mystique* (1426-1432), cathédrale Saint-Bavon, Gand. Détail de la face intérieure du polyptyque: *Le meurtre d'Abel*.

GHIRBERTI, L. (1378-1455), *Le Sacrifice d'Abraham* (1401), panneau du concours pour la porte nord du baptistère San Giovanni de Florence, bronze doré, 53,3 x 44,5 cm. Museo Nazionale (Bargello), Florence. Porte nord: 1403-1424.

———, *L'Histoire d'Abraham* (1425-1437), *La porte du Paradis* (1425-1452), Bronze doré, 79,5 x 79,5 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Florence.

———, *La Rencontre de Salomon et de la reine de Saba* (1425-1437), *La porte du Paradis* (1425-1452), Bronze doré, 79,5 x 79,5 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Florence.

———, *L'Histoire de Caïn et d'Abel* (1425-1437), relief de la porte est du baptistère San Giovanni. Bronze doré, 79,5 x 79,5 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Florence.

POUSSIN, N. (1594-1665), *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* (1639), 140 x 200 cm. Paris, Louvre.

QUERCIA, J. della (v. 1371-1438), *Le Sacrifice de Caïn et Abel* (1425-1438), bas-relief, portail central de la cathédrale de San Petronio, Bologne.

———, *Caïn tuant Abel* (1425-1438), bas-relief, portail central de la cathédrale de San Petronio, Bologne.

TITIEN (1488/90-1576), *Le Sacrifice d'Abraham* (1542-1544), huile sur toile, 328 x 282 cm. Venise, Santa Maria della Salute.

———, *Caïn et Abel* (1542-1544), huile sur toile, 292 x 282 cm. Venise, Santa Maria della Salute.

20. NDLR: le lecteur trouvera facilement tous les éléments de l'iconographie accompagnant cet article en se rendant sur Internet.

———, *David et Goliath* (1542-1544), huile sur toile, 292 x 282 cm.
Venise, Santa Maria della Salute.

Résumé

Jacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti, le Titien et combien de leurs prédécesseurs aussi bien que de leurs contemporains ont-ils représenté la scène où Caïn tue son frère Abel. Que pouvait signifier, à la Renaissance, la représentation de cet épisode de la Genèse ? Quelles étaient les moyens et les limites de la représentation figurative lorsqu'elle se donnait pour objectif la relation à un récit ? Cet article veut suggérer l'ampleur des réseaux de signification à prendre en compte quand vient le temps d'interpréter les images dites narratives : les usages de la tradition figurative, les nouvelles conceptions de l'art qui émergent et les fonctions qu'on attribue aux œuvres, la richesse de la pensée humaniste, les attentes des théologiens aussi bien que parfois des aspects politiques.

Abstract

Jacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti, Titian and many more before them have depicted Cain slaying Abel. What could be the meaning of this depiction of the Genesis narrative at Renaissance times? What were the means and limits of pictorial representation when it had the reference to a narrative as its very goal? This paper points at the multiple meanings that have to be taken into account when it is time to interpret the so-called narrative images—the ways of figurative tradition, the new emerging concepts in art, the function attributed to works of art, the depth of human imagination, the theologians' expectations, as well as (sometimes) political considerations.