

CHAPITRE V

LES FRESQUES DU CAMPOSANTO DE PISE : ANALYSE ET CONTEXTE D'UNE MUTATION

C'est au cours des années 1330 que Buonamico Buffalmacco peint sur le mur Sud du Camposanto de Pise, le cimetière monumental voisin du Duomo, un gigantesque enfer intégré dans un cycle où figurent le Jugement dernier, le Triomphe de la Mort et la Thébaïde¹. Il pourra paraître surprenant d'attribuer – comme on le propose ici – une valeur d'exception si marquée à une œuvre particulière, et pour le moins abusif d'y voir les signes d'une mutation radicale, alors même que l'iconographie médiévale nous habitue plutôt à repérer des continuités. Pourtant, ce qui nous incite à courir le risque de l'exagération, c'est que l'œuvre de Buffalmacco ne se caractérise pas par une innovation isolée, mais par une concentration significative de traits qui, sans être totalement dépourvus d'antécédents, connaissent ici une cristallisation décisive.

1 – LES SIGNES DE LA RUPTURE

Triomphe du supplice

Avec cette œuvre, nous sommes loin de la représentation indéfinie de l'enfer, repérée dans les fresques du XIII^e siècle. Et si Giotto avait ouvert la voie, la représentation des supplices connaît ici un essor décisif (voir fig. 85-89 et tableau 5). L'activité torturante des démons se diversifie, se spécialise : l'enfer de Buffalmacco témoigne d'un triomphe du supplice, comparable à celui que l'on a pu constater dans les visions du XII^e siècle. L'image de l'enfer devient le théâtre où s'exhibent la diversité et la cruauté des tortures.

Il faut alors analyser ce *corpus* de châtiments et sa structure d'ensemble, en utilisant la typologie proposée lors de l'étude des vi-

¹ Voir la fiche 3, en annexe.

sions. Les peines traditionnelles (feu, ténèbres, serpents, morsures des démons, dévoration) utilisent comme agent un élément naturel². Elles restent très présentes, mais ne constituent généralement pas l'élément principal des châtements. Un second type de peines vise l'individu dans sa psychologie ou son rapport à autrui. Ainsi, le supplice de Tantale repose surtout sur une mise en scène de la privation, même s'il inflige aux gloutons les souffrances de la faim. Les coléreux qui se battent souffrent des coups qu'ils s'infligent, mais leur tourment vaut surtout comme expression d'un rapport conflictuel avec autrui. Quant aux paresseux et aux envieux, leur tourment intérieur est exprimé soit par leur attitude prostrée, soit par l'expression angoissée de leurs visages. Utilisé dans quatre cas, ce type de peine est très présent.

En troisième lieu, on identifie les peines reposant sur l'utilisation d'un objet ou d'un instrument (généralement manipulé par un démon, devenu de ce fait bourreau)³. On peut ainsi énumérer les tenailles servant à arracher la langue d'un avaré, les pièces ardentes dont un autre est gavé, la broche sur laquelle un sodomite est empaillé, la scie utilisée pour couper un damné en deux, les foudres destinés aux luxurieux, les crochets de fer auxquels sont pendus les suicidés, ainsi que les objets tranchants servant à amputer, écorcher et décapiter. Ce type de peines peut être estimé ici à 40% de l'ensemble des supplices⁴ : proportion remarquable, mais toutefois sensiblement inférieure à celles que l'on pourra relever dans les fresques postérieures. En outre, il n'y a pas sur ce point de rupture radicale avec l'œuvre de Giotto, où la plupart des instruments présents ici figurent déjà.

Si l'on considère les modes d'attaque des corps, les peines figurées à Pise présentent un caractère novateur plus sensible. On peut distinguer l'usage pénétrant du pointu, le gavage, la morsure ou la brûlure. Mais on note surtout une forte valorisation du tranchant (personnage scié en deux, décapitation, amputation de la langue ou des bras, ventres ouverts, écorchement). C'est l'une des premières représentations occidentales du Jugement où la rupture de l'intégrité du corps soit figurée avec une telle intensité⁵. Et tandis qu'au Baptis-

² On qualifie de «peines naturelles» celles qui se fondent sur l'action d'un animal, d'un phénomène météorologique ou d'une réalité d'ordre géographique.
³ On n'intègre pas dans cette catégorie les scènes où les démons brandissent des tridents ou d'autres instruments courants, dès lors que leur usage ne constitue pas l'aspect principal de la peine.
⁴ Par cette approximation, on mesure l'importance visuelle de ce type de peine (la fresque étant divisée en huit zones égales, elles en occupent 3.25).
⁵ Têtes et membres tranchés apparaissent toutefois – mais selon une modalité très différente – dans le modèle byzantin du Jugement, à Torcello notamment.

TABLEAU 5
 L'ENFER DU CAMPOSANTO DE PISE : DÉLITS ET CHÂTIMENTS
 en majuscules : nature des damnés punis; en italiques : les inscriptions portées sur la fresque)

<p>HERÉTIQUES décapités : <i>«Artano heretico e ogni altro»</i> DEVINS (serpents entroulés autour de leurs têtes) : <i>«Ercion indovna e suoi seguaci»</i> «SIMONIACI» pendus et éviscérés</p>	<p>Pendus, un par les pieds (... «SENTENTIA»), l'autre par la tête («SEMINATOR»...)</p>
<p>ACCÉDIE</p> <p>personnages assis par terre et repliés sur eux-mêmes, attaqués par les serpents et les démons</p> <p>un homme chevauché par un démon</p>	<p>«ANTICRISTO» écorché</p> <p>«SCHOMUNICATO» et «MACOMETTO» tirés vers la gueule</p>
<p>ENVIE</p> <p>personnages regroupés dans un cercle rocheux (gestes et expressions d'angoisse) et attaqués par des démons armés de fourches</p>	<p>«Supplice de Tantale» : devant une table garnie sans pouvoir manger</p> <p>«SUCIDÉS» <i>«Miciali di loro medesini»</i>, pendus par la gorge à un crochet («RE.M.»., «...ATO»)</p>
<p>GLOUTONNERIE</p> <p>Couples fouettés ou ayant le dos lacéré avec des tenailles</p> <p>SODOMITES embrochés</p>	<p>«LUXURE»</p> <p>Personnages «amitrés» dans les griffes de Satan</p> <p>«AVARICE»</p> <p>Personnages se battant entre eux ou se devant leur propre main</p>

tère de Florence, un démon brandissait son couteau au-dessus du bras d'un damné, le même geste est repris par Buffalmacco, mais cette fois le bras a déjà été amputé et l'épaulé est même à demi sectionnée (fig. 88). Il s'agit ici d'une véritable mise en pièces du corps, porteuse d'une violence nouvelle que traduit l'expression de douleur du damné aux yeux révoltés.

Mais c'est peut-être avec la figuration d'un damné qu'on écorche que l'horreur atteint son comble. Évoquant le martyr de saint Barthélémy, cette scène est représentée avec une vigueur saisissante. L'utilisation de ce supplice dans l'iconographie infernale est d'ailleurs exceptionnelle, peut-être même unique⁶. Ainsi, le damné amputé et l'écorché paraissent définir la zone de plus grande violence de la fresque, portant à son paroxysme l'insistance sur le corps divisé. Celle-ci a peut-être été utilisée pour accentuer la visibilité des peines, mais elle traduit aussi une volonté de mettre le corps au travail, d'en utiliser toutes les parties, toutes les possibilités de souffrance. Si à Pise le triomphe du supplice n'est pas complet, un des enjeux de cette mutation s'y révèle pleinement : la visée du corps atteint d'emblée un sommet de violence.

La comparaison avec la fresque de Giotto doit être précisée. Car la principale nouveauté à Pise concerne moins la figuration des supplices eux-mêmes, déjà largement développée à Padoue, que leur mode de présentation (fig. 87). On a vu en effet que, chez Giotto, les scènes de supplice apparaissent encore, comme au second plan, représentées à une échelle qui ne leur assure qu'une visibilité limitée. Aussi, on pourrait caractériser le travail qui s'effectue entre Padoue et Pise (selon une formulation toute métaphorique) en disant que Buffalmacco reprend les scènes supplicantes introduites par Giotto et les porte à la même échelle que les autres composantes de l'image. Le changement d'échelle est aussi un changement de statut : les supplices constituent cette fois le véritable sujet de la représentation.

Compartimentage et logique des lieux infernaux

L'enfer de Pise est également remarquable par sa structure d'ensemble. Ce n'est plus un lieu unique, mais bien une représentation compartimentée de l'enfer. Celui-ci est divisé en plusieurs zones, nettement séparées les unes des autres et différenciées par la nature

Voir aussi l'amputation de la main dans le *Psautier de Winchester* (*supra*, III, A, 3).

⁶ Il est remarquable de constater que les deux œuvres les plus directement inspirées par celle de Buffalmacco (panneau de Fra Angelico et fresque de Bologna) ne reprennent pas ce motif; cf. *infra*, VI, 2.

des tourments qui y sont infligés. Des rochers rouges-bruns, assez semblables à ceux qui apparaissent chez Giotto, délimitent la cavernne infernale (à l'exception du bord inférieur où elle est en contact direct avec le cadre de la fresque). Mais ici, ces éléments rocheux sont également utilisés à l'intérieur de l'enfer, où ils définissent quatre registres légèrement incurvés⁷. D'autre part, l'imposante figure de Satan occupe l'axe médian de l'enfer. Il divise clairement le deuxième et le troisième registre, tandis que ses jambes matérialisent partiellement le découpage du registre inférieur. Ce système aboutit à l'individuation de sept lieux infernaux.

On peut alors prolonger la comparaison avec Giotto : utilisant pour les scènes supplicantes une échelle réduite, celui-ci les avait inscrites sur le fond infernal, sans se soucier davantage de leur organisation d'ensemble. Chez lui, la délimitation des lieux apparaissait en creux, sous l'espèce d'un vide noir séparant les scènes. En revanche, Buffalmacco tire les conséquences de l'affirmation des supplices, qui transforment l'enfer en une somme de scènes distinctes : il attribue à chacune d'elles un lieu spécifique. Le recours à des éléments de délimitation rocheux pourrait alors découler de la figuration de l'enfer-caverne, adoptée par Cavallini et Giotto. Mais Buffalmacco pourrait aussi avoir tiré parti de la proximité de la fresque de la Thébaïde, où se multiplient les cavernes des ermites et où l'on retrouve le même principe de cloisonnement et de juxtaposition des scènes⁸.

Plus encore que le compartimentage du lieu infernal, ce qui importe, c'est la valeur fonctionnelle qui lui est attribuée. Car celui-ci n'est pas un simple jeu formel. Il traduit au contraire l'existence d'une logique du châtement, puisque chacun des lieux infernaux correspond à la punition d'une faute particulière. Dans les six lieux inférieurs, sont en effet punis six des sept péchés capitaux : l'accédie, l'envie, la colère⁹, la glotonnerie, l'avarice et la luxure¹⁰.

⁷ À l'exception du rocher séparant les deux registres inférieurs, qui est dû à Sallazino (voir fiche 3), et dont le traitement est différent. D'autre part, dans la moitié droite du troisième registre, le compartimentage se fait plus strict puisque les damnés sont entièrement entourés par une forme rocheuse ovale.

⁸ On ne peut ici s'avancer davantage dans la mesure où la chronologie relative des fresques n'est pas assurée (voir fiche 3). Mais, sans même parler de contamination entre une fresque et l'autre, il convient de souligner l'existence sur ce point d'une problématique commune.

⁹ Aucune sous-division n'est proposée au sein des péchés capitaux, à l'exception des suicides, justement intégrés parmi les coléreux. Dans son traité *Della medicina del cuore*, Cavalca distingue la colère qui vise Dieu, celle qui vise le prochain et celle que le sujet s'applique à soi-même (éd. G. Silvestri, Milan, 1937). Dans la fresque, la désignation du suicide comme meurtre de soi-même confirme la jonction avec la colère.

¹⁰ Si on énumère les péchés en partant du registre inférieur, on retrouve

Le modèle des péchés capitaux joue un rôle essentiel, même s'il convient de noter les limites de son utilisation. Le châtimement de l'orgueil ne bénéficie d'aucun lieu particulier, alors même qu'un cartouche placé sous l'enfer rappelle que «suberia d'ogni male è la radice»¹¹. Mais précisément en raison de son rôle fondateur, la superbe ne peut être mise sur le même plan que les autres péchés. Elle est probablement désignée par la figure de Satan, cause première du mal, dont la chute fut la conséquence de sa suprême prétention. En outre, Satan tient dans ses serres des puissants, dont la souveraineté néfaste est une forme de la vaine gloire¹². Ainsi, l'orgueil apparaît dénoncé tant à travers sa personnification satanique qu'à travers les damnés que Satan châtie lui-même.

La nature des péchés punis dans le registre supérieur crée une difficulté plus importante. Plusieurs particularités formelles de ce registre doivent d'abord être relevées. Il n'est pas divisé verticalement et la figure de Satan n'y a aucune place. En outre, le rocher limitant l'enfer à gauche forme, au-dessus du troisième registre, un replat qui, certes, correspond au sommet de la porte de l'enfer, mais qui se développe comme si le rocher devait se refermer sur les lieux inférieurs. De ce fait, le registre supérieur semble ajouté à un ensemble clos sur lui-même. Cette rupture doit être mise en relation avec l'image du Jugement dernier, car elle intervient au niveau précis où la nuée sépare le ciel de la scène terrestre du Jugement. Elle correspond donc à une zone de forte tension, marquée par une su-

l'ordre le plus fréquemment utilisé depuis le XIII^e siècle (à l'exception d'une inversion entre envie et accédie) : *Superbia/Avaritia/Luxuria/Tra/Gola/Invidia/Accedia* (ordre dont les initiales sont faciles à mémoriser : SALIGIA).

¹¹ cf. S. MORPUGNO, «Le epigrafi...», p. 67. Voir les *Moralia in Job* où, paraphrasant Ecclésiastique, 10, 13, Grégoire le Grand place la superbe à la source des sept péchés capitaux : «radix cuncti mali superbia», *Moralia*, XXXI, 45, éd. citée, p. 1610-1611.

¹² Dans la gravure du XV^e siècle (voir fiche 3 et fig. 89), les mitres dont ils sont coiffés indiquent l'identité de plusieurs d'entre eux : Nabuchodonosor, Julien l'Apostat, Attila («*Attila fagelum dei*») et un roi perse (« *Rex persiarum*»). Quant au damné tiré des entrailles de Satan, il s'agit de «*Simon Magus*» (gravé à l'envers) : la magie est souvent considérée comme une forme d'orgueil. Ainsi, Domenico Cavalca, dans son *Purgilingua* (éd. G. Silvestri, Milan, 1837, ch. XXIX, p. 256) dit des magiciens «si vogliono assomigliare a Dio, in sapere quello che non condò natura sapere non si possono». Au reste, la source de Cavalca se trouve peut-être dans le *De superbia* de G. Peyraut (cf. C. DELCORNO, «Domenico Cavalca», *DBI*, XXII, p. 577-586). Toutefois, l'authenticité de ces inscriptions n'est pas certaine (on s'étonne d'y voir introduit le latin, alors que les inscriptions conservées de la fresque - dont aucune ne figure sur la gravure - sont en italien). En revanche, le lien entre ces figures et l'orgueil trouve une confirmation à *Portinari* dans la fresque de Bologne, où ce groupe est explicitement désigné comme l'image de la superbe (cf. *infra*, VI, 2).

ture horizontale qui traverse aussi bien le Jugement que l'enfer. Le registre supérieur de l'enfer se trouve ainsi placé à côté du lieu céleste, où prennent place le Christ, la Vierge et les apôtres. Le contact direct entre le ciel et l'enfer donne donc à cette zone un statut particulier et renforce la valeur d'articulation du replat rocheux.

La partie supérieure de l'enfer se distingue également par les fautes qui y sont punies. On y individualise trois hérétiques («*Ariano heretico e ogni altro*»), trois dévins («*Ericon indovina e suoi seguaci*»), deux (ou trois) simoniaques, deux pendus très probablement coupables d'avoir attenté à l'unité des chrétiens¹³, ainsi que Mahomet, l'Antéchrist, un excommunié et un dénommé Niccolo¹⁴. La cohérence d'un tel regroupement est assez claire. Car tous ces personnages manifestent une opposition à la religion du Christ (hérésie, magie), ou du moins à l'unité de l'Eglise (excommunication, simonie, incitation au désordre)¹⁵. Tous se sont placés en dehors ou en

¹³ Les inscriptions sont actuellement effacées et ne sont rapportées par aucun des auteurs consultés. Toutefois, les clichés Anderson (n. 28301 et 28306) permettent de les restituer partiellement. Pour le pendu de droite, on lit «SEMINA...», qu'il faut manifestement restituer en «seminator», premier mot d'une inscription vraisemblablement plus longue. Dante emploie l'expression «seminator di scandalo e di scisma» (*Enfer*, XXVIII, 35), tandis que Cavalca parle des «seminatori di discordia» (*Purgilingua*, XX, p.192). Ce personnage (peut-être pendu par la langue) est donc coupable d'avoir introduit des germes de conflit entre les chrétiens.

Sous le pendu de gauche, on voit les restes d'une longue inscription dont le dernier mot - «SENTENSIA» - est encore lisible (et peut-être la fin du premier : «...ATORE»). Ce damné est donc coupable d'avoir tenu des propos condamnables. Il pourrait s'agir d'un partisan d'opinions théologiquement condamnables, mais on peut aussi entendre «sentensia» dans un sens plus large et rapprocher sa faute de celle de l'autre pendu, en insistant sur l'effet perturbateur de ses propos coupables. D'une façon ou d'une autre, ces deux damnés doivent être considérés comme des fauteurs de troubles. En outre, ils se rattachent tous deux à la catégorie des péchés de langue (usage du mot «sentensia», intégration de la *seminatio discordiae* parmi ces péchés; cf. C. CASAGRANDE et S. VECCHIO, *I peccati della lingua...*, Rome, 1987, p. 337-338).

¹⁴ Je me réserve de revenir dans un autre travail sur l'organisation de cette zone et en particulier sur l'identification de ce dernier personnage. J. Polzer l'identifie avec l'antipape Nicolas V - hypothèse complétée par F. Bisogni qui suggère que la figure voisine de l'Antéchrist pourrait désigner l'empereur Louis de Bavière (voir fiche). Indiquons toutefois qu'aucun des auteurs qui se sont intéressés à cette figure (cf. aussi L. BELLOSI) n'ont indiqué qu'elle était en étroite rapport avec la légende de Mahomet; cf. A. D'ANCONA, «La leggenda di Maometto in Occidente», dans *Studi di critica e storia letteraria*, Bologne, 1912, II, p. 167-306.

¹⁵ Anti-pape ou inspirateur de Mahomet, Niccolo se rattache également à cette thématique. Par ailleurs, on rappelle que Mahomet est considéré au Moyen Âge comme un schismatique s'étant séparé de l'Eglise chrétienne (cf. A. D'ANCONA, *ibid.*).

marge du christianisme. Et tandis que les péchés capitaux menacent les chrétiens, les autres hommes sont damnés non pour leur vice mais pour leur rejet de la vraie foi. On comprend alors la spécificité formelle de ce registre, qu'il est logique de représenter à côté du septénaire. Cette dualité rappelle l'antique distinction entre pécheurs et impies. Ainsi, le registre supérieur correspond au plus profond de l'enfer¹⁶, et les êtres de la pire espèce sont mis en contact avec les figures les plus saintes de la fresque (et il est donc exclu d'interpréter ici une position haute comme un signe nécessairement positif).

La gueule de Léviathan apparaît à droite du registre. Comme dans ses occurrences antérieures dans l'art monumental italien (cf. *supra*, III, B, 3), elle n'assume pas de fonction structurante, mais est affectée au châtiement de certains damnés. Il s'agit ici de Mahomet et de l'excommunié, tous deux sur le point d'être engloutis. Mais la gueule est peut-être moins utilisée pour sa valeur dévorante que pour sa capacité à désigner la nature des fautes punies dans cette zone de l'enfer. N'est-ce pas en effet une exacte illustration de la sentence qui pèse sur l'excommunié que de vouloir ainsi le placer hors de notre vue? La gueule suggère un au-delà de l'image qui fait écho à cet ailleurs du christianisme que les coupables ont eux-même choisis. La gueule emblématise donc son registre; elle en indique le statut particulier au regard des zones fondées sur les péchés capitaux. Elle n'est donc pas un équivalent des puits qui, chez Giotto, introduisent un principe d'infirmité. Signifiant un au-delà du christianisme, la gueule n'introduit pas une brèche au sein d'un système totalisant de représentation¹⁷. L'utilisation du système des péchés capitaux englobant la totalité des fautes possibles, joint à une ouverture sur un au-delà du christianisme, suggère que la structure de l'enfer est révélatrice dans sa totalité. Le septénaire est ainsi l'instrument d'une figuration totale du royaume de Satan - ou qui, du moins, se donne comme telle.

L'absence d'un lieu spécifique pour l'orgueil et l'ajout d'un registre consacré aux ennemis de l'Église limitent l'affirmation du septénaire des péchés. Celui-ci joue cependant un rôle dominant; et c'est à ce modèle que se réfèrent les vers placés sous l'image : deux

¹⁶ L'idée de profondeur correspondrait alors à la distance par rapport au spectateur qui se tient au bas de la fresque : ce registre est le plus éloigné (des vants), tout comme l'est l'image des cieus. D'autre part, l'ordre dans lequel sont disposés les péchés capitaux (cf. *supra*) paraît confirmer l'hypothèse d'une lecture de l'image de bas en haut.

¹⁷ Outre la transformation du statut de la gueule, on relève qu'aucune figure importante n'est coupée par la bordure de l'image. Toutefois, ce procédé est utilisé à l'intérieur des registres : si tout ne nous est pas montré, du moins aucun lieu ne nous échappe-t-il.

cartouches énumèrent les méfaits des sept péchés capitaux, invoqués comme autant de causes de la damnation¹⁸. On constate alors un léger décalage entre le texte et l'image, dont on peut cependant rendre compte. En effet, le message du cycle s'adresse aux chrétiens, que seuls les péchés capitaux menacent. Quant au registre supérieur qui excède ce schéma, il traduit sans doute des préoccupations concrètes, celles des hérésies notamment¹⁹. Surtout, il exprime un désir de cohésion civique et religieuse, à travers une condamnation des Ennemis, des Autres.

Le compartimentage et l'utilisation du septénaire sont au centre des transformations introduites par Buffalmacco. Toutefois, avant de poursuivre l'analyse, il convient de vérifier qu'une telle représentation est sans antécédent, en prêtant attention aux images antérieures qui peuvent susciter une analogie. L'enfer de Torcello peut être invoqué ici. Mais, en fait, le compartimentage qu'il utilise n'a guère de rapport, ni quant à sa mise en œuvre formelle, ni quant à sa signification. La différenciation des lieux ne correspond que partiellement à une distinction des peines, et elle ne repose en aucun cas sur une typologie des catégories de damnés²⁰. Il en va de même dans deux Psautiers anglais déjà analysés (cf. *supra*, III, A, 2, et pl. II, 2). Dans ce cas, le découpage du folio en douze vignettes est un mode de présentation de la réalité infernale, alors que le compartimentage se donne à Pise comme un trait caractéristique de cette réalité. La miniature propose une représentation compartimentée de l'enfer, tandis que la fresque est la représentation d'un enfer compartimenté. Surtout, on a pu indiquer que, dans les deux Psautiers, le quadrillage de la page n'exclut pas le maintien d'un fonctionnement unitaire de l'image, essentiellement rythmique et répétitif. La multiplication des scènes exprime le caractère infini et insaisissable de l'enfer; elle n'est pas l'expression d'une structure qui permettrait de le circoncrire²¹.

¹⁸ «Humana gente, che nel mondo site/ Pensate sempre di virtù seguire/ E i mortali secte peccati fugire/ Li quali fanno all'omo sentire/ Pene infernale, quanto qui vedete», S. MORPUGNO, p. 66.

¹⁹ Sur les échos contemporains du registre supérieur - sans même parler de l'interprétation du dénommé Niccolo -, voir C. FRUGONI, «Altri luoghi...», p. 1591.

²⁰ voir *supra*, III, B, 1. On pourrait soutenir que, quoique d'une nature différente, la tradition byzantine du compartimentage infernal a pu favoriser le mode de figuration adopté à Pise. Il faut cependant rappeler que cette tradition n'a eu aucun écho dans l'art monumental italien, ce qui limite la pertinence de cette hypothèse.

²¹ Un autre type de compartimentage apparaît dans le *Verger de Soulas* (B.N., ff. 9220, ff. 7v-8r; fig. 84). Les douze médaillons qui occupent la double page constituent une illustration de la *Vision de saint Paul* : chacun décrit une étape

Le type de compartimentage adopté dans l'*Hortus deliciarum* de Herrade de Landsberg peut être plus légitimement invoqué²². Occupant toute une page, l'enfer y apparaît comme une vaste caverne divisée en quatre registres (fig. 31). Divers supplices y sont figurés : essorillage, morsure de la langue, ébouillantage dans une marmitte, gavage de pièces d'or, pendaison; une femme, probablement infanticide, apparaît en train de dévorer un enfant. On rencontre donc ici, un siècle et demi avant Buffalmacco, un découpage du royaume infernal, joint à un important développement supplicatif. Cependant, la comparaison n'est pas sans limites. La faute punie n'est pas toujours indiquée : parfois, elle peut être déduite de la peine (avarice), mais les seules désignations explicites des damnés se réfèrent à des catégories sociales ou religieuses, et non morales («*judaei*», «*armati milites*», «*monachus*»)²³. Aucune classification des fautes n'est à l'œuvre et, surtout, on ne parvient pas à attribuer une spécialisation fonctionnelle aux différents lieux isolés par le compartimentage (en particulier, au second registre, où les fautes les plus diverses semblent mêlées). Ainsi, même s'il permet de disposer de façon relativement ordonnée les supplices, le compartimentage ne peut pas être considéré comme le support d'une représentation structurée de la pénalité infernale²⁴.

du voyage (Paul et l'ange y apparaissent d'ailleurs à chaque fois). Il s'agit donc d'un compartimentage à valeur narrative (selon un procédé habituel des manuscrits médiévaux), et non d'une visée classificatoire. On note cependant l'émergence d'une telle intention (ce n'est pas étonnant puisque ce manuscrit contient par ailleurs une suite d'images à caractère didactique). Le choix du nombre douze, symbole potentiel d'une totalité, en est le signe (cela impose d'ailleurs de forcer le texte des versions antérieures, puisque la dernière scène ne décrit pas à proprement parler une peine précise, mais l'arrivée en enfer d'une âme mauvaise). La structure de cette double page illustre donc une volonté d'organiser la réalité infernale; mais le recours à la tradition visionnaire ne permet pas de dépasser les caractères qui lui sont propres (peines exubérantes, délits hétérogènes, absence de logique pénale).

²² Voir la reconstitution du manuscrit dans R. GREEN (dir.), *Hortus Deliciarum, Studies of the Warburg Institute*, 36, Londres, 1979, vol. II, pl. 338 (f. 255).

²³ Les inscriptions présentent d'ailleurs un caractère redondant, dans la mesure où elles désignent exclusivement des personnages que leur costume ou leur insigne permettent d'identifier immédiatement. Quant au texte placé au registre supérieur, il s'agit du verset d'Isaïe 66, 24, qui évoque les vers et le feu, peines communes à tous les damnés.

²⁴ En tout état de cause, le manuscrit de l'*Hortus* n'est jamais sorti du monde alsacien du Mont-Saint-Odile avant le XVI^e siècle : il est donc exclu qu'il ait joué un rôle, direct ou indirect, dans la mise au point du modèle pisano (il semble que même le texte d'Herrade de Landsberg n'ait pas été connu avant le début du XVI^e siècle; cf. R. GREEN, *op. cit.*, p. 9-13).

Reste une autre image dont la valeur d'anticipation a déjà été soulignée : le tympan de Conques. Là, aucun compartimentage de l'enfer n'apparaît. Mais on trouve l'essentiel : une logique classificatoire sous-tend la multiplication des scènes supplicatives. Une double logique même, puisqu'au registre médian prévaut une organisation sociale, tandis qu'au registre inférieur, ce sont des catégories morales qui sont utilisées. Et peu importe qu'on y repère les sept péchés capitaux, ou bien seulement cinq d'entre eux : cela même suffirait à montrer la proximité avec l'image pisane²⁵. Ainsi, même si, à Conques, la violence des supplices est moindre, même si la logique à l'œuvre ne se concrétise pas par un découpage des lieux infernaux, le rapprochement avec la fresque de Pise est parfaitement justifié. Et c'est bien pourquoi le tympan de Conques a pu être qualifié d'anomalie historique.

Il faut donc distinguer, parmi les antécédents possibles, deux types de représentations. Les unes proposent une image compartimentée, mais le rapprochement est plus apparent que réel. En revanche, seul le tympan de Conques peut être comparée à la fresque de Buffalmacco, alors même qu'il ignore le compartimentage de l'enfer. Au total, aucune œuvre antérieure ne présente simultanément tous les caractères propres à l'image du Camposanto : violence des supplices, organisation compartimentée, système classificatoire des délits (sans parler des traits analysés plus loin). Ce retour sur les images antérieures conduit à préciser ce qui fait la valeur d'innovation de la fresque de Buffalmacco. Car le point décisif n'est pas l'usage du compartimentage, en tant que procédé formel, mais bien la signification qu'il prend, du fait de sa jonction avec une typologie rigoureuse des délits. «Un péché capital, un lieu»: tel est le principe dont l'application entraîne une rupture décisive avec les représentations antérieures.

²⁵ Concernant l'utilisation du septénaire des péchés en rapport avec le Jugement dernier, il faut également citer la fresque byzantine de Sopocani (XIII^e siècle); cf. P. MIJOVIĆ, «Personnification des sept péchés mortels dans le Jugement dernier à Sopocani», dans *L'art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopocani, 1965*, Belgrade, 1967, p. 239-248. La partie inférieure droite du Jugement est occupé par sept figures que l'auteur identifie comme les personnifications des sept péchés. Toutefois, en l'absence d'inscriptions et dans la mesure où leurs caractéristiques sont très faiblement différenciées, cette hypothèse peut être mise en doute (on ne trouve d'ailleurs pas d'autre exemple comparable dans l'art byzantin de cette période). Par ailleurs, on mentionnera qu'un lien entre le Jugement dernier et les vices est établi aux portails des cathédrales gothiques françaises : mais, ce que l'on voit, notamment à Paris et Amiens, dans les ébrasements droits du portail, ce sont les médaillons illustrant les douze vices.

Lisibilité des châtiments et logique pénale

L'usage du septénaire n'introduit pas seulement une différenciation fonctionnelle des lieux infernaux. Pour cela, un simple étiquetage aurait suffi, comme lorsqu'il est indiqué : « qui si punisce il peccato della invidia »²⁶. Il transforme également la représentation des peines, dans la mesure où celles-ci doivent correspondre à la nature des fautes punies. Seul le tympan de Conques a déjà permis d'analyser ce principe, dont en revanche aucune utilisation systématique n'a pu être repérée dans les Jugements derniers italiens. Avec Buffalmacco, le principe consistant à adapter la châtimement au délit puni devient un trait essentiel. Dès lors, la peine n'est plus seulement un supplice dont on contemple l'horreur avec effroi; elle est aussi le signe d'un autre ordre de réalité. Dans le rapport de signifiant à signifié qui s'établit entre le supplice et le péché, l'image s'impose comme objet d'un déchiffrement. Le spectacle de l'horreur exige d'être converti en leçon morale.

On peut distinguer cinq degrés de lisibilité de la peine, allant de l'évidence visuelle à l'absence complète d'adaptation. Au premier niveau, la simple vue du supplice permet de déduire la nature du péché puni. C'est le cas pour le châtimement des avarés, gavés de pièces de monnaie, et pour celui des gloutons, placés devant une table bien garnie. Ici, l'utilisation d'un objet emblématique du péché garantit l'immédiateté de la lecture.

Lorsque la nature de la faute ne permet pas de recourir à un tel objet, la vue de la peine n'est généralement pas suffisante pour identifier la faute, même si le principe d'adaptation est strictement appliqué. Ainsi, lorsque des serpents recouvrent le visage et les yeux de la devineresse Erichto, on comprend que c'est sa prétention à voir les choses cachées aux autres hommes – et en particulier l'avenir – qui lui vaut une telle punition. Dans le cas des sodomites, la mise en jeu suggestive des corps, ainsi que la relation établie entre les deux damnés, fait de leur châtimement une image de leur vice. De même, le gavage excrémental infligé à un glouton reproduit en le transformant

l'acte coupable. Quant aux hérétiques, ils sont décapités pour avoir voulu se séparer de la vraie foi. Plus largement, le registre supérieur se caractérise par un usage exceptionnellement développé du tranchant et de l'amputation, ce qui fait écho à la rupture de l'unité de la Chrétienté qui en constitue le principe. À l'atteinte portée au corps mystique de l'Église, répond la destruction de l'intégrité du corps des damnés²⁷. D'une façon générale, les peines de cette catégorie respectent étroitement le principe d'adaptation, mais elles sont soit trop peu explicites, soit trop peu spécifiques pour permettre d'identifier le péché puni. Le « contrappasso » fonctionne ici comme justification *a posteriori*, plus que comme facteur de déchiffrement de la faute.

Lorsqu'on considère les peines psychologiques, la rigueur de l'adaptation se réduit sensiblement. Cela tient à la faible visibilité de la peine, conséquence directe de son caractère intérieur. Le cas le plus délicat est celui de l'envie : sans l'inscription, on pourrait avoir quelques doutes sur l'identification de la faute punie. Certes, la multiplication des gestes d'angoisse est ici sensible. Mais il s'agit d'un trait trop générique, qui pourrait aussi bien s'intégrer à la peine des paresseux, également rongés par leur tourment intérieur²⁸. Le châtimement de ces derniers est cependant plus caractéristique : leur attitude prostrée constitue une référence à leur état passif et mélancolique. Quant à la colère, son extériorisation potentielle autorise une plus grande visibilité de la peine : en tant qu'hostilité coupable envers le prochain, sa punition prend la forme d'un combat opposant les damnés entre eux²⁹.

Il est des cas où la perception du principe d'adaptation est moins immédiate encore. Outre la vue de la peine et la lecture de l'inscription, elle requiert le recours à un élément extérieur à l'image. On entre alors dans le domaine de l'hypothèse. À première vue, on voit mal ce qui justifie l'application aux avarés d'une peine

²⁷ Sur la discordance comme atteinte au corps mystique de l'Église, cf. D. CALCA, *Pungitragua*, éd. G. Silvestri, Milan, 1837, p. 197.

²⁸ En outre, la peine des envieux peut être décrite comme une promiscuité obligée : c'est en effet ici que la densité des figures est la plus forte et le cercle qui les entoure – marmitte dans la sinopie, rochers dans la fresque – souligne le caractère limité de l'espace qui leur est attribué. Cette obligation de subir la présence d'autrui répond à la haine du prochain qui caractérise les envieux. La promiscuité des damnés est donc ici significative, mais il s'agit également d'un aspect trop commun pour constituer le fondement d'une application rigoureuse du contrappasso.

²⁹ La colère n'est pas seulement la violence envers autrui; elle est aussi une attitude intérieure. C'est pourquoi on peut penser que, tout en représentant un geste classique de désespoir, la morsure de sa propre main désigne ici cette charge d'énergie malfaisante qui caractérise le coléreux.

telle que l'arrachage de la langue. On peut toutefois en proposer une interprétation en rapport avec la parabole de Lazare. En effet, le texte évangélique – et surtout certaines de ses interprétations – fait de la langue du mauvais riche le signe privilégié de sa souffrance, de sorte que la nouveauté consisterait seulement à utiliser un mode d'attaque instrumental³⁰. Dans cette hypothèse, la logique du châtiement découlerait, non d'une adaptation à la nature même de l'avance, mais de la référence au tourment d'une figure évangélique, réinterprété par la tradition et rendu familier par les sermons et l'iconographie³¹. De même, la logique qui prévaut à l'écorchement de l'Antéchrist n'est pas immédiatement perceptible. Mais il est possible d'en suggérer une lecture en référence au thème de la tunique sans couture du Christ, symbole de l'unité de la Chrétienté³². Car l'Antéchrist est l'ennemi par excellence de cette unité. Et c'est parce qu'il s'est attaqué à ce vêtement symbolique que les démons lui arrachent son enveloppe corporelle³³.

³⁰ Bono Giamboni affirme à propos de la parabole : « la lingua era sopra gli altri membri tormentata per lo male ch'aveva operato con essa », *Della miseria dell'uomo* (dans C. SEGRE et M. MAITI, *La prosa del Duecento*, Milan, 1959, p. 241). Pierre le Mangeur soulignait déjà que le mauvais riche a péché avec la langue : « dixit se cruciari in lingua id est pro peccato lingue, quia epulones loquaces esse solent » (*Historia Scholastica*, P.L., 198, c.1589; voir aussi Innocent III, *De miseria humanae conditionis*, op. cit., p. 213). Tandis que dans la parabole la langue ne sert qu'à désigner la soif provoquée par le feu infernal, l'attribution d'un péché de langue au riche paraît préluider à la peine des avarés à Pise. Mais on peut aussi proposer une autre hypothèse : la peine pourrait désigner un péché de langue – *perjurium* ou *mendacium* – traditionnellement lié à l'avarice (chez Cassien et Grégoire).

³¹ Une interprétation comparable peut être avancée pour la peine des simoniaques. Ni leur pendaison, ni leur ventre ouvert d'où s'échappent leurs entrailles n'évoquent particulièrement leur faute. En revanche, ce châtiement pourrait renvoyer à la figure de Judas, dont la pendaison a déjà été représentée en enfer (Florence, Padoue). En effet, la trahison du Christ – la venue de la divinité – peut être assimilée à la simonie qui, au sens large, désigne tout commerce des choses sacrées. La peine des simoniaques serait ainsi définie par analogie avec celle de Judas, d'ailleurs également considéré comme un sacrilège. Par ailleurs, on souligne l'assimilation établie au Moyen Âge entre simonie et hérésie : elle justifie tel le recours au tranchant, conformément à la thématique générale du registre (voir J. LECLERCO, « *Simoniaca heresis* », dans *Studi Gregoriani*, I, 1947, p. 523-530 et art. « Simonie » dans *DTC*, XIV, c. 2141-2160).

³² Sur cette exégèse, voir M. AUBINEAU, « La tunique sans couture du Christ. Exégèse patristique de Jean 19, 23-24 », dans *Kyriakon. Festschrift für Hannes Quastner*, 1970, I, p. 100-127.

³³ L'analyse vaut également si l'on identifie cette figure avec l'empereur Louis : comme l'Antéchrist, tous les schismatiques portent atteinte à la tunique du Christ. Un passage de la *Vie de Jean XXII* lie d'ailleurs très clairement schisme, rupture de la tunique du Christ et appartenance à l'Antéchrist : à propos du schisme de Nicolas V, il y est dit « *adhuc hodie nititur Ecclesie unitatem, et tunc*

Enfin, une dernière catégorie regroupe les cas obscurs, soit que le principe d'adaptation n'ait pas été appliqué, soit que notre perspicacité soit mise en défaut. Le cas du pendu éviscéré, dans la partie droite du registre supérieur, semble pouvoir être réglé assez facilement : bien que nettement séparé d'eux, sa peine incite à y voir un troisième simoniaque³⁴. Quant aux deux pendus, au milieu du registre, il n'est pas certain que leur faute permette de rendre compte précisément de leur peine. La position tête renversée de l'un d'eux évoque certes le retournement des valeurs dont il est coupable; mais cette justification est trop vague : elle se fonde sur un aspect commun à de nombreux vices, et elle ne rend pas compte de l'aspect principal de la peine (la pendaison)³⁵.

Enfin, on doit mentionner le cas d'un damné dont on ignore la faute, sans que sa peine aide à la restituer. L'homme dont la tête est sciee en deux (au registre inférieur, à gauche de Satan) est d'ailleurs le seul qui échappe à la rigueur du compartimentage : on ne sait s'il faut le rattacher au cercle des avarés ou aux orgueilleux écrasés par Satan. Sa position inciterait à en faire un avaré, mais sa peine suggère plutôt un lien avec l'orgueil (à l'exaltation de soi, répond la divinité de la personne). Cependant, son rattachement à l'orgueil est aussi peu convaincant qu'est injustifiée l'application d'une telle peine à l'avarice. D'autre part, le supplice évoque le thème de la discorde, religieuse ou politique; mais il aurait alors fallu que cette figure soit placée au registre supérieur, ou parmi les coléreux³⁶. Il n'est donc pas exclu de considérer qu'il s'agit d'un supplice n'ayant pas été rattaché à une faute précise. Dans cette hypothèse, cette figure serait à la fois la marque d'une faille du compartimentage et la seule infraction grave au principe d'adaptation.

En dépit des imperfections constatées (une exception et quelques cas incertains), le principe d'adaptation connaît à Pise une application systématique. Aussi faut-il analyser la nature précise du

cam inconsultem Domini Jesu Christi, ut pote membrum Antichristi... » (éd. L. Muratori, *Vitae pontificum romanorum...*, Milan, 1723, III, p. 684, cité par F. BIGNONI, art. cité, p. 16).

³⁴ Ceci est d'autant plus probable qu'on lit, sur les clichés, un « S », au début de l'inscription indiquant l'identité de ce damné.

³⁵ Quant au *seminator discordiae*, il se pourrait qu'il ait été pendu par la langue : dans ce cas, le principe d'adaptation serait clairement appliqué. Mais l'état de la fresque ne permet pas d'en juger.

³⁶ Outre le lien avec le supplice d'Isaie, cette peine évoque la figure allégorique de la *Divisio*, dans la fresque du Mauvais Gouvernement, peinte par Ambrogio Lorenzetti au Palais Public de Sienne (1338-1339). *Divisio* (qui désigne les discordes internes à la Commune) tient une scie qui elle retourne contre elle-même. Pour le lien établi entre les discordes politiques et le péché de colère, voir *infra*, notes 130 et 132.

rapport qui unit la faute au châtiement, car ce lien peut être de plusieurs types. La fresque de Buffalmacco emploie très largement une logique que l'on nommera hyperbolique³⁷. Ainsi, lorsque l'avare est gavé de cet or qu'il a tant désiré, la peine consiste en un excès même de la tendance coupable. De même, le combat des coléreux ou la prostration des paresseux est une reproduction de leur attitude durant la vie terrestre. Cette logique s'impose dans plus de la moitié des cas (58%). Elle l'emporte sur une autre logique – celle de la priation et de la contradiction – qui conduit par exemple à montrer les gloutons empêchés de manger, ou les devins aveuglés. Or, l'adaptation de type hyperbolique favorise la lisibilité de la faute, puisque la peine en est la reproduction presque directe : l'affirmation de cette logique confirme donc la volonté de lier aussi étroitement que possible la nature de la peine et celle de la faute qu'elle punit.

Dès lors, l'enfer n'est plus seulement un domaine d'horreur et de souffrance; il apparaît comme le lieu d'exécution du Jugement divin. Le principe d'adaptation légitime le supplice, qui devient le juste châtiement des attitudes coupables. C'est ce passage du spectacle de l'horreur à la lecture d'un énoncé moral que le poème qui accompagne la fresque invite à opérer : «*Giusta sentenza discernete in queste anime lasse le quale si martira*».

Enfer et Jugement dernier : vers l'autonomie

La façon dont l'enfer s'insère dans l'image du Jugement dernier détermine une autre mutation radicale. En effet, l'enfer n'est plus situé dans la partie inférieure droite du Jugement dernier, comme c'était le cas dans les représentations antérieures de l'art monumental, et encore à Padoue. Jugement et enfer sont ici juxtaposés et forment deux ensembles d'importance presque égale (fig. 85)³⁸. Certes, ils

³⁷ On distingue deux types principaux d'adaptation. Dans une logique hyperbolique, la peine consiste essentiellement en une reproduction (amplifiée ou légèrement transformée) de la faute. En revanche, une logique de la contradiction prévaut lorsque la peine apparaît comme le contraire de la faute. Deux cas sont alors possibles : le damné subit ce qu'il a fait subir à autrui (logique inverse) le damné est privé de l'objet de son désir (logique négative). Par ailleurs, la peine peut se fonder sur une partie du corps ou sur un objet, qui joue un rôle central dans la faute. Dans certains cas, la peine se limite à une mise en scène de cet élément : on peut alors parler d'adaptation «locative» (pour une partie du corps) et d'adaptation «objectale» (pour un objet). Mais cet élément peut aussi être intégré dans une désignation plus complète de l'acte coupable, ce qui introduit une interférence avec les deux catégories principales de l'hyperbole et de la contradiction.

³⁸ L'enfer se déploie sur toute la hauteur de la fresque, soit six mètres; il occupe une longueur de 7 mètres environ contre 8,60 mètres pour le reste du Jugement.

constituent une seule et même scène, délimitée par un cadre unique. Et les deux anges placés au sommet de la caverne infernale le rappellent : outre les inscriptions qu'ils tiennent, leur présence suffit à intégrer Satan et son royaume dans l'ordre de la Providence³⁹. On ne saurait donc considérer l'enfer comme une scène indépendante de celle du Jugement.

Pourtant, l'égalité d'importance prise par les deux éléments en autorise une lecture dissociée. Celle-ci est d'ailleurs suggérée par un visiteur de la fin du XV^e siècle. Voici en effet comment, en 1488, Michelangelo da Volterra décrit les fresques (il procède depuis la porte d'entrée vers la droite, soit de la Thébaïde vers le Triomphe de la mort)⁴⁰ :

«E doppo questo è l'Inferno ordinato che l'anima meschina quello allaccia; qui vi è ritratto ben cotal Inferno con tutto l'ordin suo, come discerno.

Da poi piu basso si vede el Juditio si come Cristo verra a giudicare qui vi si vede adorno in tale ospitio la gran sentenzaia la qual usa a dare vedesi molti pel passato vizio dagli demoni al'Inferno portare e come buoni se ne vanno vie dalli angeli portati in compagnia.»

Le visiteur décrit d'abord à l'enfer, puis le Jugement, comme s'il s'agissait de deux scènes distinctes. Le fait que, compte tenu de son parcours, l'enfer se présente à lui en premier ne suffit pas à expliquer une telle dissociation : encore faut-il que les parties ainsi distinguées soient susceptibles de revêtir un sens autonome. Tel est bien le cas ici : l'enfer peut être décrit pour lui-même et pas seulement comme une partie du Jugement. À travers la lecture qu'il en propose, un siècle et demi après leur réalisation, ce témoin vient souligner la rupture introduite par Buffalmacco dans la composition traditionnelle du Jugement⁴¹.

Il faut donc concevoir ici une image unique, incluant enfer et Ju-

³⁹ À gauche, Ap. 19, 1-2 insiste sur la justice des sentences divines, tandis qu'à droite Ap. 10, 6 annonce l'imminence du Grand Jugement.

⁴⁰ Michelangelo da Volterra, *Le mirabili e invidite belleze e adornamenti del Camposanto*, éd. dans I. SUPINO, *Il Camposanto...*, p. 301-307.

⁴¹ On note cependant que Michelangelo ne consacre que quatre vers à l'enfer, contre huit au Jugement : il ne reproduit donc pas le dosage proposé par Buffalmacco et se rapproche d'un équilibre plus traditionnel entre les éléments du Jugement dernier.

gement, mais au sein de laquelle les rapports antérieurs sont bouleversés. Du modèle italien du Jugement, Buffalmacco conserve la convergence des élus et l'absence de représentation du lieu paradisiaque, de sorte que l'enfer ne s'oppose pas à un lieu positif, mais au Juge lui-même. Mais les transformations sont radicales : au lieu d'être dominé par un pôle christique valorisé par sa position élevée et axiale, l'enfer acquiert ici, par un processus d'agrandissement et de déplacement, une importance et une position équivalente. Dès lors, une moitié de l'image est centrée sur un pôle divin et l'autre sur un pôle satanique : c'est le type achevé de l'image bipolaire du Jugement⁴².

Aussi novatrice qu'elle soit, cette disposition peut être rattachée à la logique du modèle italien du Jugement. On a dit en effet combien celui-ci, tel qu'il se présente au début du XIV^e siècle, est marqué par un fort déséquilibre, porteur d'une dynamique interne. À ce moment, l'enfer est en effet rattaché à la scène judiciaire, en dépit d'un mouvement qui tend à l'en expulser, sans qu'une représentation symétrique du paradis ne contrebalance ce mouvement. La composition du Jugement dernier pose alors la question de la place de l'enfer : n'étant plus tenu par une obligation de symétrie, ni intégré dans une représentation cloisonnée en registres, il se trouve (sur le plan structural) dans une position relativement libre. En outre, la mise en relation directe du Christ et de l'enfer ouvre à ce dernier de larges possibilités de développement, car il peut alors prétendre conquérir la même importance que son antagoniste. Les conditions d'une dissociation entre l'enfer et le Jugement existent donc dans le modèle italien, au début du XIV^e siècle.

L'opération de Buffalmacco a pu alors consister à tirer les conséquences d'une telle situation, à prolonger le mouvement centrifuge qui tendait à repousser l'enfer hors du Jugement, jusqu'à le placer « à côté » de lui. En outre, il exacerbe l'antagonisme entre le pôle positif et le pôle négatif, au point de les juxtaposer, presque sur le même plan. Le groupe divin structure le champ positif, tandis que le lieu de châtiement s'organise autour d'un pôle d'importance équivalente. En cela, Buffalmacco exploite les contradictions qui animaient l'iconographie antérieure du Jugement, glissant presque logiquement d'un schéma à l'autre :



⁴² Avec une disposition horizontale des deux pôles, et non verticale comme dans les exemples antérieurs (cf. III, A, 3).

Certes, on ne peut se contenter d'invoquer une logique propre de l'image, assimilable à un quelconque sens de l'Histoire. Car encore fallait-il que l'on voulût ainsi tirer parti des contradictions léguées par la tradition et que l'on se souciât assez de l'enfer pour lui donner une telle importance. Il reste que la dynamique du modèle italien du Jugement dernier apparaît comme une des conditions de la mutation opérée par Buffalmacco. Celle-ci est aussi une réflexion sur les modèles iconographiques antérieurs, et la part du peintre lui-même n'y est peut-être pas tout à fait négligeable.

Rapports entre le pôle positif et le pôle négatif

Si le dosage quantitatif entre les deux champ est modifié, on doit se demander ce qu'il en est du rapport de force entre les deux pôles. De ce point de vue encore, on constate un phénomène exceptionnel. Car Buffalmacco a fait de Satan un géant impressionnant, au regard duquel la figure du Christ est étonnamment discrète. Celui-ci est en effet deux fois plus petit⁴³. Et sa position haute contraste avec celle de Satan qui, presque à hauteur d'œil, jouit d'une présence plus immédiate. Le « Prince de ce monde » semble ainsi affirmer son pouvoir sur les vivants, plus encore que le Roi de toutes choses. Assurément, l'importance donnée à Satan découle de celle qui est accordée à son domaine, puisque la logique du modèle italien incite à faire de Satan la figure dominante de l'enfer. Cependant, on ne peut considérer que les dimensions de l'enfer et de Satan soient mécaniquement liées et il faut reconnaître que Buffalmacco a cumulé les effets d'un développement de l'enfer au sein du Jugement et ceux d'une affirmation de Satan au sein de l'enfer.

Cette analyse serait incomplète si l'on considérait seulement les rapports quantitatifs entre les deux pôles. Il faut en effet noter que la figure de Satan ne se développe pas au-dessus de la ligne correspondant aux nuées célestes. Dans le champ positif, seuls les anges sont placés au même niveau que lui : ceci constitue un rappel de sa condition angélique, qui l'empêche de se hisser au niveau des puissances divines. En revanche, il n'est pas certain qu'on puisse considérer sa position basse comme un facteur dévalorisant. En effet, Buffalmacco subvertit l'usage traditionnel de l'opposition haut/bas, dès lors qu'il place, comme on l'a dit, l'enfer à côté du Christ et des apôtres. Cette juxtaposition crée une difficulté de lecture, au regard des règles habituelles du champ

⁴³ C'est une proportion inverse de celle qu'applique Giotto à Padoue. A Tuscolana, Satan est seulement légèrement plus grand que le Christ.

phique, qui, pour un peu, inciteraient à parler de révolution, et à voir en Buffalmacco l'artiste génial de ce moment exceptionnel.

Pour nous limiter à l'enfer, rappelons que la fresque du Camposanto amplifie considérablement l'essor des supplices, combinant ainsi l'écart qui existait jusque-là entre textes et images. Si le compartimentage n'est pas un procédé totalement inédit, son utilisation correspond ici à une organisation interne rigoureuse : pour la première fois, la division des lieux correspond à une logique pénale, classificatoire et totalisante. En fondant en grande partie la représentation sur le septénaire des péchés et en liant systématiquement la forme du châtimement à la nature de la faute commise, la fresque intègre l'image des supplices dans la perspective d'une morale. Enfin, Buffalmacco pousse la logique d'une structuration bipolaire du Jugement dernier au point de donner à l'image de l'enfer une quasi-autonomie.

Formellement, ces transformations semblent se ramener à un procédé commun, consistant à séparer ce qui était auparavant réuni : Buffalmacco divise l'image de l'enfer, détache l'enfer du Jugement dernier, partage la fonction du Juge. Il y a, dans sa façon de traiter les traditions iconographiques, une rudesse qui n'est pas sans rappeler la violence de certains supplices, décrit précisément comme rupture de l'unité corporelle. Mais il importe surtout de souligner que toutes ces mutations concourent à un formidable essor de la représentation de l'enfer. C'est même un des rares moments où son développement peut être mesuré aussi clairement : mutation de la structure interne de l'enfer et démultiplication de sa place au sein du Jugement en manifestent incontestablement l'importance nouvelle.

2 - DES ANTÉCÉDENTS LITTÉRAIRES?

Tenant pour acquise l'idée d'une rupture avec la série iconographique antérieure, il faut entreprendre d'en rechercher d'éventuels antécédents dans les sources écrites. Trois points peuvent faire l'objet de cette enquête : la recherche des éléments descriptifs utilisés par Buffalmacco (essentiellement les peines infligées aux damnés)⁵³, l'utilisation du septénaire des péchés comme grille de description de l'enfer, et enfin les indices d'un renforcement de la thématique infernale.

⁵³ De ce point de vue, le rapprochement avec la tradition des *Visions* est limité. On y trouve cependant (voir *supra*, tableau 4) la pendaison, l'escorchement (saint Brandan, Trugdal, moine Guillaume), l'embrochage (*Tractatus* de H. de Salltre), le gavage de pièces (Thurchill). Cette dernière peine est d'ailleurs relayée par les *exempla* (en particulier par Jacques de Vitry et Césaire de Heisterbach).

Buffalmacco et Dante

De nombreux auteurs ont supposé que la *Commedia* de Dante avait exercé une influence sur la fresque du Camposanto⁵⁴. La question se pose d'autant plus que l'un des premiers commentateurs de l'*Inferno* est rédigé à Pise par Fra Guido, dans les années 1328-1333, soit peu avant le séjour de Buffalmacco⁵⁵.

Qu'il y ait, dans la fresque du Camposanto, des références au poème de Dante, cela est manifeste. Le vers que prononce le démon placé au-dessus de la porte de l'enfer - «Lasciate ogni speranza voi che entrate» (*Inf.*, III, 9) - ne laisse à cet égard aucun doute. En outre, S. Morpugno a relevé plusieurs vers de Dante dans les cartouches placés sous la fresque (aucun, cependant, ne concerne l'*Inferno*)⁵⁶. Mais, pour le reste, les indices qui ont pu être relevés ne sont pas entièrement convaincants. Ainsi, la référence à la sorcière Erichto a généralement été considérée comme un emprunt à Dante (*Inf.*, IX, 23-24)⁵⁷. Mais un autre canal de transmission n'est pas à exclure⁵⁸. De même, la représen-

⁵⁴ M. MEISS a insisté sur cette influence dans *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton-New York, 1969, p. 56-63, puis dans «Notable disturbances...», p. 178-182. Il est suivi par B.K. DODGE, p. 98-105. En revanche, G. TRENTA, *L'inferno di Andrea Orcagna, affresco che trovai nel Campo Santo pisano in relazione coll'Inferno di Dante*, Pisa, 1891, conteste ce rapprochement; I. SUI PINO parle quant à lui d'interprétation très libre de Dante (*Il Camposanto...*, p. 87-89).

⁵⁵ C'est la date admise par V. CIOFFARI, *Guido da Pisa's Expositioes et Glose super Comediam Dantis*, New York U.P., 1974. D'autre part, le texte du *Commentaire* apparaît dans un manuscrit richement enluminé de l'œuvre de Dante (Chantilly, Mus. Condé, ms. 597). Celui-ci est attribué par M. Meiss à l'atelier de Traini, artiste auquel il attribue aussi la fresque, ce qui lui permet d'en faire un relais entre Dante et le Camposanto. Mais le fait que la paternité de la fresque ait été retirée à Traini permet de rendre compte des importants écarts entre les deux œuvres, que Meiss avait dû admettre (p. 61-62), en dépit de ses efforts pour les rapprocher.

⁵⁶ Certains restent isolés et n'ont qu'une portée assez limitée (*Purg.*, XXVI, 24; *Par.*, XXIV, 64), mais la présence, sous l'enfer, de sept vers du *Purgatorio* (XIV, 145-151) s'avère décisive (S. MORPUGNO, p. 66-71). Bien que tiré du second volet de l'œuvre de Dante, ce passage est adapté à sa localisation : il décrit l'homme en proie aux tentations du diable et le châtimement divin qu'il encoure.

⁵⁷ Le rapprochement paraît d'autant plus convaincant que ce personnage semble avoir été peu connu au Moyen Âge; cf. B.K. DODGE, p. 100-101.

⁵⁸ Le personnage ne peut avoir été connu par la seule médiation de Dante. S'il en mentionne le nom, son texte ne la désigne pas comme devineresse, alors qu'elle est ainsi qualifiée dans la fresque. En revanche, le *Commentaire* de Guido da Pisa rapporte son histoire en détail et cite même six vers du *Pharsale* de Lucain, qui en est la source (*op. cit.*, p. 179-180). L'emprunt à Dante peut donc être envisagé par l'intermédiaire de Guido. Mais l'histoire de la magicienne de Thessalie était peut-être mieux connue qu'on ne l'a dit, de sorte que la nécessité du canal dantesque s'atténue.

tation de Satan *trifrons*, que Buffalmacco est sans doute le premier à intégrer dans le cadre du Jugement, a été souvent reliée à la figure décrite par Dante dans le dernier chant de *l'Inferno*. Pourtant, il n'est pas certain qu'il y ait là un indice probant, d'autant plus que Buffalmacco ne reprend pas le motif typiquement dantesque des trois paires d'ailes⁵⁹. Restent les inscriptions : elles suffisent pour admettre que Dante a été connu dans le cercle qui a conçu le cycle du Camposanto. Elles prouvent que Dante est repris comme *texte*, non qu'il influence la représentation figurée de l'enfer.

Si, maintenant, on compare la structure de l'enfer de Dante et celle de la fresque de Buffalmacco, on constate qu'elles n'ont guère de rapport. La fresque ne reproduit en aucune façon les neuf cercles dantesques. Sans doute Dante intègre-t-il dans son schéma cinq des sept péchés capitaux, laissant lui aussi de côté l'orgueil. Mais Buffalmacco ne fait aucun cas des catégories que Dante juge essentielles, puisqu'elles définissent les trois cercles de la Cité de Dis : Violence, Fraude et Trahison. Et tandis que les péchés capitaux, jugés d'une gravité moindre, n'occupent que quatre chants, ces trois fautes, qui comportent de multiples subdivisions, occupent la plus grande partie de la description (23 chants).

C'est que Dante rompt fondamentalement avec la classification théologique des péchés, préférant la distinction aristotélicienne entre incontinence, malice et bestialité⁶⁰. Et quelle que soit la solution adoptée pour faire coïncider ces catégories avec la distinction des neuf cercles⁶¹, il est clair que le recours à Aristote sert en premier lieu à justifier la moindre importance accordée aux péchés (manifestement assimilés à l'incontinence) et à permettre l'introduction de catégories d'un autre ordre. Car Dante utilise moins des catégories morales qu'il ne dé-

⁵⁹ Je renvoie à un autre lieu l'analyse détaillée de la représentation de Satan *trifrons*. En ce qui concerne l'influence de Dante, je remarque que, lorsqu'il s'agit de figurer Satan tel que Dante le décrit, les enlumineurs représentent une créature dont les trois faces sont très dissociées et entièrement visibles (avec six, ou au moins quatre yeux visibles); cf. M. MEISS, *Illustrated manuscripts*, ... pl. 317-325. A Pise en revanche (et sur ce point, la restauration de Solazzino et la gravure concordent), les deux faces latérales de Satan sont moins fortement dissociées (et deux yeux seulement sont visibles). Buffalmacco n'a donc pas représenté Satan tel que les illustateurs de Dante le voyaient. Et il n'est pas exclu qu'il ait utilisé la suggestion d'une autre image, peut-être celle du Baptistère de Florence, auquel cas il aurait puisé à la même source que Dante lui-même (voir *supra*, III, B, 3).

⁶⁰ *Inf.*, XI, 80-83; ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, VII, 1. L'opposition établie par Dante entre violence et fraude semble en revanche dériver de Cicéron; cf. l'introduction de E. PASQUINI et A. QUAGLIO à l'édition Garzanti (avec le texte de E. Petrocchi), Milan, 1987, «Struttura e ordinamento», p. 7-11.

⁶¹ Sur les nombreuses hypothèses suscitées par cette question, voir l'introduction citée à la note précédente, ainsi que J. RISSET, *Dante écrivain*, Paris, 1982, p. 118-121.

finir des délits factuels⁶². C'est tout particulièrement le cas parmi les fraudeurs, où de nombreuses pratiques illicites sont évoquées. De même, la trahison est présentée comme une atteinte aux liens qui fondent la société terrestre (il n'est pas nécessaire d'insister sur la signification que revêt la mise en parallèle, dans les trois gueules de Satan, de Judas et des meurtriers de César). À l'évidence, la logique qui anime le discours de Dante sur les fautes n'est pas celle des clercs⁶³. Sa classification des fautes montre que le souci moral s'intègre dans une perspective philosophique et politique plus vaste. Au contraire, la fresque de Buffalmacco s'en tient à une perspective essentiellement morale, ce qui n'a rien d'étonnant pour une œuvre conçue sous l'autorité des Dominicains et destinée à l'édification d'un large public.

Peut-on cependant considérer que des aspects de l'œuvre de Dante ont été réutilisés par Buffalmacco, au sein d'un système profondément différent? Le registre supérieur de l'enfer de Buffalmacco comporte plusieurs catégories de damnés qui se retrouvent dans le huitième cercle de l'enfer dantesque, réservé aux fraudeurs : les simoniaques (ch. XIX), les semeurs de schisme parmi lesquels apparaît Mahomet (ch. XXVIII), les devins et sorciers (ch. XX). Toutefois, ce n'est pas à ce dernier qu'appartient Erichtho, qui apparaît au contraire parmi les hérésiarques du sixième cercle. En outre, aucune des catégories les plus originales de Dante, ni aucun de ses personnages les plus caractéristiques n'est repris dans la fresque. Les catégories utilisées dans l'image concernent toutes des fautes touchant la foi et l'Église, ce qui est très loin de la notion de fraude telle que Dante l'utilise. En dépit de détails communs, le sens général des deux œuvres est, sur ce point aussi, profondément différent.

La nature des châtements permet-elle des rapprochements plus concluants? Abordant cette question, il faut souligner que la recherche d'un lien avec l'œuvre de Dante ne peut se fonder sur un inventaire désordonné de motifs, appartenant plus ou moins au fonds commun de la littérature infernale, souvent imparfaitement concordants, ou réutilisés dans un contexte différent. Il importe de comparer ce qui est comparable, c'est-à-dire les peines infligées lorsque la même faute est punie dans les deux œuvres. Or, dans la majorité des cas, ces peines

⁶² Nous verrons (ch. IX, 3) que la fraude et la trahison constituent des catégories pénales très importantes dans la pratique de la justice terrestre.

⁶³ Il est significatif par exemple que la logique de Dante l'amène à regrouper dans le cercle des violents les sodomites et les usuriers (XVI-XVII), alors que la logique théologique les place respectivement parmi les luxurieux et les avarés. En revanche, le *Purgatorio* est fondée strictement sur le septénaire des péchés. Mais il n'est pas pour autant légitime d'en déduire que l'enfer de Buffalmacco dérive du purgatoire de Dante. Car la pénalité des deux lieux, fondée sur deux principes très différents, n'est absolument pas comparable.

n'ont strictement rien de commun⁶⁴. Pour le reste, on ne constate que des rapprochements partiels ou peu significatifs. Ainsi, les suicidés sont pendus, comme ils devront l'être, selon Dante, après le Jugement : leur corps sera accroché à leur âme transformée en arbre. Mais comme la fresque les montre pendus à un crochet de fer, elle exclut ce qui fait la particularité de l'image dantesques⁶⁵.

Dans le cas des schismatiques, l'idée commune aux deux œuvres est de punir les damnés par diverses formes de coupures, telle que la décapitation ou l'amputation des mains. Pourtant, si plusieurs figures de la fresque évoquent Bertrand de Born portant sa tête tranchée (XXVIII, 118-125), elles n'apparaissent pas dans le groupe des schismatiques mais parmi les hérétiques (ce qui nous éloigne de Bertrand qui a suscité une discorde familiale et non religieuse). Enfin, le seul personnage commun aux deux œuvres ne subit pas la même peine : chez Buffalmacco, Mahomet est traîné vers la gueule, alors que chez Dante son buste est fendu en deux (peine appliquée aux simoniaques dans la fresque)⁶⁶.

Le seul couplage peine/faute, semblable dans les deux œuvres, concerne les coléreux qui se frappent et se mordent mutuellement (ils sont chez Dante placés dans un marais en compagnie des paresseux). Mais le bilan global est peu convaincant, et les catégories pénales qui apparaissent dans une seule des deux œuvres n'ajoutent aucun élément supplémentaire. Aucune des peines les plus originales peintes

⁶⁴ C'est le cas des luxurieux (Buffalmacco : fouettés et lacérés; Dante : flottant dans les airs), des gourmands (B. : supplice de Tantale; D. : placés sous une pluie brune), des avarés (B. : gavés d'or; D. : luttant contre les prodiges), des paresseux (B. : prostrés; D. : enfoncés dans un marais boueux), des sodomites (B. : embrochés; D. : sous une pluie de feu) et des simoniaques (B. : pendus et éviscérés; D. : enterrés la tête en bas). Dans le cas des devins (B. : yeux recouverts par des serpents; D. : tête retournée à 180 degrés, regardant «derrière»), les peines sont différentes, mais elles se fondent sur une idée voisine.

⁶⁵ D.K. DODGE, *op. cit.*, p. 100, néglige cette différence. En outre, les suicidés sont placés parmi les coléreux, alors que Dante les intègre au cercle des violents. Un autre exemple de rapprochement peu rigoureux intervient lorsque D. K. Dodge note (p. 101) que le supplice des gloutons se retrouve, non dans l'enfer mais dans le purgatoire (XXIII, 34-39). Mais, à ce déplacement de lieu, s'ajoutent une différence de mise en scène : car Dante reprend alors la forme classique du supplice de Tantale. Le rapprochement porte donc sur un point à la fois banal et trop imprécis.

⁶⁶ La comparaison avec le manuscrit enluminé de la *Commedia* et de son *Commentaire* confirme l'écart entre les deux œuvres. L'illustration du chant XXVIII suit très exactement les indications de Dante (M. MEISS, *Illustrated manuscripts...*, pl. 227). Ce n'est là qu'un exemple permettant de montrer combien l'image du Camposanto diffère d'une illustration du poète florentin.

par Buffalmacco (écorchement, gavage d'excréments, embrochage des sodomites) ne figure chez Dante, et la réciproque est tout aussi vraie. Plus largement, un examen rapide suffit à montrer que la pénalité dantesque est d'une nature très particulière : Dante fait un emploi très large des peines naturelles et n'accorde qu'une place fort limitée aux peines instrumentales⁶⁷. En cela, il diffère non seulement de la fresque de Buffalmacco, mais aussi d'une tendance générale de la littérature visionnaire et de l'iconographie.

Au total, il apparaît que l'œuvre de Buffalmacco n'est pas fondée sur celle de Dante : ni la structure générale de l'enfer, ni le découpage des catégories pénales, ni la nature des peines ne sont véritablement comparables. La *Commedia* n'est pas le fondement de la représentation pisane dans son ensemble, ni même d'aucune de ses parties fonctionnelles. Les rapprochements possibles se situent toujours en-deçà : ils concernent des détails isolés et non des ensembles constituant des motifs significatifs. Les points de contact sont donc trop ténus, ou insuffisamment originaux, pour permettre d'affirmer un rapport significatif entre les deux œuvres.

Toutefois, il est clair que celles-ci traduisent des préoccupations communes, qui conduisent dans les deux cas à ordonner l'enfer selon une répartition cohérente des catégories pénales, et à lier la nature de la peine et celle de la faute. Sans doute le principe du contrapasso est-il moins systématiquement appliqué par Dante, ou du moins selon des modalités moins immédiates; sans doute aussi la nature du système d'ordonnement est-il très différent. Cependant, un même souci de mise en ordre et de visibilité accrue de l'enfer inspire les deux créateurs.

Deux hypothèses sont alors possibles. Considérant que le texte de Dante n'était pas ignoré des concepteurs de la fresque, on peut soutenir que celui-ci a constitué un point de départ, suggérant certains principes fondamentaux, tels que l'ordonnement ou le contrapasso,

⁶⁷ Dans *l'Inferno*, les peines instrumentales représentent 13% de l'ensemble des peines (3 cas pour un total de 23 catégories pénales : les schismatiques mutilés, les hypocrites recouvert d'une chape de métal, les trompeurs fouettés). Les peines naturelles s'appliquent à 60% des catégories pénales. On note l'usage particulièrement développé des maladies (hydropisie des faux-monnayeurs, fièvre des menteurs, gale et lepre des alchimistes), des intempéries (tourmente des luxurieux, pluie brune des gloutons, pluie de feu pour les sodomites) et des éléments géographiques (marais, fleuve de sang, étang de glace). L'importance de cette catégorie est encore renforcée si on y rattache les métamorphoses des suicidés et des voleurs (respectivement en arbres et en reptiles). Enfin, les peines de sociabilité représentent 13% du total. Une particularité souvent notée de l'enfer dantesque – la faible présence des démons – est directement liée à cette structure de la pénalité : les démons interviennent en effet principalement dans l'application des peines instrumentales, tandis que les autres types de peines ne requièrent pas nécessairement leur présence.

réutilisés au sein d'un schéma général profondément remanié. Mais on peut aussi insister sur la différence d'esprit radicale entre les deux œuvres (morale et didactique dans un cas, politique et philosophique dans l'autre) et souligner qu'en toute certitude Dante ne fournit au cycle peint que des inscriptions (non tirées de *l'Inferno*). Enfin, il faut indiquer que, dans les années contemporaines de la fresque, l'œuvre de Dante suscitait, en particulier chez les Dominicains, une certaine méfiance⁶⁸. Seul peut-être le rédacteur des textes l'a véritablement utilisé, tandis que la structure de l'image apparaît comme le fruit d'une réflexion indépendante de Dante. Il n'est pas impossible en effet de considérer les chefs d'œuvre de Dante et de Buffalmacco comme deux applications parallèles de principes comparables, conduisant à développer la représentation de l'enfer et à utiliser un système classificatoire rigoureux. Quoi qu'il en soit, Dante n'est pas la source escomptée, qui suffirait à expliquer la nouveauté de l'œuvre de Buffalmacco.

Autres textes italiens

Il faut donc poursuivre la recherche parmi les descriptions infernales moins prestigieuses que celle de Dante. Quatre textes seront pris en compte : le *Libro* de Ugoccione da Lodi⁶⁹, le *Libro delle tre scritture* de Bonvesin da la Riva⁷⁰, le *De Babilonia Civitate Infernali* de Giacomino da Verona⁷¹ et le *Della miseria dell'uomo* de Bono Giamboni⁷². Les trois

⁶⁸ Le chapitre provincial des Dominicains, tenu à Florence en 1335, interdit aux frères de lire ou d'enseigner les œuvres poétiques de Dante. Cette interdiction se fonde essentiellement sur le rappel de l'infériorité de la poésie par rapport à la théologie, à laquelle les frères doivent consacrer tout leur temps. Elle ne suppose pas une condamnation du contenu de l'œuvre de Dante, comme c'est le cas pour ses écrits politiques (voir F. C. PITTS, *Nardo di Cione and the Strozzi chapel frescoes*, p. 29-38). Certes, la fresque est destinée à un public large, qui n'est pas tenu aux mêmes règles que les frères, mais il est peu probable que les Dominicains aient voulu fonder un programme iconographique édifiant sur une œuvre jugée inférieure à leur propre savoir.

⁶⁹ Édité dans G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milan, 1960, I, p. 600-624 (et introd., p. 597-599). Ce poème du XIII^e siècle, comportant 702 vers, n'est pas daté avec plus de précision; son auteur est peut-être un clerc originaire de Crémone.

⁷⁰ Bonvesin da la Riva, *Il libro delle tre scritture*, éd. V. de Bartholomaei, Rome, 1901. Bonvesin est l'un des plus célèbres poètes milanais du XIII^e siècle; il appartenait au tiers ordre des Humiliés. Son œuvre date des années 1270.

⁷¹ Édité dans G. CONTINI, *op. cit.*, I, p. 638-652 (340 vers). Le poème est précédé d'une description du paradis : *De Ierusalem celesti et de pulchritudine eius et beatitudine et gaudia sanctorum*, *ibid.*, p. 627-637 (280 vers). L'œuvre date de la fin du XIII^e siècle; Giacomino appartenait à l'ordre des Mineurs dans la littérature, et en particulier les sermons, semble l'avoir influencé (*ibid.*, p. 625-626).

⁷² Édité dans C. SEGRE et M. MAITI, *La prosa del Duecento*, Milan, 1959, p. 229-254 (et introd., p. 227-228). Remaniement très libre du *De miseria humani*

premiers auteurs appartiennent à l'Italie padane et, hormis le texte de Giacomino da Verona, il est peu probable qu'ils aient exercé une influence directe sur la fresque de Pise. En revanche, l'origine florentine de Bono Giamboni nous rapproche davantage du contexte de notre image. Mais, de toute façon, nous cherchons moins dans ces textes une source directe qu'une indication sur les modes d'évocation de l'enfer dans la période précédant la réalisation de l'œuvre de Buffalmacco.

Le poème d'Ugoccione da Lodi est une longue supplique, oscillant entre l'évocation de l'horreur infernale et la requête d'une protection divine⁷³. Il n'y a pas place, dans cette structure, pour une description approfondie de l'enfer. De fait, Ugoccione insiste surtout sur l'intensité du feu infernal; et hormis la mention d'un arbre aux branches tranchantes comme des rasoirs (v. 17-22), les seules peines évoquées sont les ténèbres, l'eau glacée et la pluie noire. Si donc la thématique infernale a, dans ce texte, une fonction importante, sa mise en œuvre n'entraîne aucun développement significatif et se satisfait des motifs les plus courants.

L'œuvre de Bonvesin da la Riva est d'une autre ampleur : il s'agit d'un vaste triptyque comprenant les livres *della scrittura negra*, *della scrittura rossa*, et *della scrittura dorata*, respectivement consacrés à l'enfer, à la Passion et au paradis. Outre son prologue, le premier livre comporte 185 quatrains décrivant la mort du pécheur et les douze peines de l'enfer (autant que ceux consacrés à la mort du juste et aux douze joies de paradis, dans le troisième livre). La description infernale reprend, tout en l'amplifiant (636 vers), le modèle des neuf peines d'enfer d'Honorius Augustodunensis⁷⁴. Bonvesin introduit cependant des différences notables. Outre le nombre total de peines, la plus évidente est l'ampleur donnée à l'évocation de chacune d'elle : une ou deux lignes chez Honorius et ses successeurs, ici une cinquantaine de vers en moyenne. À chaque fois, le même schéma se répète : après la description de ses tourments, un damné prend la parole pour évoquer

conditio de Lothaire de Segni, l'œuvre date de la fin du XIII^e siècle. Bono est alors considéré comme l'auteur le plus réputé à Florence, après Brunet Latin.

⁷³ L'optique générale est mise en évidence dès l'entrée : « Sire Deu, qi l'onfende de aver grand paour/ s'el li remembra del fogo e del calor... (5-6) et « Tu me defende de le peue n'fermo » (v. 31).

⁷⁴ Cf. *supra*, I, 3. Les sept premières peines sont le feu, la puanteur, le froid, les vers et les serpents, la vue des démons, le bruit épouvantable des victimes, les instruments avec lesquels les diables tourmentent les damnés. Bonvesin divise la peine 8 d'Honorius qui regroupait l'affliction de la vue et celle de l'ouïe. Étrangement, les ténèbres ne constituent plus ici une peine spécifique et seule l'expression « flama scura » (v. 298) y fait allusion. Enfin, d'autres apparaissent dans des variantes postérieures du modèle : la faim et la soif (peine 8), la perte des biens du paradis et le désespoir d'être condamné à une peine sans fin (peines 11 et 12 qui remplacent la honte, peine 7 chez Honorius).

l'homme après la mort⁷⁹. Quoique plus développés que chez Innocent III, les chapitres relatifs aux peines demeurent peu originaux. Bono n'énonce la variété des peines - égale à celle des péchés - que pour aussitôt en affirmer le caractère indicible⁸⁰. Les deux seules peines décrites sont le feu et le froid. En revanche, dans le chapitre consacré au lieu infernal, Giamboni se distingue davantage. Aux caractères habituels, il ajoute les infirmités, les maladies (fièvre et lepre) et diverses sortes d'intempéries (vent, tonnerre, éclairs, neige, grêle, tempête et foudre)⁸¹.

Surtout, après avoir affirmé que l'enfer est le règne du désordre, Bono introduit une concession d'importance : « in tre cose pone la Scrittura che vi vanno le cose ordinate »⁸². L'adaptation de la peine et de la faute apparaît alors comme le principe fondamental de l'ordonnement de l'enfer. Ce thème grégorien⁸³ connaît ici un développement sensible, grâce au traitement méthodique des trois types de rapports entre la faute et la peine (de proportion, de localisation, de modalité) : l'intensité de la peine doit être mesurée à celle du péché; elle doit frapper le membre coupable⁸⁴; elle doit correspondre à la nature du crime⁸⁵. Puis, Giamboni donne quatre exemples d'adaptation qualitative : ils concernent la luxure (le feu de l'enfer punit le feu de la passion), l'envie (elle ronge l'âme qui sera rongée en enfer), la superbe (pour avoir tenu autrui sous sa domination, l'orgueilleux sera jeté en prison) et la glotonnerie (punie par la faim et la soif). Encore ne s'agit-il que d'exemples, mais la règle vaut pour tous les péchés : « e così di tutti gli altri peccati, perché tante sono le pene dello inferno, quante sono le generazioni de' peccati ». Certes, l'adaptation demeure en partie utilisée

⁷⁹ Il y traite successivement de la localisation et de la nature du lieu infernal (VIII), des peines matérielles (IX) et spirituelles (X), puis de la nature éternelle du châtiement infernal (XI et XII). On ne s'arrêtera pas sur les questions relatives à la localisation et à l'éternité du châtiement, pour lesquelles Bono reste très dépendant d'Innocent III et à travers lui, de la réflexion théologique issue d'Augustin.

⁸⁰ « Per grave peña sarà tormentata l'anima si duramente e per tanti modi, che non si potrebbe contare, perché tanti sono le generazioni de' peccati; pero la Scrittura no lle si mette a dire. », *op. cit.*, p. 242.

⁸¹ Nous avons noté que les maladies et les intempéries sont également très utilisées par Dante (cf. note 67). Comme il s'agit d'éléments rares, il n'est pas impossible d'établir sur ce point un lien entre Giamboni, auteur florentin très réputé, et Dante. Les maladies apparaissent aussi chez Bonvesin da la Riva et semblent constituer une spécificité italienne.

⁸² *Ibid.*, p. 241.

⁸³ *Moralia*, IX, 45; cf. *supra*, I, 1.

⁸⁴ L'énoncé de cette règle est repris fidèlement du traité d'Innocent III, ainsi que l'épisode du mauvais riche qui lui sert de fondement scripturaire (voir *supra*, à propos des avares de Buffalmacco).

⁸⁵ « sono nel ninferno dispensate le pene e' tormenti per quel modo che l'peccatore contra Dio ha peccato », p. 241.

selon des modalités traditionnelles, fondées sur une définition métaphorique du péché et donnant lieu à des peines peu spécifiques. Mais à la différence d'Honorius Augustodunensis, Giamboni applique ce principe à des peines liées à des péchés spécifiques, et en particulier à quatre des sept péchés capitaux.

Ainsi, tandis que dans le chapitre consacré aux peines, Bono Giamboni demeure très traditionnel, il se fait l'écho, à propos de la nature du lieu infernal (et donc à travers la question de son ordre), de préoccupations nouvelles. Il les intègre dans le schéma proposé par le traité d'Innocent III, transgressant ainsi le cadre scripturaire auquel il prétend se tenir. L'introduction des péchés capitaux dans le traitement de la thématique infernale et le développement accordé au principe d'une adaptation qualitative nous rapproche tout particulièrement de l'esprit de l'œuvre de Buffalmacco. S'il se fait imprudent d'y voir une source pour notre fresque, il importe de souligner l'affirmation d'une logique dont l'œuvre de Buffalmacco tire, dans le domaine de l'image, toutes les conséquences.

Reste qu'aucun des textes analysés ne produit un modèle directement comparable à celui de Pise. L'établissement de rapports rigoureux entre les lieux, les fautes et les peines ne caractérise ni l'œuvre de Giacomino da Verona, ni celle de Bonvesin da la Riva pourtant plus développée. Cependant, les quatre textes analysés témoignent d'une tendance à développer le thème de l'enfer. Dans tous les cas, celui-ci tend à déborder le cadre du modèle traditionnel utilisé. Qu'il s'agisse de l'invocation d'une protection divine chez Ugoccione, du modèle des neuf peines d'enfer chez Bonvesin ou du traité moral se bornant à l'exposé des peines scripturaires chez Bono Giamboni, ces schémas semblent contenir avec peine la matière infernale. On note donc, à la fin du XIII^e siècle, les signes d'un essor quantitatif, portant les germes d'une transformation qualitative. C'est Giamboni qui pousse le plus loin ce dernier aspect, et on peut penser que des suggestions comme celles qu'il énonce participent d'une réflexion qui, plus poussée, conduit à la fresque de Pise. On veut ainsi suggérer que les principes qui sous-tendent la fresque pisane peuvent dériver de la littérature morale ou de la réflexion des clercs qui la produisent, autant que de l'œuvre de Dante, si étrangère à l'optique didactique et morale adoptée par l'Église.

3 - LA FRESQUE ET LA CULTURE DOMINICAINE

En dépit des points de contact relevés, la fresque de Buffalmacco ne peut être considérée ni comme la reprise d'un modèle iconographique, ni comme l'illustration d'une description textuelle de l'enfer. Il

convient alors de concentrer notre attention sur le milieu dans lequel les fresques du Camposanto ont vu le jour. À cet égard, le milieu dominicain de Pise doit être invoqué à un double titre : d'une part parce que le couvent Sainte-Catherine jouait alors un rôle décisif dans la culture religieuse de la ville⁸⁶; d'autre part parce que l'archevêque de Pise était alors un Dominicain, Simone Saltarelli⁸⁷.

Sainte-Catherine était l'un des établissements dominicains les plus actifs d'Italie. Son *Studium* jouissait d'une grande réputation et sa bibliothèque était une des plus anciennes et des plus riches de la péninsule⁸⁸. Son rôle dans la commande des œuvres d'art a également été important et original⁸⁹. En outre, le couvent s'est illustré par les grands prédicateurs qu'il a formés, tel Giordano da Pisa, mais plus encore par l'impulsion décisive donnée au processus de vulgarisation de la culture religieuse. De ce point de vue, Domenico Cavalca (1270-1342?), qui a adapté en italien les *Dialogues* de Grégoire et les *Vies des Pères*, a joué un rôle fondamental. Il faut encore citer Bartolomeo di San Concordio qui, après avoir enseigné dans plusieurs écoles de l'Ordre et notamment à Santa Maria Novella à Florence, dirigea le *studium* de Sainte-Catherine de 1335 jusqu'à sa mort, en 1347⁹⁰. Sa réputation est également liée à la très large diffusion de sa Somme de confession, dite *Summa Pisanella* (1338).

⁸⁶ Les Dominicains contrôlaient largement l'organisation des confréries, auxquelles ils donnent, au début du XIV^e siècle, des statuts communs (la fondation de la confrérie des Pénitents est même attribuée par la *Chronique* du couvent à Giordano da Pisa); cf. G. MEERSEMAN, *Ordo fraternitatis : confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, Rome, 1977, II, p. 595-597. Ceci n'est pas indifférent dans la mesure où les confréries pourraient avoir été impliquées dans la commande des fresques (cf. à ce propos, la présence, au milieu de la Thébaïde, de la tombe de l'ermite Giovanni Cini, figure importante de la pratique pénitentielle dans les premières décennies du XIV^e siècle; cf. C. FRUGONI, « Altri luoghi... », p. 1634-1643).

⁸⁷ Selon M. Luzzatti, même si aucun document ne permet d'en apporter la preuve, il est très probable que Saltarelli ait joué un rôle dans la commande et la conception d'ensemble des fresques (M. LUZZATTI, « Simone Saltarelli archicovoco di Pisa (1323-1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della Morte... »). Ceci est d'autant plus vraisemblable que le cimetière du Camposanto était placé sous la double dépendance de la Commune et de l'archevêché (M. RONZANI, « Il cimitero della chiesa maggiore pisana : gli aspetti istituzionali prima e dopo la nascita del camposanto... »).

⁸⁸ Sur le couvent, voir C. DELCORNO, « Cavalca », *DBI*, XXII, p. 577.

⁸⁹ Voir J. CANNON, « Simone Martini, the Dominicans and the Early Sienese Polyptych », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45, 1982, p. 69-93.

⁹⁰ Voir C. SEGRE, « Bartolomeo di San Concordio », *DBI*, VI, 768-770, ainsi que la notice de la *Chronica antica Conventus S. Catharinae*, éd. F. Bonaini, dans *Archivio storico italiano*, 1845-1848, VI, p. 521-524 (et pour Cavalca, *ibid.*, p. 508-509).

C'est vers de tels représentants de la culture dominicaine qu'il faut se tourner pour tenter de comprendre l'émergence d'un nouveau modèle de figuration de l'enfer. Cependant, le problème est moins simple que pour la fresque de la Thébaïde, aisément mise en rapport avec la vulgarisation de Cavalca. Dans le cas de l'enfer, aucun texte ne semble pouvoir être rattaché aussi directement à l'image. Il s'agit donc plutôt de rechercher les signes d'une spiritualité et d'une pastorale, susceptibles d'être mis en parallèle avec la fresque.

L'enfer, la mort, la confession

Avant de poursuivre l'enquête, il convient de préciser la logique dans laquelle s'inscrit la représentation de l'enfer. Celle-ci s'insère en effet dans une vaste entreprise d'édification religieuse, et il est indispensable d'analyser les liens qui l'unissent aux autres parties du cycle. Le caractère didactique de celui-ci est difficilement contestable, dès lors qu'on considère l'abondance des textes moralisants qui accompagnent l'image et qui apostrophent les spectateurs⁹¹. Certains s'adressent aux hommes en général (« Humana gente che nel mondo site »⁹²); et tandis que d'autres, sous les élus du Jugement dernier, sont destinés à l'âme sage (« anima savia »), sous l'enfer, ce sont les pécheurs qui sont visés (« O peccator... »). Les inscriptions leur adressent des exhortations à la vertu⁹³, mais tentent parfois d'impliquer davantage le spectateur, notamment en l'obligeant à s'imaginer à la place des damnés :

« O peccator che in questa vita stai
Involto se' nelle mondane cure
Pon mente fiso ad queste aspre figure
Che in questo obscuro Inferno traggien guai
Chosi com' elle son cosi serrai ».

De fait, toute l'efficacité de la représentation de l'enfer dépend de celle d'une telle suggestion. Car c'est une chose de voir l'image de l'enfer, et c'en est une autre de s'imaginer *soi-même*

⁹¹ Sur les fortes interférences entre textes et images, très caractéristiques de la culture dominicaine, cf. L. BOLZONI, « Un codice trecentesco delle immagini : scrittura e pittura nei testi dominicani e negli affreschi del Camposanto di Pisa », dans *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Firenze, 1988*, I, p. 347-356.

⁹² cf. S. MORPUGNO, *op. cit.*, p. 66-69.

⁹³ « Per qual temer sempre, gente, devereste / Et guardarvi dalle cose disonestes ».

concerné par un tel destin. L'image de l'enfer n'est menaçante que si le spectateur s'envisage comme une victime potentielle des démons. Aussi les commentateurs s'emploient-ils à exclure la possibilité d'une perception distancée de l'image. De ce point de vue, le cycle pisan pousse fort loin la recherche d'une efficacité morale, développant à la fois l'image et suggérant le type de regard qu'il convient de porter sur elle.

Le Jugement dernier et le Triomphe de la mort.

L'enfer et le Jugement sont entourés à droite par la *Thébaïde* et à gauche par le *Triomphe de la mort* (fig. 90) : l'ensemble forme un vaste triptyque d'environ 45 mètres de long. La représentation des scènes de la vie des premiers ermites illustre la récupération du modèle des Pères du désert par les Dominicains⁹⁴. Mais il nous importe surtout de noter qu'à travers l'image du modèle érémitique, elle exalte la vertu de pénitence qui permet de vaincre la peur de la mort et d'échapper à la menace de l'enfer. La fresque dite du *Triomphe de la mort* est composée de deux parties : d'une part, la *Rencontre des trois morts et des trois vivants*, scène dont l'apparition dans la littérature et l'art figuratif italiens remonte au moins au début du XIII^e siècle, et d'autre part l'avancée victorieuse de la Mort qui s'apprête à faucher des jeunes gens qui se livrent, insouciantes, à une vie de plaisir.

Ce développement du thème de la mort prête à discussion⁹⁵. Y verra-t-on, dans la lignée de l'interprétation de A. Tenenti⁹⁶, l'émergence d'un sens laïcisé de la mort et donc de la valeur *en soi* de la vie terrestre? Il faudrait alors considérer les jeunes représentés dans le verger comme les héros de la fresque : ils incarneraient une vie terrestre heureuse, à laquelle la Mort viendrait cruellement mettre un terme. Mais une telle lecture est en totale contradiction avec les textes insérés sous l'image :

«Femina vana, perché ti dilecti
D'andar così dipinta et adorna

Che vuoi piacer al mondo più che a dio?»

⁹⁴ voir A. BOUREAU, «*Vitae Fratrum, Vitae Patrum*, L'Ordre dominicain et le modèle des Pères du désert au XIII^e siècle», dans *Mélanges de l'École française de Rome (Moyen Age, Temps modernes)*, 99, 1987, p. 79-100 et C. LAPOSTOLLE, *Le désert et ses images*, ... en part. p. 334-343.

⁹⁵ Sur les rapports entre le thème de l'enfer et celui de la mort, je me permets de renvoyer à «*Triomphe de la mort, triomphe de l'enfer*», Les fresques du Camposanto de Pise», *L'Écrit-VOIR*, 1986, 8, p. 4-17.

⁹⁶ A. TENENTI, *Il senso della morte*, ... en part. p. 418-422.

«O anima, perché perché non pensi
Che Morte ti torrà quel vestimento (...)
Col quale haverai eternal tormento
Se qui lo lassai con mortal dilecto»⁹⁷.

Ces personnages sont des insouciantes, menacés par l'enfer, et qui pourtant ne font rien pour s'amender. Sans doute pourra-t-on dire que le commentateur écrit ne suffit pas à rendre compte de l'image et que celle-ci peut revêtir une certaine ambiguïté. Qu'une lecture *a contrario* du programme iconographique soit possible, on peut le supposer, mais si l'on cherche à définir l'intention des commanditaires, il est difficile d'admettre une contradiction aussi radicale entre le sens général des fresques et l'optique morale suggérée par les inscriptions. La difficulté d'une lecture «laïque» du cycle tient aussi au fait que les jeunes gens du jardin personnifient un mode de vie opposé à celui des ermites : si l'on valorise les premiers, on doit déprécier les seconds qui, loin d'exalter la vie terrestre, y renoncent avant même que la mort ne les en prive. C'est ce que plusieurs auteurs ont proposé⁹⁸; mais, là encore, il est difficile de prêter au cycle iconographique une telle inversion de son message déclaré.

À la différence d'utilisations postérieures, la mort n'est pas ici présentée comme un fléau universel, frappant tous les hommes sans distinction. Elle se détourne des infirmes qui pourtant l'imparent de mettre un terme à leurs souffrances («O morte, medicina d'ogni pena...»). Si la Mort se désintéresse d'eux, c'est parce qu'elle destine son message à ceux-là seuls qui négligent de penser à elle. La Mort ne vise que les pécheurs, car eux-seuls ont à craindre de sa venue. Elle choisit ses victimes en fonction d'une intention morale. La fresque permet ainsi de dénoncer deux attitudes symétriques, aussi peu chrétiennes l'une que l'autre : la vie heureuse des insouciantes et

⁹⁷ S. MORPUGNO, p. 56.

⁹⁸ L. Bellosi a poussé très loin une telle lecture, interprétant comme grotesques ou ridicules tous les éléments appartenant au discours moralisant (*op. cit.*, p. 6-9). L'enfer devient ainsi une caricature comique et la lutte des anges et des démons une «joyeuse mêlée»; les ermites «qui devraient exalter l'idéal de la vie contemplative, sont comme ridiculisés par leur aspect de vieux grincheux». Les seuls personnages pris au sérieux sont les jeunes gens du jardin. L. Bellosi doit donc admettre «une inversion des valeurs déclarées par les textes des nombreuses inscriptions». Mais encore faudrait-il fonder sérieusement la présence de traits grotesques susceptibles de disqualifier le discours chrétien : je n'en vois aucune trace. Dès lors que l'on intègre l'image dans le cadre de la didactique dominicaine, une telle interprétation paraît totalement discordante. Il me semble qu'elle repose plus sur des considérations extérieures à l'image que sur son observation : fidélité à l'interprétation de R. Longhi (citée p. 9) et surtout, opposition (que Bellosi croit nécessaire pour étayer la nouvelle datation) à l'interprétation triptyque donnée par M. Meiss, en liaison avec la Peste de 1348.

le désir de mort des malheureux ont en effet en commun de ne reconnaître comme valeur que le plaisir terrestre⁹⁹. Seuls les ermites illustrent la voie juste : renoncer au monde et supporter les souffrances d'une vie de pénitence.

On voit alors comment le thème de la mort s'inscrit dans une perspective chrétienne. Il n'y a donc pas lieu de supposer un rapport d'opposition entre ce thème et celui de l'enfer. Le cycle de Buffalmacco en est la meilleure preuve, puisqu'il associe une des premières représentations du Triomphe de la mort et une mutation de l'image de l'enfer qui lui donne un essor sans précédent. Ici, les deux thèmes progressent ensemble, et non dans un rapport de substitution : triomphe de la mort et triomphe de l'enfer vont de pair. Élément traditionnel du discours chrétien du *contemptus mundi*, le thème de la mort prend place ici dans un discours moral plus général et destiné à un large public. On pourrait le résumer ainsi : «*Pécheurs, vous qui ne pensez qu'aux plaisirs du monde, vous oubliez que votre mort est proche; alors il sera trop tard pour faire pénitence et l'enfer sera votre châtement*». La mort, la pénitence, le Jugement et l'enfer : tels sont bien les volets du triptyque peint par Buffalmacco. Et la mort y joue un rôle décisif dans la mesure où elle pose une limite infranchissable, au-delà de laquelle il n'est plus possible de s'amender : l'appel à la vertu tire argument de l'imminence de la mort.

Ici, il convient de préciser le mode d'utilisation du thème infernal. Car la menace qu'il fait peser sur les pécheurs n'est pas une fin en soi. Sans doute les textes cités promettent-ils un tel sort aux insouciantes, mais ils proposent aussi une issue de secours. Lisons jusqu'au bout :

«Chosi com'elle son cosi sarai
Se non ti peniti del mal che facto hai :
 Facendo penitentia del peccato
 A dio ritorna, et serra' meritato».

Sur la voie qui mène du péché à l'enfer, il existe une bifurcation : c'est le chemin escarpé d'une vie de pénitence que l'ermite désigne aux cavaliers, arrêtés dans leur parcours mondain par la vue des trois cadavres¹⁰⁰. Comme le montre le texte cité, la menace de l'enfer n'est qu'une menace conditionnelle. Et l'effet recherché est

⁹⁹ Sur l'interprétation du groupe des pauvres, cf. C. FRUGONI, «Altri luoghi...», p. 1578-1583. L'attitude des pauvres s'oppose à l'idée chrétienne selon laquelle il faut supporter les épreuves terrestres avec patience. En revanche, la fresque dans laquelle ils s'insèrent illustre une rhétorique tout à fait chrétienne.

¹⁰⁰ Il y a là une traduction visuelle du schéma proposé dans l'étude des *exempla*, cf. *supra*, I, 3.

moins la peur qu'un réflexe salutaire qui porte à la conversion morale. L'ensemble du cycle peut alors être décrit comme une incitation à la pénitence : le désir d'échapper à l'enfer en est la motivation fondamentale, tandis que l'imminence de la mort en justifie l'urgence.

Mais, de même que le modèle érémitique est utilisé comme légitimation d'une pratique monastique profondément différente, il n'est pas impossible d'actualiser l'idée de pénitence. Pour la plupart des laïcs, la pratique de la confession est la traduction principale de l'exigence de pénitence¹⁰¹. Et c'est surtout sur l'incitation à la confession que portent les efforts des clercs¹⁰². Aussi peut-on considérer l'image de l'enfer elle-même comme une incitation à la confession. Dès lors, la mutation infernale introduite par Buffalmacco ne peut être considérée isolément. Son intégration dans une rhétorique religieuse n'en réduit pas la portée; elle permet en revanche de saisir à quelle nécessité répond ce développement de l'enfer qui, analysé dans le cadre du seul Jugement dernier, pouvait être jugé stupéfiant. En effet, le déséquilibre créé au sein du Jugement redevient équilibré lorsque l'on considère l'ensemble du cycle et que l'on met en regard l'enfer, la mort et la vie pénitente¹⁰³.

La prédication de Giordano da Pisa

De cette logique, on voudrait trouver une formulation équivalente dans la prédication des Dominicains de Pise. Plus qu'à Bartolomeo di San Concordio, on s'intéressera ici à Giordano da Pisa

¹⁰¹ C'est d'ailleurs la confession qui est explicitement recommandée à la «femina vana»: «che sentencia te ne aspetti./ Se incontente il tuo cor non torna/ Ad confessarsi spesso d'ogni rito». Sur l'importance du thème de la confession dans la Thébaïde, voir C. FRUGONI, «Altri luoghi...», p. 1603 et 1611-1614. Sur l'évolution du rapport pénitence/confession après Latran IV, voir N. BÉRIOU, «Autour de Latran IV (1215) : la naissance de la confession moderne et sa diffusion», dans Groupe de La Bussière, *Pratiques de la confession. Des Pères du désert à Vatican II. Quinze études d'histoire*, Paris, 1983, p. 73-93.

¹⁰² Pour rester dans le contexte pisan, nous verrons plus loin combien les écrits de Cavaleca, en particulier la *Disciplina degli spirituali* et le *Specchio de peccati*, manifestent ce souci d'encourager à la confession.

¹⁰³ La Thébaïde, illustrant les moyens d'échapper à la menace de Satan, constitue bien un contrepoint à la fresque infernale. Il est d'ailleurs significatif de voir le désert des ermites qualifié de paradis («il deserto chiamava paradiso», CAVALCA, *Le vite*, III, 10, cité par C. FRUGONI, «Altri luoghi», p. 1587). Il arrive même que le livre des *Vitae Patrum* soit qualifié de paradis («*Incipit liber de vita sanctorum patrum qui appellatur paradisus*» : Bibl. Vat., Reg. lat. 432, f. 3; XII^e s.). D'autre part, C. Frugoni a montré l'existence de correspondances entre les vertus illustrées par les scènes de la Thébaïde et les vices punis en enfer : cela confirme que les deux fresques sont conçues dans un rapport d'opposition l'une par rapport à l'autre (*ibid.*, p. 1603-1604).

(c.1260-1311), son illustre prédécesseur, dont la prédication est exceptionnellement bien conservée¹⁰⁴. Cependant, il ne s'agit pas de chercher, dans des sermons antérieurs de trois décennies, un équivalent exact de la représentation iconographique, mais seulement de saisir les articulations d'un discours moral dont la fresque semble être également l'expression¹⁰⁵.

Comme dans de nombreux textes cléricaux, on retrouve, dans cette prédication, une contradiction entre l'insistance théorique dont l'enfer est l'objet et son traitement qui reste relativement limité. L'enfer est évoqué comme un dogme essentiel, central, et surtout d'une grande utilité morale : comme les méchants ne se détournent du mal que par peur des peines, il faut prêcher souvent sur les choses de l'enfer¹⁰⁶. Pourtant, aucun sermon ne propose une description systématique de l'enfer, et l'évocation des peines matérielles reste rare. Lorsqu'il doit apporter des preuves de l'existence des peines de l'enfer, Giordano insiste, selon un procédé rhétorique habituel, sur leur caractère inimmuable, pour finalement n'en citer aucune¹⁰⁷. Finalement, il ne retient qu'un seul témoignage, jugé d'autant plus valable qu'il est emprunté à un païen comme Ovide. Aussi, hormis celles de l'Écriture, les seules peines véritablement décrites dans les sermons de Giordano sont celles d'Ixion, de Tantale et de Prométhée¹⁰⁸.

Dans ces conditions, il n'est pas envisageable de repérer chez Giordano les prémises d'une organisation de l'enfer. Toutefois,

¹⁰⁴ Gloire du couvent Sainte-Catherine, nommé Prédicateur général en 1303, Giordano a beaucoup prêché à Santa Maria Novella à Florence; il meurt sur la route de Paris où il avait été nommé *magister*; cf. C. DELCORNO, *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare*, Florence, 1975.

¹⁰⁵ On se limite ici à l'analyse de trois cycles : celui de l'Avent 1304 (*Quaresimale Fiorentino*, 1305-1306, éd. C. Delcorno, Florence, 1974; abréviation : QF; 92 sermons); celui du Carême 1305-1306 (*Prediche del 1304 dell'Avento e della Quaresima*, éd. O. Manni, Florence, 1973; abr. : Av; 37 sermons); ainsi que le cycle consacré à la Genèse en 1304-1305 (*Prediche sulla Genesi*, éd. Moreni, Florence, 1830; abr. : Gen; 41 sermons).

¹⁰⁶ QF XII, p. 57; voir aussi QF XXXII, p. 160 et Gen. XXV où le châtiement des démons est considéré avant tout comme un moyen de montrer aux hommes le sort qui les attend s'ils ne s'amendent pas.

¹⁰⁷ «Tanta è la testimonia che a metterci mano è un mare, e non se ne verrebbe a capo in cento prediche», QF XXXII, p. 163.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.164. On relève également quelques mentions imagées, comme en QF XIII, p.66-67 : «sono obligati a la padella e al fuoco e al fruttume eternale del ninferno, che mai non avra fine quel fruttume e non ne verà odore, ma puzza». Mais l'image de la cuisine a surtout ici une valeur métaphorique dans la mesure où elle prolonge la comparaison de l'homme à un poisson pris à l'hameçon.

amené à commenter le verset «*Dirigite viam Domini*», il oppose l'unicité de la voie du salut à la multiplicité de celles qui mènent en enfer :

«E pero ne vanno tanti a ninferno, assai più che in cielo (. . .) e sono le vie cotante : *chi ci va per superbia, chi per vana gloria, chi per invidia, chi per avaritia, chi per tutti i peccati, che sono non solamente sette, ma di quelli sette ne nascono senza fine, ed in molti altri modi*»¹⁰⁹.

Certes, les sept péchés «capitaux» - sources de tous les autres - n'apparaissent pas ici pour justifier des tourments. Il est cependant significatif qu'ils soient utilisés pour définir les chemins de l'enfer, les causes de la damnation. Giordano ne se contente pas d'une mise en garde générale contre le péché; la recherche d'une plus grande efficacité impose de faire peser la menace sur chaque catégorie de pécheurs en particulier. N'est-ce pas également l'effet produit par la représentation compartimentée de l'enfer?

Mais pour le reste, Giordano insiste plus sur l'aspect spirituel de la peine d'enfer. Les deux sermons du 21 février 1305 sont sur ce point révélateurs : à partir de Matthieu 25, il prêche le matin sur le Jugement, le soir sur l'enfer (avec pour thème «*Discedite a me maledicti*»). Mais après avoir insisté sur la nécessité de parler des peines, il décide de ne traiter que de la perte de Dieu, et non des peines corporelles¹¹⁰. Le même phénomène se reproduit lorsqu'il prêche sur les quatre raisons montrant que le péché est l'expression de la bêtise : il choisit d'analyser le thème de la perte des biens de la vie éternelle, plutôt que de développer ses conséquences infernales¹¹¹. Pour Giordano, l'enfer est surtout la perte irrémédiable du plus grand bien que l'on puisse imaginer : Dieu et le paradis. Le thème du paradis est plus fréquemment développé - et avec plus d'ampleur - que celui de l'enfer¹¹². Au sein des thèmes négatifs, le Jugement dernier et

¹⁰⁹ Av IX, p. 39. Giordano insiste ensuite sur le fait qu'un seul péché suffit à conduire en enfer, bien que ceux qui n'ont commis qu'une seule faute soient moins punis que ceux qui en ont commis plusieurs. Voir aussi QF LXXVI, p.372-173, où il s'agit de contrer une objection : si un seul péché conduit en enfer, quelle importance y a-t-il à en commettre d'autres. «Che mi fanno tanti peccati, se pur per uno n'avrei ninferno?». C'est ici que le principe d'adaptation quantitative prend toute sa valeur pratique : «Quanti peccati farai, tanti inferni ti saranno tanti» répond Giordano.

¹¹⁰ QF XII, p. 57-61.

¹¹¹ QF XXXVI, p. 183-190.

¹¹² Série de quatre sermons QF XLVIII-LI, p. 250-267; ou encore QF LXVIII, p. 331-336, et Av. II, p. 4-6. De même, dans QF LXVI, p. 324-330, Giordano énonce les quatre raisons pour lesquelles le temps est précieux : il sert à gagner la vie éternelle, à accroître ses mérites, à échapper aux peines de l'enfer, à purger l'âme de ses fautes. Mais seule la première raison est développée.

l'horreur des péchés l'emportent nettement, montrant ainsi que l'enfer est loin d'être un aspect majeur de la prédication de Giordano¹¹³.

Pourtant, sans lui donner un développement substantiel, Giordano utilise l'enfer comme un rouage essentiel de sa prédication. Dans un long sermon entièrement consacré à la pénitence, celle-ci est présentée comme la « migliore cosa che Idio n'abbia data in questa vita, e 'l maggiore rimedio »¹¹⁴. Elle redresse ce qui est courbe et ramène de la voie d'enfer vers la voie de paradis; elle surpasse la vertu de toutes les choses de ce monde, qui ne peuvent rien pour éviter la damnation. Puis, après avoir déployé tous les arguments classiques montrant l'immensité du feu de l'enfer, il dévoile la force incroyable de la pénitence :

« non dico mare, no, ma una sola lagrima di dolore del peccato, che venga di buon cuore, sola una, vedi virtù c'hae? Ha virtù di spegnere e atutare tutto 'l fuoco del ninferno a un tratto; e se viene bene di buona contrizione perfetta, non solamente quello del ninferno ma quello del purgatorio ».

Ce que toute la mer du monde ne peut faire, une larme de contrition parvient à le réaliser¹¹⁵. Enfin, la conclusion du sermon montre éloquentement le rapport concret qui s'établit entre pénitence et confession :

« Dovem dunque udite queste parole, non gittarle via, no, ma ritenerle in noi. E che dovem fare? *Confessarci e stare in penitencia*, e stare netti, che questo è il maggior tesoro che Idio possa dare in questo mondo : la penitencia. E pero conforto io, disse il lettore, cosi le persone, chiunque viene a me, che ssi confessino spesso, tanta è l'utilidade ».

Le sermon sur la pénitence apparaît alors essentiellement comme une incitation à la confession¹¹⁶. Il faut donc concevoir l'enfer et la pénitence comme les deux pôles d'un système dynamique :

¹¹³ QF XIII, p. 62; QF XXXVI, p. 184; QF XLIII, p. 221; QF LVI, p. 289.

¹¹⁴ QF XV, p. 71-81.

¹¹⁵ Un autre sermon important sur la pénitence est Gen XL, p. 217-236 : des trois parties de la pénitence – contrition, confession et satisfaction –, il ne traite que la première, mais avant de conclure, il s'élève contre ceux qui croient que la contrition suffit : « chi non si confessava rompe il comandamento di Dio ».

¹¹⁶ Sur la confession comme finalité essentielle de la prédication; voir les contributions de L. K. LITTLE, « Les techniques de la confession à la confession : transmission technique » et de R. RUSCONI, « De la prédication à la confession : transmission et contrôle de modèles de comportement au XIII^e siècle », dans *Faire croire, op. cit.*, p. 87-99 et 67-85; voir aussi, dans le même volume, J. BERLIOZ, « Quand dire, c'est faire dire. », qui cite Humbert de Romans : « nihil autem tam valet ad huiusmodi [penitentiae] accelerationem, sicut praedicatio (...) Per praedicationem enim seminatur, per confessionem vero colligitur fructus » (p. 304).

la pénitence est le remède contre la menace infernale; la menace de l'enfer doit convaincre de la nécessité de la pénitence (et tout particulièrement de la confession)¹¹⁷. Mais le fonctionnement d'une telle tension requiert l'intervention d'un troisième élément : le temps. Car la pénitence ne peut intervenir que durant le bref moment de la vie terrestre. Lorsque Giordano traite du péché mortel, ce qu'il développe, ce n'est pas tant la gravité intrinsèque de la faute que le danger qu'il y aurait à mourir en état de péché mortel¹¹⁸. Car si la pénitence possède une immense vertu, la mort en marque la limite : après le trépas, il n'y a plus la moindre possibilité d'amendement¹¹⁹. C'est dans cette optique que Giordano insiste sur le temps humain : il n'est nullement le signe de la valeur des biens terrestres; il est précieux parce qu'il permet d'acquiescer la vie éternelle¹²⁰. Il faut se hâter et faire pénitence pendant qu'il est encore temps. Ici, le thème de la mort et du temps s'inscrit dans la logique de la morale chrétienne; il est un rouage essentiel de la logique d'incitation à la pénitence et à la confession.

Ainsi la prédication de Giordano da Pisa ne témoigne d'aucun traitement particulièrement insistant du thème infernal. En revanche, elle montre que la thématique infernale ne peut être conçue hors d'un système ternaire qui l'associe à la confession et à la mort. La tension majeure est celle qui s'établit entre enfer et pénitence, mais l'appel à la pénitence ne va pas sans une insistance sur l'urgence de celle-ci. Or, ce système est aussi celui que nous avons cru déceler dans le cycle peint par Buffalmacco. La prédication de Giordano offre donc un point de repère pour comprendre la logique chrétienne de l'image et l'utilisation du thème infernal. Cependant, il est clair que l'enfer connaît dans l'image un traitement développé, analytique, qui fait défaut dans la prédication de Giordano. Passant, trois décennies après, du discours à l'image, la façon d'évoquer la peine des pécheurs s'est fortement transformée : le thème infernal gagne alors du terrain sur le sentiment de la perte de Dieu et sur la sévérité du Jugement.

¹¹⁷ Il en va de même dans les sermons parisiens analysés par A. E. Bernstein, dans lesquels l'enfer est utilisé pour inciter à la pénitence (« The Invocation of Hell... », art. cité, p. 42-50).

¹¹⁸ « Pero che chi muore in peccato mortale non si puo mai mutare e non ci ha mai nullo rimedio », QF XXVI, p. 129-135.

¹¹⁹ De ce point de vue, le rejet par saint Thomas d'une conception pénitentielle du purgatoire est significatif : il n'y a plus, après la mort, aucune pénitence possible; cf. J. LE GOFF, « Le temps du Purgatoire (III^e-XIII^e siècles) », repris dans *l'Imaginaire médiéval*, Paris, 1985, p. 87.

¹²⁰ « E fatto solamente per acquistare vita eterna », QF LXXVI, p. 324-330 (voir note supra).

Septénnaire des péchés et pratiques de la confession

En dépit d'une mention isolée, l'utilisation du septénnaire dans un contexte infernal n'apparaît pas chez Giordano. C'est pourquoi, se rapprochant chronologiquement de la fresque, il convient d'analyser les traités de Bartolomeo di San Concordio et de Domenico Cavalca. Il y a lieu en effet de se demander si la littérature morale développe le même système de classification des péchés que la fresque de Buffalmacco.

Parmi les neuf traités écrits par Cavalca, la *Disciplina degli Spirituali* (1335) est sans doute le plus connu. Presque entièrement consacré aux vices, il traite des fautes suivantes : la tiédeur, la vaine gloire, la tendance à la dispute, l'envie, la cruauté envers les défauts d'autrui, la présomption de soi-même, l'incapacité à supporter les défauts d'autrui, le désintéret pour la connaissance de l'Écriture, l'ingratitude envers ceux qui l'enseignent et enfin l'accédie¹²¹. Seuls trois des sept péchés capitaux apparaissent ici, et la classification adoptée reste très éloignée du septénnaire. En fait, Cavalca ne s'adresse pas ici à l'ensemble des chrétiens, mais à des « personnes spirituelles » qui vivent en pénitents¹²². Ayant déjà renoncé aux tentations du siècle, elles demandent à être fortifiées dans leur démarche religieuse et à être prémunies contre les vanités et les faiblesses, ce qui explique l'accent mis par l'auteur sur des attitudes spirituelles.

Par ailleurs, ce traité ne fait aucun usage de la menace infernale. Cavalca donne l'image d'une religion facile, d'un Dieu bon, accordant son pardon avec facilité. Est-ce à dire que la menace, adaptée à la masse des fidèles, doit faire place à des armes plus subtiles, dès lors qu'on s'adresse à une élite religieuse? En fait, Cavalca cherche à favoriser le recours à la confession : voulant vaincre les résistances de ceux qui redoutent d'avouer leurs fautes, il s'emploie à souligner tout à la fois les avantages et la facilité de l'opération. Il suffit de vaincre sa honte et le salut est assuré; une fois confessé, Dieu *oublie* le péché¹²³. L'incitation à la confession passe par une image bienveillante de la divinité.

Le modèle des sept péchés capitaux ne semble pas davantage mis en relief dans les autres œuvres de Cavalca. Ainsi, le *Specchio dei peccati* (1333) classe les péchés en fonction des six mouvements fondamentaux de l'âme : l'amour et la haine, la douleur et la joie, la

crainte et l'espérance¹²⁴. Sans doute la plupart des péchés capitaux sont-ils analysés : ainsi, l'amour des biens terrestres (chap. I) donne lieu à une étude de la luxure (« amore carnale »), de la gloutonnerie, de l'avarice (« amore di pecunia ») et de la superbe (« appetito di laude e di signoria »). Mais le système général est différent et les équilibres propres au septénnaire sont profondément modifiés¹²⁵. Là encore, ces choix semblent lient au public dévot auquel s'adresse Cavalca. Quant à ses autres traités, ils sont consacrés à un type particulier de péché, comme les péchés de langue dans le *Purgittiqua*¹²⁶.

En revanche, le principal traité moral de Bartolomeo, *Gli Ammaestramenti degli Antichi*, constitue un tableau complet des vices et des vertus¹²⁷. L'importance de la thématique infernale y reste très limitée¹²⁸, au reste, l'enfer n'est que l'une des cinq peines du péché, parmi lesquelles il faut compter les conséquences terrestres des fautes – mauvaise conscience, peur liée à la culpabilité, crainte d'être découvert –, ainsi que la perte de Dieu, qui est infiniment supérieure à la peine du sens.

Dans la partie consacrée aux vices, le septénnaire tient un rôle décisif. Bartolomeo énonce la liste des « vizi capitali » et l'utilise comme armature de son exposé¹²⁹. Pourtant, le plan annoncé n'est pas strictement suivi : le doublet grégorien *suberia/vana gloria* donne lieu à

¹²⁴ *Specchio dei peccati*, éd. F. del Furia, Florence, 1828 (toutes les datations indiquées ici suivent C. DELCORNIO, *DBI*, op. cit.). L'analyse de ces six mouvements occupe les dix premiers chapitres, les deux derniers étant consacrés aux conditions et à la forme de la bonne confession.

¹²⁵ Ainsi le chapitre I regroupe les trois péchés de la matière : ils n'ont pas plus d'importance que la tristesse qui occupe un chapitre entier (douleur, ch. VI), ou même que les jeux et les danses (joie, ch. VIII).

¹²⁶ *Purgittiqua*, éd. G. Silvestri, Milan, 1837. C'est également le cas du *Medicina del Cuore o Trattato delle Pazzienze*, consacré à la Colère et à la Patience (même édition). Cette absence d'utilisation du septénnaire est d'autant plus curieuse que les œuvres de Cavalca sont très liées à la *Summa virtutum ac vitiorum* de Guillaume Peyraut (cf. *DBI*, op. cit.) qui traite des péchés capitaux (et des péchés de langue). En fait, la substance de la *Summa* est intégrée dans différents traités de Cavalca, sans que le septénnaire serve de plan général à aucun de ses ouvrages.

¹²⁷ éd. D. Barberini, Florence, 1861 (l'édition de G. Colombi, Sienna, 1963, est très peu différente). Ce recueil de sentences, principalement tirées de l'Écriture, des auteurs chrétiens mais aussi de l'Antiquité païenne, est une vulgarisation des *Documenta Antiquorum*. Selon Segrè (*DBI*), il date des premières années du XIV^e siècle, lors du séjour florentin de Bartolomeo; il est dédié au banquier Geni Spini, un des chefs des Noirs entre 1302 et 1308.

¹²⁸ Les peines sont évoquées à l'aide du modèle d'Honorius, op. cit., p. 267-269.

¹²⁹ Les vertus occupent les chapitres III à XX, les vices les chapitres XXI à XXXVI (sur un total de quarante). L'exposé des péchés capitaux va du ch. XXIV (enfin) au ch. XXXIV (*accidia*).

deux chapitres distincts (XXVII et XXVIII), tandis que la colère connaît un développement plus grand encore. Non seulement elle constitue le chapitre le plus étoffé¹³⁰, mais elle donne lieu à trois sous-catégories - l'empressement, l'inconstance et l'injustice (ch. XXXI-XXXIII). L'identité du destinataire de l'œuvre suggère qu'à travers la colère, Bartolomeo vise, pour une bonne part, les conflits et les discordes qui déchirent Florence. Aux ravages des luttes internes, il oppose un idéal de paix et d'harmonie civique. Enfin, Bartolomeo annonce d'emblée deux ajouts aux péchés capitaux : les vices des femmes (XXXV) et les péchés de la langue (XXXVI).

Bien que constituant le fondement de la typologie morale, le modèle des péchés capitaux s'avère donc insuffisant pour permettre un traitement exhaustif des questions morales. L'ajout de catégories hétérogènes paraît bien souvent nécessaire, tandis que l'équilibre entre les péchés capitaux n'est pas toujours respecté¹³¹. En outre, les écrits de Cavalca montrent que le septénaire n'est nullement le modèle exclusif de la littérature morale, en particulier lorsque celle-ci est destinée, non à inculquer les fondements de la vie chrétienne, mais à susciter un perfectionnement spirituel. Dans un contexte moins spécifique, l'œuvre de Bartolomeo suggère cependant que, même s'il est manié avec une grande souplesse, le septénaire conserve une grande importance. Son utilisation n'est d'ailleurs pas sans évoquer la fresque du Camposanto où, tout en constituant l'architecture de la représentation, le septénaire est incomplètement développé et associé à une catégorie hétérogène¹³².

Enfer et examen de conscience

Plus que dans la littérature morale, c'est peut-être dans la pratique religieuse qu'il faut rechercher les mobiles d'une utilisation du septénaire. Car si l'image de l'enfer se laisse analyser comme une in-

citation à la confession, on peut se demander s'il ne convient pas d'établir un lien plus précis entre cette représentation et les modalités mêmes de la confession. Il est en effet tentant de supposer une relation entre les classifications infernales et celles que préconisent les manuels de confession : s'il en était ainsi, l'image de l'enfer ne se contenterait pas d'inciter le spectateur à se confesser, elle lui indiquerait aussi la forme que doit prendre son examen de conscience.

Quelle est donc la place du septénaire dans la pratique de la confession, au début du XIV^e siècle, en Italie centrale? On sait que son rôle est très important dans les premières *Somme*s de confession, au début du XIII^e siècle, puisqu'il fournit alors le modèle essentiel de classification des péchés¹³³. C'est le cas en particulier dans la *Summa confessorum* de Thomas de Chobham (1210-1215), qui ajoute toutefois, aux chapitres traitant des sept péchés capitaux, des catégories comme la magie, le mensonge, la rupture des vœux et le scandale¹³⁴. En revanche, à partir de Raymond de Penafort, et surtout chez Jean de Fribourg à la fin du XIII^e siècle, les *Somme*s sont fondées sur des catégories de nature plus juridique. Mais la structure de la *Somme* est alors devenue indépendante de celle de l'examen de conscience qui, lui, reste centré sur le septénaire. D'autres catégories peuvent s'y ajouter, comme les cinq sens ou les dix Commandements. Le *Confessionale* de Jean de Fribourg prévoit ainsi un examen de conscience détaillé : au septénaire, s'a-

meo di San Concordio. C'est donc une préoccupation de l'Unité, sous ses aspects à la fois religieux et politiques, qui s'exprime ici.

¹³⁰ On renvoie en particulier à R. RUSCONI, « *Ordinate confiteri*. La confession dei peccati nelle *Summe* de Casibus e nei manuali per i confessori (metà XII-inizio XIV secolo) », dans *L'aveu, Collection de l'École française de Rome*, Rome, 1986, p. 297-313. Sur la confession, voir également (outre les volumes *Faire croire... L'aveu... et Pratiques de la confession...*, en particulier l'article de H. MARTIN, « Confession et contrôle social à la fin du Moyen Âge », p. 117-136); P. MICHAUD-QUANTIN, *Somme de casuistique et manuels de confession au Moyen Âge*, Louvain-Montréal, 1962; T.N. TENTLER, *Sin and confession on the eve of the Reformation*, Princeton, 1977 et « The *Summa* for confessors as an instrument of social control », dans C. TRINKANS (dir.), *The Pursuit of Holiness in late Medieval and Renaissance Religion*, Leyde, 1974, p. 103-126; L. BOYLE, « The *Summa* for confessors as a genre and its religious intent », dans *ibid.*, p. 126-130 et « The *Summa confessorum* of John of Freiburg and the popularization of the moral teaching of saint Thomas and of some of his contemporaries », dans A. MAURER et E. GILSON, *Saint Thomas, 1274-1974. Commemorative Studies, Toronto*, 1974, t. 1, p. 245-268; et J. DELUMEAU, *L'aveu et le pardon. Les difficultés de la confession XIII^e-XVIII^e siècle*, Paris, 1990. Voir aussi M. BLOOMFIELD, *The Seven Deadly Sins*, Lansing, 1952.

¹³¹ T. de Chobham, *Summa confessorum*, éd. Broomfield, Paris-Louvain, 1968. Sur l'innovation que constitue l'introduction d'un « examen de conscience détaillé mené sur le plan des sept péchés capitaux », voir P. MICHAUD-QUANTIN, *op. cit.*, p. 22.

¹³² ch. XXX : 24 pages contre 9 à la glotonnerie, 4 à l'envie ou à l'accédie, 131 Sur le développement de la catégorie des péchés de langue, nécessaire pour traiter des fautes que le septénaire ne prend pas en compte, voir C. CASAGRANDE et S. VECCHIO, *I peccati della lingua*.

¹³³ Aux péchés de langue, catégorie la plus importante après le septénaire chez Bartolomeo, se substitue dans la fresque le souci des atteintes à l'unité de l'Église. Un tel choix demande à être commenté. L'importance donnée au registre supérieur de la fresque peut être liée à la menace des hérésies, même si l'on doit alors se situer dans un contexte plus large que celui de la ville de Pise. Ainsi, dans son *Pungilingua*, Cavalca se livre à une dénonciation des disciples de Segarelli (éd. citée, XXIX, p. 256-263), significativement qualifiés d'« indovini », catégorie que l'on retrouve dans la fresque, à côté des hérétiques. Mais, au souci des divisions religieuses s'ajoute peut-être celui des divisions politiques : la *Disciplina degli spirituali* développe démesurément le thème de la « discordia ». De même, on a vu l'importance de ce thème dans les *Ammaestramenti degli antichi* de Bartolo-

joutent les péchés de langue, la violation d'un vœu et les pratiques magiques¹³⁵. Puis, à partir du XIV^e et surtout au XV^e siècle, on constate une tendance à la multiplication des catégories utilisées¹³⁶.

Les Dominicains de Pise se sont eux-même beaucoup intéressés à la confession. Le *Specchio de' peccati* de Cavalca veut répondre à ceux qui l'ont prié de «faire en vulgaire une generale forma di confessione». Et s'il ne lui est pas possible de satisfaire entièrement cette demande, du moins propose-t-il un miroir moral dans lequel chacun puisse reconnaître ses défauts, afin de savoir comment les confesser¹³⁷. Mais, comme on l'a vu, ce traité, destiné à des personnes spirituelles, ne se fonde aucunement sur le septénaire. Ceci indique que les dévots ne se contentaient pas du modèle de l'examen de conscience, utilisé pour la majorité des fidèles.

En revanche, Bartolomeo da San Concordio est l'auteur d'une Somme très importante, la *Summa Pisanella*, qui est une mise à jour, selon un ordre alphabétique, de l'œuvre de Jean de Fribourg¹³⁸. Ce type d'organisation exclut d'y déceler un quelconque rôle du modèle des péchés capitaux. Pourtant, à la rubrique «Confessor», Bartolomeo souligne nettement l'importance du septénaire dans l'interrogation du pénitent («et debent esse interrogaciones principaliter de septem vitiis capitalibus»), même s'il mentionne un questionnement *ad status*, comme chez Raymond de Penafort et dans le *Confessionale* de Jean de Fribourg¹³⁹. Dans la mesure où les dominicains de Pise ne prennent pas la peine de rédiger une nouvelle formule d'examen de conscience, à l'usage de l'ensemble des fidèles, il y a tout lieu de suivre l'indication donnée par la *Summa* de Bartolomeo. Ainsi, à Pise, à l'époque de Buffalmacco, le septénaire des péchés était un outil privilégié de l'examen de conscience, conformément à une solide tradition dominicaine¹⁴⁰. On ne peut cependant exclure totale-

¹³⁵ C'est la première partie, commune à tous les pénitents: le *Confessionale* précède également, dans une seconde partie, des questions spécifiques à chaque *status* (P. MICHAUD-QUANTIN, p. 49).

¹³⁶ cf. H. MARTIN, art. cité. Gerson réagit contre cette tendance en proposant un examen de conscience limité aux sept péchés et aux dix commandements.

¹³⁷ «si che'l sappia confessare», *op. cit.*, p. 1.

¹³⁸ J'ai consulté l'édition Girardengus, Venise, 1481. cf. P. MICHAUD-QUANTIN, p. 60-62 et C. SEGRE, *DBI*, qui indique qu'il s'agit de la Somme la plus utilisée durant plus d'un siècle.

¹³⁹ éd. citée, rubrique «Confessor». La *Summa* laisse au confesseur la possibilité de s'adapter à chaque cas. La pratique peut donc s'écarter de la théorie. Mais ce qui compte pour nous, c'est le modèle général, en l'occurrence le septénaire.
¹⁴⁰ On renvoie sur ce point aux recherches en cours de C. Casagrande et S. Vecchio, que je remercie vivement pour leur aide (voir déjà S. VECCHIO, «Il de-

ment qu'ait circulé en parallèle un autre examen de conscience, intégrant des catégories comme les dix Commandements ou les cinq sens.

On ne cherchera donc pas à affirmer que la forme de l'enfer reproduit exactement celle de l'examen de conscience. Car, manifestement, l'image opère un choix au sein d'un arsenal de typologies morales et didactiques. Et plus le modèle d'examen de conscience se compliquait, moins il était possible d'en intégrer totalement la structure dans l'image de l'enfer. Quant au choix du septénaire, il paraît assez logique, dans la mesure où c'est la seule typologie fondée sur des catégories négatives. En effet, il y aurait quelque difficulté à utiliser les Commandements de Dieu pour définir l'armature du royaume de Satan. De même, on peut envisager un regroupement des damnés par catégorie sociale ou professionnelle, comme le suggère une interrogation *ad status* (et nous verrons des applications iconographiques de ce principe). Mais il faut noter que, dans le *Confessionale*, ces catégories constituent un aspect complémentaire de l'examen de conscience, et non une typologie permettant de cerner la totalité des fautes possibles. Le septénaire s'imposait dès lors qu'il s'agissait d'appliquer à la représentation de l'enfer une typologie rigoureuse et aussi totalisante que possible¹⁴¹. À Pise, l'élément central de l'examen de conscience est donc bien utilisé comme principal modèle structurant de l'image de l'enfer.

Dès lors, l'image de l'enfer n'apparaît pas seulement comme une incitation à se confesser, elle indique aussi au spectateur *quels péchés il doit avouer*. Et si l'enfer se moule sur la forme de l'examen de conscience, c'est pour une autre raison encore. Car le compartimentage de l'enfer reprend alors une grille élémentaire, largement diffusée par l'enseignement moral de l'Eglise, et en particulier dans la pratique de la confession. C'est à travers cette grille que le chrétien est invité à s'analyser, à se reconnaître comme pécheur. Ainsi, la fresque prolonge l'interrogation du confesseur : en chaque lieu de l'enfer, la menace incite le spectateur à se demander s'il est passible

calogo nella predicazione del XIII secolo», dans *Cristianesimo nella storia*, 10, 1989, p. 41-56. Quelques années plus tard, c'est encore le septénaire qui apparaît au cœur de la pratique de la confession, telle que la décrit Jacopo di Passavanti, dans son *Specchio della vera penitenza* (sur ce texte, voir *infra*, VIII, 3). Dans le chapitre intitulé «Di quali peccati si dee fare la confessione», il n'est pratiquement question que des péchés capitaux; éd. Lenardon, Florence, 1925, p. 201-226.

¹⁴¹ En outre, on rappelle l'importance des septénaires dans la culture religieuse médiévale, surtout à partir du XII^e siècle; cf. J.-C. SCHMITT, «Les images «classificatrices», dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 147, 1989, en part. p. 317. La valeur de perfection qui lui est attribuée en fait un instrument adapté à la saisie d'une totalité («*Septenarius numerus est perfectioris*, dit par exemple Sionard de Crémone, au début du XIII^e siècle; P. L., CCXIII, c. 159).

d'un tel châtement¹⁴². En présentant les différentes causes possibles de la damnation, à l'aide de catégories familières, on accroît ainsi la possibilité d'une identification du spectateur avec les figures des damnés, qui est la condition de l'efficacité de l'image. C'est donc une interaction réciproque entre l'image infernale et la pratique de la confession qu'il faut concevoir : l'usage du septénaire renforce l'efficacité de l'image; inversement, la fresque incite à la confession; elle prépare le travail du confesseur en invitant le fidèle à reconnaître en lui la présence des péchés qu'il devra avouer.

L'ordre du châtement

Saint Thomas, l'ordre et la diversité

Outre l'usage du septénaire, il faut considérer le fait, plus fondamental encore, d'avoir opté pour une représentation diversifiée et strictement organisée de l'enfer. Or, on peut invoquer sur ces deux points, le contexte de la pensée thomiste. En effet, le couvent Sainte-Catherine, loin d'être un lieu d'innovation théologique, est un centre d'enseignement et de vulgarisation d'une stricte orthodoxie thomiste¹⁴³.

Or, on se rappelle que saint Thomas avait fait progresser l'idée d'une diversité des peines infernales (cf. *supra*, I, 2). Plus généralement, le caractère nécessaire de la diversité est un aspect fondamental de la théologie thomiste¹⁴⁴. Saint Thomas insiste sur le fait que la diversité des êtres et des choses résulte de la volonté de Dieu, car une créature unique aurait été incapable d'en représenter la Bonté¹⁴⁵. Certes, il s'agit alors de caractériser les rapports entre le Créateur et ses créatures. Mais le principe qu'il développe porte à de plus larges conséquences, puisqu'il suppose qu' hormis le Bien suprême, la nature des choses ne peut être reconstruite que par l'assemblage d'une diversité. Et si hors de la céleste perfection, tout est multiple, à plus forte raison en va-t-il ainsi du péché. Peut-être même n'y a-t-il rien de plus ramifié que le péché. Or, c'est bien un principe de diversification des peines qui est à l'œuvre dans la fresque du Camposanto, comme si désormais une représentation unitaire ne suffisait plus à rendre compte de la réalité infernale.

D'autre part, le souci de définir un ordre, y compris dans les sphères les plus éloignées de la perfection divine, est également une caractéristique de la pensée thomiste¹⁴⁶. Pour lui, l'ensemble de l'univers est régi par un principe d'ordre, ce qui l'amène à repousser l'argument augustinien liant la notion d'ordre à celle de bien. Pour saint Thomas, rien dans l'univers n'échappe à l'ordre qui est l'expression de la volonté toute-puissante de Dieu. Là encore, ce principe paraît à l'œuvre dans la représentation de l'enfer, désormais structurée et soumise à des règles qui excluent de l'assimiler à un pur lieu de confusion. Ainsi, les transformations de l'image infernale à Pise évoquent la confluence de deux principes de la pensée thomiste, très probablement relayés par les réflexions menées dans les *studia* dominicains : la diversité propre au monde des créatures, l'ordre suprême voulu par le Créateur.

L'usage du principe d'ordre peut être également appréhendé dans un domaine plus particulier, bien représenté dans les écrits dominicains : l'Art de la Mémoire. Ainsi que l'a montré F. Yates, celui-ci connaît un nouveau développement grâce à saint Thomas qui accorde aux règles de la mémoire, héritées de la tradition antique, une considération nouvelle¹⁴⁷. Après lui, l'Art de la mémoire devient une spécialité dominicaine et Bartolomeo di San Concordio est, semble-t-il, l'un des premiers auteurs de l'Ordre à exposer en détail les règles classiques de l'Art, et surtout à les intégrer dans une œuvre en langue vulgaire, les *Annuastramenti degli Antichi*¹⁴⁸. Or, la première des règles de cet Art insiste sur la nécessité d'ordonner la matière à mémoriser : « On se rappelle mieux les choses qui ont un ordre en elles-mêmes... C'est pourquoi ce que l'on veut retenir, il faut prendre soin de le mettre en ordre »¹⁴⁹. Il faut encore, par une opération mentale, placer les différentes choses à retenir dans autant de lieux spécifiques (« Des choses que nous voulons nous rappeler, nous devons placer des images et des symboles dans des lieux déterminés »). Cette double idée d'une mise en ordre et d'une adaptation entre chaque objet de pensée et son lieu est effectivement commune à l'image infernale du Camposanto et aux techniques de la mémoire artificielle.

Allant au-delà du simple parallélisme, F. Yates a proposé de voir dans l'image de l'enfer – celle de Santa Maria Novella – ainsi que

¹⁴⁶ Saint Thomas admet notamment l'existence d'un ordre chez les démons; *Summa*, I, 109, art. 1-2, éd. Desclée, p. 201-208.

¹⁴⁷ F. A. YATES, *L'art de la mémoire*, trad. française, Paris, 1975, p. 82-91.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 99-101. La mémoire est traitée au chapitre IX. On a attribué à Bartolomeo un *Trattato della memoria artificiale*, que C. Segré considère comme une attribution douteuse (*DBI*), tandis que F. Yates pense qu'il s'agit d'une traduction partielle de l'*Ad Herrenius*, probablement réalisée par Bono Giamboni.

¹⁴⁹ Je cite d'après la trad. française du livre de F. YATES, p. 100.

¹⁴² Sur la dualité entre *confessio* et *interrogatio*, dans la pratique confessionnelle, cf. R. RUSCONI, « *Ordinato...* », art. cité.

¹⁴³ C. Segré dit de Bartolomeo que son originalité spéculative est nulle et qu'il suit l'enseignement de Thomas « à 100% » (*DBI*).

¹⁴⁴ Parlant de l'œuvre de Dante, E. AUERBACH, a souligné l'importance de ce point; voir *Studi su Dante*, trad. italienne, Milan, 1984, p. 76-77.

¹⁴⁵ *Summa*, I, qu. 67, art. 1.

pas déterminantes; car si une part importante des fresques citées datent du XIV^e siècle, l'iconographie traditionnelle du Jugement se maintient - quoiqu'avec peut-être moins de vivacité - tout au long du siècle suivant¹⁸. En revanche, le facteur géographique semble plus important, puisque les images citées appartiennent en majorité à l'Italie du Nord. On peut donc faire l'hypothèse que la mutation de l'image de l'enfer ne touche pas toutes les régions, selon le même rythme, ni selon les mêmes modalités. L'analyse de l'extension du modèle pisan doit s'attacher à préciser cette donnée géographique.

Enfin, un autre critère se combine aux données chronologiques et géographiques : la nature exacte de l'œuvre et ses visées propres. En effet, le caractère particulier du cycle, dans le cas des fresques de Vecchietta par exemple, ou la modestie d'une œuvre comme celle de Subiaco, peuvent contribuer à expliquer les limites du thème infernal. Plus largement, il faut reconnaître qu'une représentation détaillée de l'enfer n'est jamais indispensable à l'évocation du Jugement dernier. L'importance qu'on lui donne reste un choix, élaboré en fonction de l'insistance mise à traiter des réalités eschatologiques et en rapport avec la conception d'ensemble du cycle dans lequel elles s'insèrent.

2 - DIFFUSION DE LA REPRÉSENTATION COMPARTIMENTÉE DE L'ENFER

Le critère géographique n'est pas indifférent; et de fait, c'est en Toscane que l'on rencontre, dès le milieu du XIV^e siècle, des images qui reprennent les caractères du modèle pisan. Dans les deux décen-

nace infernale. Sur cette œuvre, on renvoie à C. FRUGONI, «La morte propria, la morte degli altri», dans *Storia vissuta del popolo cristiano*, dir. J. DELUMEAU, trad. it., Turin, 1979, p. 349-366 et à l'étude d'ensemble de G. FREULER, *Biagio di Goro Ghezzi a Vigaritico*, Milan, 1986). Voir également la fresque récemment découverte à San Martino à BOLOGNE, datée des années 1330-1340 (R. D'AMICO, «Restauro di pitture murali del Trecento bolognese», *Itinerari*, IV, 1986, p. 62-65) : on proposera d'y voir une amplification de la Parabole de Lazare. Abraham emportant les âmes surmonte une figuration des damnés repoussés (l'un d'eux allongé tout en bas de la fresque, tire la langue de façon très visible). La scène voisine (à gauche), où l'on distingue une table, pourrait être le festin du riche.
¹⁸ Aux fresques de Vecchietta, on ajoutera le Jugement dernier du transept de l'église supérieure du Sacro Speco de Subiaco, daté de 1466 (enfer figuré sous la forme d'un gouffre dans lequel les damnés s'entassent autour de Satan; cf. C. GIUMELLI (dir.), *I monasteri benedettini di Subiaco*, Milan, 1982, fig. 190-193, ce qui est l'œuvre de l'Assunta à Montanera, dans le Piémont, à la fin du siècle (enfer figuré par une gueule inscrite dans une arcade placée à la retombée de l'arc triomphal; cf. M. PEROTTI, *Cinque secoli di pittura nel Piemonte cisalpino anti-*

nies qui suivent la réalisation du cycle du Camposanto, l'efflorescence de l'iconographie infernale se concentre sur l'axe Pise-Florence. Quatre grandes fresques au moins figurent alors l'enfer dans un cadre propre, distinct de celui du Jugement : à l'Ospedale della Misericordia à Prato (1345)¹⁹ et, à Florence, à la chapelle du Bargello (fin des années 1330), à Santa Croce (1345-1350) et à Santa Maria Novella (1351-1357).

Florence et l'influence de Dante

Dans les trois œuvres florentines, l'importance donnée à l'enfer est remarquable²⁰. Dans la chapelle du Bargello, celui-ci occupe le revers de façade, faisant face à l'image du paradis, placée derrière l'autel. Ici, la scène du Jugement a disparu, au profit d'une opposition des lieux positif et négatif, qui vient se superposer à l'axe Est-Ouest de la chapelle.

Compte tenu de leur état de conservation, il est difficile d'analyser la composition des fresques d'Orcagna, dans l'église franciscaine de Santa Croce. On voit toutefois qu'elles définissaient, sur le mur droit de la nef, un champ rectangulaire unifié, comme déjà à Pise. Situé à droite de l'ensemble, l'enfer occupait un champ propre, limité à gauche par une colonne torsadée qui l'isolait du Jugement dernier. On ne peut cependant parler d'une composition bipolaire, comme à Pise. Car Orcagna réévalue l'importance du Jugement (tribunal et séparation) : celui-ci occupe une surface presque double de celle qui revient à l'enfer. Surtout, il constitue le panneau central du triptyque peint à fresque par Orcagna, et dont les panneaux latéraux sont consacrés au Triomphe de la mort et à l'enfer. Et, si ce choix met l'accent sur des thèmes négatifs, il relève l'enfer dans une position moins importante qu'à Pise.

Dans la chapelle Strozzi, qui s'ouvre sur le transept de Santa Maria Novella, Nardo di Cione a développé le thème du Jugement dernier sur les trois parois disponibles : c'est la première fois que l'on rencontre une telle disposition, adaptée au cas d'une chapelle familiale. Au fond, derrière l'autel, il a peint le Christ-Juge, les élus et les réprouvés, tandis que les murs latéraux sont consacrés à droite à

¹⁹ Cuneo, 1981, fig. 23; celui du chevet de l'église Santa Giusta de Bazzano, dans les Abruzzes (damnés emportés vers une gueule et Satan).

²⁰ Le Jugement dernier reprend celui de Pise, mais l'enfer n'est plus visible; cf. *supra*, V, 1 et fiche 3.

²¹ Compte tenu de la complexité des œuvres étudiées dans ce chapitre, les analyses complètes des fresques ont été reportées en annexe (pour les trois œuvres florentines, voir fiches 4 à 6).

l'enfer, à gauche au paradis. L'enfer est ici mis en regard d'une image du paradis, d'importance identique, et le Juge retrouve une position médiane : contrairement au cas de Pise, il s'agit d'une composition unipolaire du Jugement. Il est certain que la structure de la chapelle - avec ses trois murs à angle droit - se prête à un tel rééquilibrage²¹. Mais celui-ci correspond aussi à un reflux, également indiqué par d'autres images, des aspects excessifs de la fresque de Pise. Enfin, on doit noter que la composition de Nardo entraîne un effacement sensible de la scène du Jugement, dans la mesure où le mur central est en grande partie occupé par une large fenêtre : le Christ est figuré seulement en buste et rejeté très haut; les élus et les damnés, traités moins dynamiquement qu'à Pise, sont comprimés dans les espaces latéraux exigus et partiellement masqués par le grand retable d'Orcagna. Le retour du Juge en position médiane n'est certes pas à négliger. Mais la composition de Nardo di Cione rend surtout sensible, comme au Bargello, la confrontation de deux lieux d'égale importance, l'enfer et le paradis²².

Dans les trois fresques, l'enfer présente les mêmes traits structurels qu'à Pise : utilisation de rochers séparant les lieux²³, figuration sur l'axe médian d'un immense Satan. Toutefois, la mise en œuvre de ces éléments est sensiblement différente, du fait de l'influence de Dante. Celle-ci ne peut-être mise en doute, même si elle s'exerce à des degrés divers dans les trois œuvres florentines. Au Bargello, elle se traduit par la reprise de motifs caractéristiques : figuration de Satan, de Bertand de Born et des centaures. Mais ni l'ensemble des supports visibles, ni la structure générale de la fresque, ne semblent devoir être rapportés à *l'Inferno*. Dans ce cas, la plupart des fautes punies par les supplices encore visibles ne peuvent être identifiées et il est par conséquent impossible de déterminer de quelle façon cet enfer était structuré.

Les éléments dont nous disposons pour la fresque de Santa Croce, également fragmentaires, sont cependant plus précis. L'in-

²¹ En outre, elle a l'avantage de résoudre le problème de l'articulation des différents lieux, puisque les trois murs sont autant de champs partiellement autonomes. Ainsi, le fait que l'enfer se déploie à la même hauteur que le Christ ne crée pas la même difficulté qu'à Pise, puisqu'ils sont placés sur des murs différents.

²² On retrouve d'ailleurs la polarité Christ/Satan (mais selon des modalités différentes de celles de Pise) puisque le Christ figure, avec la Vierge, au centre du paradis.

²³ Dans le cas de la fresque du Bargello, on repère des éléments rocheux servant de séparation à gauche de Satan; mais on ne peut affirmer qu'ils aient été utilisés pour la totalité de la représentation.

fluence de Dante y est plus manifeste : représentation de Satan triciphale avec Judas et Antéor, figuration du bois des suicidés, d'un centaure (mais non du lac de sang), et peut-être de Francesca da Rimini (fig. 93). Elle est cependant plus limitée que certains auteurs n'ont tenté de le montrer²⁴. Et - du moins si l'on en juge par la partie conservée - le compartimentage de l'enfer semble largement fondé sur les péchés capitaux. La luxure, la colère et l'avarice occupent trois des quatre lieux pour lesquels la faute punie peut être déterminée. Et on peut faire l'hypothèse que l'enfer d'Orcagna montrait le châtiement d'au moins six péchés capitaux.

Contrairement à l'affirmation de Vasari - qui n'envisageait pas d'image infernale autrement que dantesque, et donc florentine -, cette fresque n'est pas non plus une reprise de l'enfer de Pise : ni les peines, ni la disposition des péchés punis ne sont comparables. En outre, l'image d'Orcagna est marquée par une utilisation plus stricte du compartimentage, puisque chaque zone de l'enfer est strictement isolée et que Satan lui-même est entouré par un cercle rocheux. En revanche, le système suppliciant semble moins rigoureux; ainsi, l'absence de peine spécifique pour la plupart des avarés indique un recul par rapport à Pise. Dans ce cas en particulier, l'image désigne les péchés plus par le recours à des insignes ou à des figures allégoriques (le diable-loup) qu'à travers la nature du châtiement. La violence supplicante ne disparaît pas pour autant, comme en témoigne la représentation d'un personnage décapité et amputé des bras.

Enfin, la fresque ne dégage pas la même impression de visibilité totale qu'à Pise. Aux pieds de Satan, plusieurs damnés apparaissent en buste, en partie enfoncés sous le rocher, suggérant ainsi un en-deçà de l'image. Dans le cercle inférieur gauche (fig. 94), à la jonction du sol rocheux et du fond noir, l'épaule et le haut de la tête d'un damné apparaissent (un seul de ses yeux est visible). Par la mise en relief de son regard, il pourrait être le « festaiolo », le témoin horrifié de la scène infernale. Mais il est aussi un damné, entouré par les flammes et attaqué par un serpent. Sa représentation veut surtout signifier une dissimulation, car elle révèle l'existence d'un faille entre le sol et le fond de l'image : les cercles rocheux apparaissent alors comme le devant d'une scène, dont les coulisses nous demeurent cachés. Au total, la fresque d'Orcagna s'éloigne de l'esprit de celle de Buffalmacco sur plusieurs points importants. On résumera ainsi la formule qu'il emploie : un peu de Dante et beaucoup de septénaire.

A Santa Maria Novella, Nardo di Cione a peint une véritable il-

²⁴ On ne peut suivre G. Kreytenberg, qui tente d'analyser tous les motifs de la fresque par référence à Dante (voir fiche 5).

illustration du poème dantesque : tout *l'Inferno* (ou presque) et rien que *l'Inferno* (fig. 95). C'est là un phénomène unique dans l'art monumental. Ceci est d'autant plus remarquable que la fresque constitue la première mise en image synthétique de l'enfer dantesque, alors même que, jusqu'au début du siècle suivant, les enlumineurs n'illustrèrent *l'Inferno* que chant par chant²⁵. En outre, elle traduit le prestige croissant de l'œuvre de Dante : tandis qu'en 1335 le chapitre provincial, tenu à Santa Maria Novella même, interdisait aux frères de lire Dante, les années 1350 marquent l'essor du culte du poète, du moins parmi les laïcs²⁶.

La fidélité au texte n'exclut pas certaines adaptations²⁷. Dante et Virgile n'apparaissent pas dans la fresque, ni par conséquent les épisodes qui relatent les circonstances de leur périple (en particulier les deux premiers chants). Il ne s'agit donc pas exactement d'une illustration de *l'Inferno*, telle qu'on la trouve dans les manuscrits enluminés, mais plutôt d'une représentation de l'enfer tel qu'il est décrit dans le poème. Cette transformation est liée à l'intégration de l'enfer dans l'image du Jugement dernier : le voyage de Dante n'est en effet envisageable que dans le temps qui précède le Jugement. Aussi, ce que K. Giles nomme une « universalisation du voyage de Dante »²⁸ est d'abord une adaptation à la valeur d'éternité qu'impose le Jugement dernier. Le lien entre le Jugement et l'enfer est d'ailleurs souligné puisque, dans l'angle inférieur, des démons tirent des dam-

nés depuis la scène judiciaire jusqu'à leurs lieux de châtiments. Cet ajout, qui se glisse dans une zone déjà surchargée, semble reprendre un motif figurant au même emplacement dans la fresque de Santa Croce et au contraire absent de celle du Camposanto. Enfin, il est une autre différence importante : alors que des inscriptions précisent la nature des fautes punies dans chaque lieu, aucune mention n'est faite des individus dont Dante évoque le destin. Sans doute, certains peuvent-ils être identifiés par leur attitude ou leur supplice, mais l'absence de désignation explicite montre l'effacement d'un aspect fondamental du poème de Dante. Nardo et les Dominicains retiennent les catégories générales et éliminent les exemples particuliers, qu'il s'agisse de contemporains ou de figures exemplaires comme Judas.

En revanche, toutes les fautes dont Dante a décrit le châtimement sont présentes. La même fidélité peut être notée en ce qui concerne la nature des châtiments. À l'exception de celle des gloutons, toutes les peines correspondent aux indications de Dante, qu'il s'agisse par exemple des tyrans plongés dans un lac de sang ou des simoniaques – dont seuls les pieds sortent de terre –, des sodomites accablés par une pluie de feu ou des luxurieux flottant dans la tourmente. En revanche, à l'intérieur de chaque cercle, toutes les scènes ne sont pas systématiquement reprises : dans le bouge des semeurs de scandale par exemple, les supplices de Mahomet et d'Ali n'apparaissent pas. Mais il s'agit de détails minimes, et l'enfer compartimenté de la chapelle Strozzi peut bien être défini comme une mise en image de l'enfer décrit par Dante.

Les fresques florentines du milieu du XIV^e siècle témoignent donc du succès des principes utilisés à Pise : enfer dissocié du Jugement, compartimentage des lieux de châtimement, définition structurée des catégories pénales. Mais, quelle qu'ait été sa notoriété (sensibile à Santa Croce même), ce n'est pas le modèle pisan qui est ici repris. À Florence, il faut compter avec le prestige grandissant de Dante.

Reprises de l'enfer pisan

Il nous faut maintenant élargir le champ, tant d'un point de vue géographique que chronologique. L'analyse de la diffusion d'un enfer structuré par le septénaire – en premier lieu, la reprise de l'image de Pise – nous conduit hors des limites de la Toscane, et au-delà du Trecento. Nous analyserons les fresques de la chapelle Bolognini à San Petronio de Bologne (c.1410) et deux panneaux peints par Fra Angelico.

L'enfer peint par Giovanni da Modena à San Petronio de Bo-

²⁵ P. BRIEGER, M. MEISS, *Illustrated manuscripts...*, p. 98-101.

²⁶ Cf. *supra* V, 2, ainsi que K.A. GILES, p. 114-115 et F.C. PITTS, p. 29-32 (qui note que le choix de Dante a sans doute été le fait des Strozzi, ce qui n'aurait pas été le cas si les Dominicains avaient été les commanditaires directs de l'œuvre).

²⁷ D'un point de vue formel, Nardo dispose les scènes infernales en registres dont la forme incurvée rappelle le caractère concentrique des cercles dantesques. Il reproduit également les murs de la cité de Dis, qui séparent les deux parties de l'enfer. Mais, bien que la surface à peindre soit allongée verticalement, il eût été difficile de superposer neuf registres. En outre, Nardo était confronté au déséquilibre entre les premiers cercles, brièvement décrits par Dante, et ceux de la cité de Dis, subdivisés en nombreux bouges. Il a donc regroupé quatre des premiers cercles sur deux registres, tandis que les dix bouges des fraudeurs se répartissent sur les deux registres inférieurs. En conséquence, l'ultime cercle ne dispose d'aucun registre spécifique et les traîtres sont tous rassemblés dans l'étang de glace autour de Satan. Mais celui-ci se détache devant le cercle des fraudeurs, alors que le texte indique qu'il figure seulement au milieu du dernier cercle. Au total, Nardo ne reproduit pas la structure des neuf cercles ; c'est que, d'avantage respectueux de leur importance relative, il entend représenter toutes les catégories mentionnées par Dante.

²⁸ *op. cit.*, p. 138. À ce propos, on peut noter que Nardo pêche par excès de fidélité, puisqu'il représente les suicidés tels que Dante les décrit. Or, celui-ci indique qu'après le Jugement, les corps seront pendus aux arbres-âmes.