

Les fresques de Signorelli à Orvieto : « toutes les histoires de la fin du monde selon une invention bizarre et capricieuse »



Cyril
Gerbron

La *cappella nova* (elle ne prendra le nom de chapelle San Brizio qu'au xvii^e siècle), a été édifée au début du xv^e siècle à l'extrémité du bras sud du transept de la cathédrale d'Orvieto. Il s'agit d'une vaste chapelle composée de deux baies voûtées en croisée d'ogives. En 1447, l'Œuvre du dôme commande à Fra Angelico le décor de la voûte, mais seul celui de deux voûtains de la seconde baie est réalisé. Le voûtain adjacent au mur de l'autel montre le Christ Juge entouré d'anges : le programme prévoyait donc un Jugement dernier qui se serait déployé au moins sur le mur de l'autel. Après diverses mésaventures, l'Œuvre du dôme obtient que Luca Signorelli poursuive le chantier. Un premier contrat est signé en 1499 pour l'achèvement du décor de la voûte, suivi d'un second l'année suivante pour le décor des murs¹. Ces très vastes surfaces (chacune des grandes images narratives sur les murs latéraux mesure environ 550 x 650 cm) ont permis au maître cortonais de développer l'un des plus amples et complexes programmes eschatologiques jamais réalisés en Italie. Signorelli s'est représenté en pied, vêtu d'un ample habit noir, au premier plan du *Règne de l'Antéchrist* : l'importance accordée à sa propre image révèle qu'il a conçu ce décor comme une occasion majeure pour déployer ses capacités d'inventeur, aussi bien pour l'iconographie que pour la forme. Insistant sur le caractère personnel et étrange des fresques, Vasari écrit que Signorelli a représenté à Orvieto « *tutte le storie della fine del monde con bizzarra e capricciosa invenzione*² ». Cette remarque étonne : les membres de l'Œuvre du dôme et les clercs de la cathédrale ont-ils autorisé le peintre à laisser libre cours à son imagination, et ne l'ont-ils pas incité à illustrer scrupuleusement le dogme ? Le domaine de l'eschatologie a en fait un statut particulier : il concerne des royaumes invisibles et le futur, qui est « connu seulement de Dieu » comme l'écrit Isidore de Séville dans ses

1 Le chantier est terminé en 1504. Pour l'histoire de la réalisation du décor et son iconographie voir surtout : Creighton E. GILBERT, *How Fra Angelico and Signorelli Saw the End of the World*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2003. Pour les images, on pourra consulter le site *Web Gallery of Art*, ainsi que *La Cappella nova o di San Brizio*

nel Duomo di Orvieto, dir. Giusti Testa, Milan, Rizzoli, 1996 ; Steffi ROETTGEN, *Fresques italiennes de la Renaissance 1470-1510*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1997. 2 Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, éd. Paola Barocchi, Rosanna Bettarini, Florence, Studio per edizioni scelte, 1966-1971, vol. 3, p. 637.

Étymologies (V, 39). Les savoirs sur les fins dernières pourraient eux-mêmes avoir beaucoup à faire avec l'imagination ou l'« *invenzione* » humaine. Pénétrons donc dans le monde fascinant et inquiétant de la chapelle San Brizio, avec ses nombreuses ambiguïtés et difficultés de lecture. Avant de mettre en perspective le positionnement de Signorelli, il nous faudra analyser l'iconographie de chacune des images à sujet eschatologique, qui ont souvent fait l'objet d'interprétations erronées³.

Juste avant la fin du monde

Le récit de la fin des temps mis en scène par Signorelli commence sur le mur de gauche de la première baie, avec une fresque évoquant le règne de l'Antéchrist. Elle est exceptionnelle puisque les images antérieures représentant ce personnage sont presque toutes des gravures et des enluminures, et qu'aucune ne figure autant d'épisodes de sa vie⁴. Le terme « antéchrist » n'apparaît dans la Bible que dans les *Épîtres* de Jean, où il signifie ceux qui ne croient pas en l'Incarnation ou en la divinité du Christ. Il a ensuite été utilisé comme nom propre pour désigner diverses incarnations du mal décrites dans l'*Apocalypse* et surtout « l'homme de péché, le fils de la perdition, l'adversaire » évoqué par saint Paul dans le chapitre 2 de la seconde *Épître aux Thessaloniens*. L'apôtre affirme qu'il viendra avant « l'avènement de notre Seigneur Jésus-Christ », et qu'il « s'élève contre tout ce qui est appelé Dieu ou honoré d'un culte, jusqu'à s'asseoir dans le sanctuaire de Dieu, et à se présenter comme s'il était Dieu ». Au cours du Moyen Âge, l'idée selon laquelle un règne de l'Antéchrist précédera la seconde Parousie se met progressivement en place. Ce règne est évoqué dans plusieurs sources littéraires, notamment des vies de l'Antéchrist⁵ dont la substance est reprise dans des encyclopédies, des chroniques, *La légende*

Thème

3 L'erreur la plus courante est celle consistant à identifier les lieux figurés dans les grandes fresques de la seconde baie à l'enfer et au paradis. La plupart des auteurs nomment les personnages de ces images et de la *Résurrection de la chair* des âmes, alors que la promesse chrétienne est celle de la réunion des âmes aux corps lors de la résurrection finale et de l'entrée de la personne entière dans les lieux de l'au-delà après le Jugement. Évoquer une résurrection des âmes est particulièrement problématique, dès lors que celles-ci sont immortelles (voir par exemple GILBERT, *How Fra Angelico*, p. 80). Dans l'ouvrage de Jonathan B. RIESS sur le Règne de l'Antéchrist (*The Renaissance Antichrist : Luca Signorelli's Orvieto Frescoes*, Princeton, Princeton University Press, 1995), les

interprétations reposent sur une identification fantaisiste de certains personnages et les sources sont utilisées de manière discutable. Cet auteur fait notamment du Purgatoire une réalité post-parousiaque, alors que ce lieu se vide entièrement lors du Jugement (p. 27).

4 Voir Richard Kenneth EMMERSON, *Antichrist in the Middle Ages : A Study of Medieval Apocalypticism, Art, and Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1981 ; Rosemary Muir WRIGHT, *Art and Antichrist in Medieval Europe*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

5 Adson de MONTIER-EN-DER inaugure ce genre au milieu du X^e siècle avec son *De nativitate et obitu Antichristi* ; voir EMMERSON, *Antichrist*, p. 74-107.

dorée de Jacques de Voragine ou les différentes versions d'un drame liturgique qui connut une diffusion importante dans l'Europe de la fin du Moyen Âge⁶.

L'Antéchrist apparaît au premier plan de l'image, debout sur un socle de marbre (fig. 7). Sa physionomie est proche de celle du Christ, mais ses traits sont plus accusés, moins beaux, et deux mèches de cheveux légèrement relevées sur les côtés de sa tête évoquent des cornes diaboliques. Sa nature véritable est confirmée par le fait qu'un démon murmure quelque chose à son oreille. Le peintre a, en outre, créé une ambiguïté volontaire : l'avant-bras gauche de l'Antéchrist pourrait être celui du diable, qui manipule véritablement ce personnage. L'action du démon et la position surélevée de l'Antéchrist indiquent que ce dernier est en train de prêcher auprès de la foule nombreuse qui l'entoure. Il se désigne lui-même de la main droite car « il tentera de prouver et de confirmer par l'Écriture qu'il est le Messie promis dans la Loi⁷ ». Tels que figurés par Signorelli, les pièces et les objets orfèvrés qui apparaissent devant le piédestal semblent constituer des offrandes apportées à l'Antéchrist. Mais les sources indiquent que celui-ci distribue des richesses afin de corrompre les hommes⁸. Le fait que la femme tout à fait à gauche du groupe des auditeurs tienne une bourse, que sa voisine soit vue en train de compter des pièces et que le voisin de cette dernière, un homme richement vêtu, donne de l'argent à son voisin, s'explique également ainsi. Enfin, les cadavres et l'étranglement d'un homme visibles à gauche de cette scène révèlent le sort réservé aux fidèles du Christ.

Cyril
Gerbron

Au second plan, un groupe de moines, de frères et de savants semblent discuter la nature véritable des événements qui se déroulent autour d'eux. Plusieurs consultent des livres ou argumentent, un autre indique le ciel. Il est difficile de préciser leur statut au sein de la fresque : comment expliquer qu'ils ne soient pas impliqués dans les agissements de l'Antéchrist ? Appartiennent-ils à la même temporalité, ou bien nous font-ils comprendre que les épisodes figurés sont des signes devant être interprétés plus que des descriptions d'événements réels ? Ou bien sont-ils des fidèles du Christ, qui attendent son retour et tentent de définir la date de celui-ci ?

À la droite des savants on retrouve l'Antéchrist juché sur un piédestal, ordonnant la mise à mort d'Énoch et Élie. Les sources indiquent en effet

6 *The Play of Antichrist*, éd. John Wright, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1967.

7 Jacques de VORAGINE, *La légende dorée*, dir. Alain Boureau, Paris, Gallimard, 2004, p. 11.

8 Voir notamment EMMERSON, *Ant-*

tichrist, p. 91, ou Jacques de Voragine qui cite à ce propos la Glose : « L'Antéchrist fera de nombreux dons à ceux qu'il trompe et il distribuera la terre à son armée, et ceux qu'il n'aura pas pu soumettre par sa terreur, il les soumettra par leur avidité » (*La légende dorée*, p. 11).

que les deux prophètes de l'Ancien Testament reviendront sur terre à la fin des temps pour tenter de convertir les Juifs à la foi chrétienne, mais l'Antéchrist ne les laisse pas accomplir leur mission⁹. Celui-ci apparaît de nouveau, reconnaissable à ses vêtements orange et rose, au centre de l'image. Il y ressuscite un jeune homme étendu sur un catafalque, mimant les résurrections opérées par le Christ et parvenant ainsi à séduire les hommes. Paul écrivait déjà que « l'adversaire » sera accompagné de toutes sortes de miracles, de signes et de prodiges mensongers » (2 *Thessaloniens* 2, 9). L'immense édifice à l'arrière-plan évoque le fait que l'Antéchrist fera bâtir un Temple, un édifice matériel qui relie fortement ce personnage à la Loi et à la religion juive, matérialise la puissance qu'il a provisoirement acquise et sa volonté de se substituer à Dieu¹⁰. Il s'agit d'une immense structure envahie par des soldats, inquiétantes silhouettes qui rodent parmi les colonnes. Le fait que le corps et les vêtements de ces figures soient entièrement noirs révèle à première vue leur nature démoniaque, mais leurs victimes ont le même aspect. Ce choix confère à la scène une dimension visionnaire, ou bien marque le caractère extraordinaire ou anormal des événements qui adviendront avant la consommation des temps. Enfin, plus à gauche, une lutte dans le ciel montre Michel victorieux de l'Antéchrist qui a tenté de s'élever dans le ciel par imitation du Christ¹¹. L'archange terrasse également les partisans de l'Antéchrist par les rayons lumineux qui émanent de son corps.

Thème

*

Pour la partie droite de la fresque du mur de l'entrée, Signorelli s'est sans doute appuyé sur *La légende dorée* de Jacques de Voragine, qui contient dans le chapitre sur l'Avent une description des « signes terribles qui précéderont le Jugement ». L'auteur cite l'*Évangile de Luc*, l'*Apocalypse* et les *Annales des Hébreux* qu'il attribue à saint Jérôme. La zone supérieure trouve clairement sa source dans l'*Apocalypse* : « Le soleil devint noir comme un cilice, la lune devint pareille à du sang, et les étoiles du ciel tombèrent sur la terre » (6, 12-13). Le peintre a conféré aux deux luminaires une apparence remarquable : ils apparaissent comme des objets solides proches de la surface de la terre et ils sont

9 Il est difficile de savoir sur quelle source s'est appuyé Signorelli, mais cet épisode apparaît dans de nombreux textes résumés et analysés dans l'ouvrage d'EMMERSON, *Antichrist in the Middle Ages*. Selon l'Ancien Testament, Énoch et Élie ne meurent pas (*Genèse* 5, 24 ; 2 *Rois* 2, 11). C'est ce qui explique la croyance selon laquelle ils sont placés par Dieu dans le paradis terrestre en attendant la fin du monde et plus généralement le rôle majeur qui leur est attribué dans de nom-

breux textes eschatologiques.

10 Pour les sources voir *ibid.*, p. 38, 42, 91... Jacques de Voragine écrit que l'Antéchrist « détruira la loi du Christ et instaurera la sienne propre ; [...] sur *Daniel* : « Et ils installeront l'abomination et la désolation du Temple » [voir *Daniel* 11, 31], la Glose commente : « L'Antéchrist siègera dans le Temple de Dieu comme s'il était Dieu, pour supprimer la loi de Dieu » (*La légende dorée*, p. 11).

11 EMMERSON, *Antichrist*, *passim*.

définis de manière très graphique et abstraite à partir de plusieurs cercles concentriques. Luc évoque quant à lui le « fracas de la mer et de son agitation » (2I, 25), ainsi commenté par Jacques de Voragine : « Ce bruit sera provoqué par le fait qu'elle s'élèvera, non sans bruit, quarante coudées au-dessus des montagnes et qu'elle s'affaissera ensuite¹² ». Ce passage est rendu visible par d'impressionnantes masses d'eau à l'arrière-plan qui roulent au-dessus de la surface de la terre. Les édifices en ruine devant ces vagues et ceux en train de s'écrouler au second plan se réfèrent à ce passage du pseudo-Jérôme : « Le sixième jour, les édifices s'écrouleront¹³ ». Les tortures infligées par des soldats à trois hommes évoquent plus généralement les « guerres », la « haine » et le « châtiment » évoqués en *Luc* 6. Enfin, le vieillard enturbanné qui indique les signes et les personnages qui les contemplant au premier plan ne sont sans doute pas identifiables ; ils servent avant tout à impliquer davantage les fidèles dans l'image. Le peintre fait ainsi comprendre que les signes n'existent qu'à l'état de signes, et qu'ils adviendront dans le futur. On peut encore les contempler à distance, depuis un lieu protégé.

La partie de la fresque située à gauche de l'entrée est tout à fait originale (fig. 1). Le pseudo-Jérôme explique bien qu' « au quatorzième jour, le ciel et la terre brûleront¹⁴ », et l'*Apocalypse* évoque un déluge de feu qui s'abat sur la terre (8, 5-8), mais les modalités de cette pluie dans la fresque semblent avoir été inventées par le peintre. Quatre créatures démoniaques, vues selon des raccourcis audacieux, et particulièrement frappantes (deux rouges et chevelues, deux blanches et au crâne entièrement chauve) soufflent un faisceau de flammes depuis leur bouche. La terre s'embrase et ses habitants tentent en vain de fuir cet assaut. On retrouve au premier plan la plate-forme de pierre qui se déploie en avant du cadre architecturé feint et se trouve donc dans une situation ambiguë entre espace interne à la représentation et espace réel de la chapelle, entre image et réalité. D'autres personnages anonymes y sont frappés par la mort ; le drame se rapproche ici des fidèles.

Cyril
Gerbron

Résurrection et jugement

Dans la *Résurrection des morts* peinte sur le mur droit de la première baie, le sol est une surface blanche ou gris clair parfaitement lisse et unie (fig. 3). Le ciel est également blanc, parcouru de nuages gris et d'anges dont le corps se confond plus ou moins avec l'air et les nuages. Au sommet de la fresque, le ciel devient doré et orné d'une multitude de cercles réalisés selon la technique de la *pastiglia* et recouverts d'une feuille d'or, créant ainsi une transition avec l'arrière-plan entièrement doré du pa-

12 Jacques de VORAGINE, *La légende dorée*, p. 9-10.

13 *Ibid.*, p. 10.
14 *Ibid.*, p. 11.

radis figuré sur la voûte. Cet environnement est tellement étrange qu'il évoque ce verset de l'*Apocalypse*: « Et je vis un nouveau ciel et une nouvelle terre; car le premier ciel et la première terre avaient disparu » (21, 1). Dans le texte johannique, la résurrection des morts a été évoquée plus tôt (20, 13), mais on peut imaginer que l'apparence du monde a été modifiée avant ou lors de cet événement crucial qui marque la fin de l'écoulement normal du temps. Les raisons de la simplification du décor sont également d'ordre artistique: elle permet au peintre et au regardeur de se concentrer sur la figure humaine nue qui a constitué un objet d'investigation essentiel pour les artistes italiens du xv^e siècle, désireux de se rapprocher de la nature et de l'art antique tout à la fois.

Deux anges monumentaux soufflent dans des trompettes auxquelles est attachée la bannière de la Résurrection, afin de réveiller les morts. La résurrection elle-même est figurée de manière très originale, puisqu'on voit habituellement, dans l'art italien, les morts sortant de tombeaux¹⁵. La solution adoptée par Signorelli s'appuie sur *Isaïe* (26, 19) et *Daniel* (12, 2), qui évoquent des morts qui « dorment dans la poussière », c'est-à-dire directement dans le sol. Dans la fresque, les hommes font l'effort de s'extraire du sol de leurs propres forces, ou aidés par leurs compagnons déjà ressuscités. Signorelli s'inspire également d'*Ézéchiel*. Le prophète rapporte la vision d'une vallée couverte d'ossements desséchés, puis les paroles que Dieu leur adresse: « Je mettrai sur vous des muscles, je ferai croître sur vous de la chair et j'étendrai sur vous de la peau; je mettrai en vous l'esprit, et vous vivrez, et vous saurez que je suis Yahvé » (37, 6). Le peintre n'a pas illustré ce passage littéralement. Il figure en effet des squelettes d'une part et des corps complets d'autre part, sans les solutions intermédiaires suggérées par les paroles de Dieu. On peut par conséquent se demander ce que vont devenir les squelettes: quand et comment vont-ils retrouver un corps entier? Ils sont d'autant plus frappants pour un spectateur contemporain que leur anatomie, en particulier celle de leurs épaules et de leur bassin, est fantaisiste. Comme ces squelettes sont vivants, le sourire que dessinent les os des crânes est également remarquable: il pourrait sembler ironique et terrifiant dans un autre contexte, il est ici justifié par le fait même de la résurrection et par la rencontre des ressuscités « complets ». Notons qu'un groupe de squelettes arrive depuis la droite, après être passé derrière l'architecture feinte. Signorelli a peut-être voulu suggérer qu'ils proviennent du lieu figuré dans la fresque du mur de l'entrée. L'effet scénographique est en tous cas remarquable: on a l'impression que les squelettes ont décidé d'entrer dans le champ, de montrer qu'eux aussi prennent part à la résurrection.

Thème

15 Une exception notable est une fresque de Vecchietta à la voûte du baptistère de Sienne (1450-1455), dont Signorelli s'est peut-être inspiré.

Conformément à la doctrine exprimée par Augustin dans le livre 22 de la *Cité de Dieu* et qui s'est imposée jusqu'à la Renaissance, les ressuscités ont tous le même âge et la même taille, un corps parfait, et les sexes sont distingués (mais les femmes sont étonnamment peu nombreuses). Ils communiquent entre eux, voire s'embrassent, et plusieurs prient ou regardent vers le ciel : ils attendent la seconde Parousie.

*

L'apparition finale du Christ-Juge intervient comme on l'a vu à la voûte, dans l'un des voûtains peints par Fra Angelico. Le thème du jugement était peut-être développé dans la partie centrale du mur de l'autel qui fut détruite en 1715 lors de l'installation d'un nouvel autel et d'une gloire baroque¹⁶. Dans l'état actuel du décor, l'opération du jugement elle-même apparaît de manière discrète, dans un médaillon peint sur l'embrasure droite de la fenêtre gauche du mur de l'autel. L'archange Michel y tient une épée et une balance ; dans le plateau le plus élevé, une âme prie, tournée vers le ciel ; une autre âme tombe du second plateau tout en se tenant la tête entre les mains. L'image traditionnelle de l'archange pesant les âmes s'inscrit pleinement dans l'iconographie générale de la chapelle mais elle est peu visible depuis le sol et sa portée est atténuée par le fait qu'elle appartient à un groupe de quatre médaillons peints dans les embrasures des deux fenêtres latérales. Gabriel tenant un phylactère où est reportée la première salutation à Marie et Raphaël avec Tobie apparaissent sur la fenêtre de droite, tandis que le médaillon avec Michel a pour pendant une autre image eschatologique : on y voit un ange soumettant un démon. Sans qu'il soit possible de nommer cet ange ou archange ou d'identifier un épisode précis, le médaillon fait allusion à la victoire finale des anges sur les anges rebelles, condamnés à demeurer enfermés dans les royaumes souterrains, et à la séparation définitive du bien et du mal.

Cyril
Gerbron

En route vers l'au-delà

La seconde baie est centrée sur le moment consécutif au jugement, lorsque les ressuscités, déjà répartis en deux groupes, sont conduits vers leur destination finale. Sur le mur droit de la seconde baie (fig. 5), le récit se déroule sur la terre nouvelle qui a été le cadre de la résurrection des morts. Alors que trois anges portant des armures et des épées s'assurent qu'aucun d'entre eux ne s'échappe, les damnés sont précipités vers le bas ou emportés vers des flammes qui surgissent depuis un point situé hors du champ de l'image. Il s'agit d'une porte de l'enfer,

16 La dernière restauration a révélé une petite zone du registre supérieur où se déploient les images narratives, au centre du mur. On y voit un homme étendu à

terre, peut-être terrassé par un autre personnage, et qui mord sa propre main (*La Cappella nova*, p. 44-45).

royaume désigné comme « le feu éternel » par le Christ (*Matthieu 25, 41*). La fresque ne représente donc pas l'enfer comme on le lit souvent, mais un lieu indéterminé qui le précède. Les diables font néanmoins subir divers supplices aux damnés, dont certains sont devenus peu compréhensibles à cause de la chute d'éléments réalisés *a tempera*. Ainsi au premier plan, un démon violacé, rose et vert tenait une corde à l'aide de laquelle il garrottait une femme. Quelques serpents s'enroulant autour des corps des damnés n'apparaissent plus également que comme des silhouettes ; lointainement issus de la mention de « vers » en *Job 24, 19* et *Judith 16, 21*, ces animaux sont en général nombreux dans les représentations de l'intérieur de l'enfer.

Les damnés au seuil de l'enfer est sans doute la fresque la plus extraordinaire du cycle d'un point de vue plastique. Elle figure au sein d'une zone rectangulaire un enchevêtrement très compact et confus de corps, qui empêche toute échappée vers l'arrière-plan. Cette organisation contraste avec l'ordonnancement symétrique et plus aéré de la fresque paradisiaque située de l'autre côté de la baie, afin de suggérer que les damnés sont plus nombreux que les élus, mais surtout parce que le désordre est associé au royaume infernal gouverné par Satan, tandis que la clarté et la beauté le sont au royaume paradisiaque gouverné par Dieu. L'invention concerne également la représentation des démons. Ceux-ci n'ont pas les corps hybrides ou monstrueux que la tradition médiévale leur prête, mais une apparence globalement humaine et la plupart sont aptères. Nombre d'entre eux ont tout de même des cornes, des touffes de poils autour de la taille, un visage laid et plus ou moins difforme. Leur peau présente des couleurs étranges et souvent plusieurs couleurs : cette population étonnamment picturale peut être qualifiée de mutante. Le démon vu de dos à gauche de la fresque est surprenant par ses imposants testicules, bien visibles entre ses jambes écartées. Cette figure a peut-être donné à Michel-Ange l'idée de figurer, à droite de son *Jugement dernier*, un démon qui tire vers le bas, par ses testicules, un damné vu de dos.

La partie droite du mur de l'autel figure une autre modalité d'accès à l'enfer, selon une iconographie assez librement inspirée de *La divine comédie* de Dante (fig. 6). Les assauts des démons au premier plan évoquent l'enfer de manière générique, mais un personnage peut être identifié avec plus de précision. Il s'agit de Minos, vu par Dante lorsqu'il parvient dans le second cercle de l'enfer :

Minos s'y tient, horriblement, et grogne :
il examine les fautes, à l'arrivée,
juge et bannit suivant les tours.
J'entends que lorsqu'une âme mal née

Thème

vient devant lui, elle se confesse toute :
et ce connaisseur de péchés
voit quel lieu lui convient dans l'enfer ;
de sa queue il s'entoure autant de fois
qu'il veut que de degrés l'âme descende¹⁷.

Minos est identifiable par sa queue qui s'enroule autour de son buste, mais Signorelli lui a conféré l'apparence d'un démon médiéval traditionnel, armé d'un trident.

La scène visible au second plan est inspirée du chant III, vers 22-30, lorsque Dante et Virgile se trouvent dans le vestibule de l'enfer :

Là pleurs, soupirs et hautes plaintes
résonnaient dans l'air sans étoiles,
ce qui me fit pleurer pour commencer.
Diverses langues, et horribles jargons,
mots de douleur, accents de rage,
voix fortes, rauques, bruits de mains avec elles,
faisaient un fracas tournoyant
toujours, dans cet air éternellement sombre,
comme le sable où souffle un tourbillon.

Cyril
Gerbron

Virgile explique ensuite que « cet état misérable est celui des méchantes âmes des humains qui vécurent sans infamie et sans louange » (34-36), puis Dante voit « une enseigne qui en tournant courait si vite qu'elle semblait indigne de repos et derrière elle venait une si grande foule d'humains, que je n'aurais pas cru que mort en eût défait autant » (52-57). Dans la fresque, l'enseigne est tenue par un démon. Assez éloignée du texte de *La divine comédie*, l'image donne tout de même l'idée d'une agitation effrénée et sans but, d'une errance désespérée dans une contrée inhospitalière. Dante voit ensuite un « grand fleuve » qui est « la triste rivière d'Achéron », et Charon, « le nocher du marais infernal » (71, 78, 98). Ce personnage issu de la mythologie grecque est décrit comme un « vieillard blanc d'antique poil » (83), alors que Signorelli en fait un démon monstrueux et ailé, au corps entièrement brun. Il est vrai que Dante le définit ensuite comme un « diable aux yeux de braise » (109). Même si, chez Dante, Minos se trouve à l'intérieur de l'enfer, son rôle de répartition des nouveaux arrivants fait de lui un personnage liminal. La fresque ne montre donc pas l'enfer lui-même, mais son vestibule, qui est en effet décrit dans le livre III de *l'Enfer* dont Signorelli s'est surtout inspiré.

17 DANTE, *La divine comédie. L'enfer*, Paris, Flammarion, 1985, V, 4-12.
trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985, V, 4-12.

La fresque du mur droit et celle de l'autel sont à la fois très proches l'une de l'autre et incompatibles (fig. 6). Dans la première, les damnés semblent pénétrer directement depuis la terre renouvelée jusque dans l'enfer qui se confond, comme on l'a vu, avec le feu. Dans la seconde, la porte de l'enfer est peut-être indiquée par les flammes visibles dans l'angle inférieur gauche, mais il existe un lieu intermédiaire entre la terre renouvelée et l'enfer lui-même. En outre, Charon et Minos relèvent de la tradition mythologique reprise au sein d'un poème visionnaire chrétien. Signorelli a donc associé une représentation « poétique » de l'entrée dans l'enfer et une autre plus dogmatique, sans que leur caractère inconciliable soit ressenti comme gênant.

*

Sur le mur gauche de la seconde baie, nous sommes de nouveau sur la « nouvelle terre », mais la zone dorée est bien plus étendue et les cercles d'or apparaissent sur toute la hauteur du ciel. Des anges dans le ciel accordent ou jouent un instrument, deux autres répandent des fleurs sur les élus, d'autres encore placent des couronnes sur leur tête, selon une métaphore de l'élection finale courante dans la Bible (*Jacques* I, 12 ; *1 Pierre* 5, 4 ; *Apocalypse* 2, 10). La plupart des élus sont tournés vers la droite ou orientés dans cette direction par les anges, et le couple situé tout à fait à droite semble avancer vers le mur de l'autel ; une continuité directe est ainsi établie entre ces deux zones du décor. Leur iconographie est d'ailleurs très proche. La fresque à gauche de l'autel est dominée par des anges musiciens et d'autres anges qui indiquent le ciel à un petit groupe d'élus. Un homme tonsuré est peut-être déjà en train de s'élever dans les airs. On comprend ainsi que les élus vont rejoindre le paradis figuré sur la voûte où apparaissent, sur un fond doré, en plus du Christ-Juge et des anges, ceux dont l'âme, parce que parfaite, a rejoint Dieu dès après leur mort (ou après la Descente du Christ aux limbes des Pères dans le cas des personnages de l'Ancien Testament). Il s'agit de la Vierge et des saints répartis selon les catégories habituelles de l'iconographie médiévale : apôtres, prophètes, martyrs, patriarches, docteurs, vierges. Contrairement à ce qui se passe pour l'enfer, le paradis lui-même est donc bien figuré, mais dans son état anté-parousiaque : les élus n'ont pas encore rejoint les anges et les saints.

L'au-delà dantesque et mythologique

L'imaginaire eschatologique est également présent dans le « socle » peint dans la partie inférieure des murs. Ce décor foisonnant comprend principalement des reliefs feints montrant des créatures marines inspirées de l'art antique, des grotesques et des portraits de savants et de poètes, mais aussi des images narratives en grisaille de forme circu-

Thème

laire ou quadrangulaire. Le programme conçu par Signorelli comprenait quarante-deux grisailles¹⁸, mais six ont été entièrement détruites et une partiellement. Sur les trente-cinq images bien conservées, une présente un thème allégorique, deux un sujet non identifié, deux autres des scènes de lutte entre hommes, trois des démons luttant contre des hommes et les soumettant, onze illustrent les onze premiers chants du *Purgatoire* de Dante et seize des scènes mythologiques. Les images inspirées de Dante se lisent les unes après les autres sous les deux fresques représentant les élus conduits vers le paradis (ce parcours commence autour du seul auteur facilement identifiable, Dante). Les illustrations du poème chrétien sont donc placées du côté des élus, tandis que la plupart des images mythologiques apparaissent au-dessous des fresques montrant les damnés conduits vers l'enfer.

Les scènes issues de Dante illustrent assez fidèlement un ou plusieurs épisodes de chacun des onze premiers chants du *Purgatoire*. Les neuf premiers chants se déroulant dans l'anté-purgatoire, seuls deux médaillons représentent véritablement l'intérieur de ce lieu. On voit dans le dixième médaillon Dante et Virgile franchissant la porte du purgatoire, puis contemplant trois reliefs sculptés qui constituent des exemples d'humilité ; une troisième scène les montre observant les âmes des orgueilleux qui purgent leur peine en portant de lourdes pierres (fig. 4). Le onzième chant rapporte le dialogue de Dante avec trois de ces âmes, scène placée par Signorelli dans un paysage entièrement minéral et vide, dans le onzième médaillon. La présence du purgatoire dans un certain nombre de *Jugements derniers* italiens peut étonner : ce lieu se vide lors de la seconde Parousie, l'ordre final du monde ne comprenant que deux destins possibles pour les hommes. Mais en représentant un lieu qui existe dans le présent des spectateurs, et qui est conçu comme une destination plausible pour une grande partie d'entre eux, les peintres créent des images qui les concernent directement et relient le futur proche au futur eschatologique. Il n'est pas sûr que ce but soit atteint avec les fresques de Signorelli. La présence répétée de Dante et de Virgile et la précision de l'illustration de *La divine comédie* font que ces images relèvent avant tout d'un registre littéraire. Elles s'adressent à un regardeur érudit et amateur de poésie plus qu'à un simple fidèle, qui aura de grandes difficultés à déchiffrer les scènes ou même à reconnaître le purgatoire s'il ne connaît pas le texte de Dante.

Cyril
Gerbron

Parmi les seize scènes mythologiques, les huit situées sous la grande fresque des damnés de la seconde baie ont une dimension eschatologique. Les quatre les plus proches du mur de l'autel illustrent *Lenlève-*

18 On ne tient pas compte ici de celles qui apparaissent dans la corniche du socle, qui sont principalement ornementales, ni de

celles de la chapelle des saints Parenzo et Faustino aménagée à droite de la première baie, qui relèvent d'un programme différent.

ment de Proserpine de Claudien, mais aucune ne figure l'intérieur du lieu infernal. Les quatre autres figurent les thèmes suivants : Énée et la sibylle tenant le rameau d'or face à Cerbère ; Orphée jouant de la lyre face au trône de Pluton et en présence de diverses créatures infernales (fig. 2) ; alors qu'Orphée s'est retourné avant d'atteindre la surface de la terre, Eurydice est définitivement emportée vers le royaume de Pluton ; Hercule dompte Cerbère à la porte des enfers.

*

Quel statut accorder aux grisailles du socle ? Leur insertion dans une zone principalement ornementale et le fait qu'il s'agit de grisailles les distinguent fortement des images narratives. Néanmoins, situées à hauteur du regard et donc facilement visibles, elles sont bien plus que des images marginales. Il est étonnant de constater la combinaison de scènes très génériques (les combats) et d'autres se référant à des récits précisément identifiables, de scènes eschatologiques et de scènes non eschatologiques (par exemple Persée délivrant Andromède ou plusieurs travaux d'Hercule), de scènes extraites d'un poème chrétien et d'autres relevant du paganisme antique. Dans *Orphée aux enfers* (fig. 2) et *Orphée et Eurydice*, on rencontre des démons nus et cornus identiques à ceux qui apparaissent dans les scènes infernales chrétiennes du registre principal (certains d'entre eux ont également des testicules surdimensionnés). Une telle combinaison suggère-t-elle que l'Hadès païen est assimilable à l'enfer ? L'utilisation de Dante, commune au socle et au registre principal, peut également apparaître problématique. *La divine comédie* est en effet une création littéraire et visionnaire émanant d'un auteur laïque. Elle a abondamment recours aux figures de la mythologie et prend explicitement pour modèles des textes païens. Le purgatoire de Dante est une montagne qui s'élève depuis la Terre, alors que ce lieu est habituellement conçu comme souterrain.

Thème

Comme l'a montré Stanley Meltzoff, les choix de Signorelli peuvent être rapprochés de ceux des humanistes italiens des *xiv^e* et *xv^e* siècles qui ont considéré l'Hadès comme une préfiguration de l'enfer chrétien et ont rapproché la poésie de la théologie¹⁹. Pour Boccace, Coluccio Salutati ou Cristoforo Landino qui ont tous trois rédigé une défense de la poésie, celle-ci permet d'atteindre le vrai sans être littéralement véritable. La métaphore permet de dire le mystère, sacré par nature, et peut donc mener à la contemplation du divin. Il est remarquable que ces conceptions, critiquées par des membres de l'Église comme le dominicain Giovanni Dominici, aient trouvé un écho dans le décor d'une cathédrale, dont la réalisation a été étroitement supervisée par l'Œuvre du dôme.



Si la Bible se réfère souvent à une fin des temps et à la survie des hommes après la mort, de nombreuses conceptions s'y affrontent et aucun texte n'y définit clairement le destin des âmes séparées, les modalités du Jugement dernier ou la nature de la vie en enfer et au paradis. Dans l'Apocalypse, Jean rapporte des visions qu'il a eues dans le passé et qui peuvent être lues comme se référant au futur, mais pas nécessairement. Elles sont dans tous les cas mystérieuses et interprétables de manière plus ou moins littérale ou allégorique. Les théologiens se sont employés à combler ces lacunes, mais les textes apocryphes et visionnaires sont d'une importance fondamentale dans la construction de l'imaginaire de l'au-delà – le cycle d'Orvieto est révélateur du caractère ouvert ou accueillant de l'eschatologie médiévale et renaissante. On comprend ainsi aisément que l'iconographie de la fin du monde, du Jugement dernier et des lieux de l'au-delà se caractérise par une grande instabilité et par la présence d'éléments ambigus ou qui peuvent apparaître comme incohérents. Dans le *Jugement dernier* de Giotto à la chapelle des Scrovegni par exemple, il semble que l'on voie l'intérieur de l'enfer : les damnés sont vus dans un lieu souterrain où ils subissent divers supplices et où trône Satan, le prince de ce royaume. Mais aucun feu n'y brûle et, dans la partie inférieure de la fresque, les damnés sont précipités par quatre puits vers un lieu plus profond et invisible. On doit donc penser que le lieu représenté est un vestibule de l'enfer ; la présence de Satan s'explique alors difficilement. La fresque peinte vers 1420 par un maître anonyme dans l'église Santa Maria in Piano à Loreto Aprutino combine quant à elle sans doute le jugement de l'âme qui intervient après la mort et le Jugement dernier, mais elle est tellement éloignée des conceptions et des images courantes que Jérôme Baschet voit en elle une « énigme, un de ces objets qui semblent faits pour défier l'exégète », au point que cet auteur est tenté « d'abandonner le peintre de Loreto à ce manque de cohérence trop souvent prêté aux artistes médiévaux²⁰ ». Dans le décor de Signorelli, ce sont les deux modalités différentes d'accès à l'enfer qui pourraient être envisagées de cette manière. Mais ce jugement n'est valide que si l'on recherche de la cohérence. Dans les images à sujet eschatologique, il semble que celle-ci n'ait pas été une attente forte : la liberté et l'imagination l'emportent.

Cyril
Gerbron

Une autre « incohérence » du décor de Signorelli concerne la représentation des âmes. Les habitants du purgatoire de Dante sont des âmes qui se fabriquent des corps avec de l'air épaissi par l'humidité. Dante les nomme souvent des « ombres », mais elles-mêmes ne projettent pas d'ombre (voir

20 Jérôme BASCHET, « Jugement de complémentarité, chevauchement ? », l'âme, Jugement dernier : contradiction, *Revue Mabillon*, VI, 1995, p. 186.

en particulier III, 16-39). Dans les grisailles du socle, Signorelli leur accorde une ombre, sans doute par inattention ou indifférence envers ces questions. Le médaillon représentant Michel avec la balance est également problématique. Le jugement des hommes intervient après leur résurrection ; on devrait donc voir dans la balance des hommes ressuscités et non pas des âmes séparées (figurées par Signorelli selon la manière traditionnelle et tout à fait paradoxale de corps de petites dimensions). Doit-on penser que Michel ne juge que les âmes au sein des personnes ? Le thème de l'archange à la balance, qui n'est mentionné nulle part dans la Bible, apparaît avant tout comme une convention figurative permettant de traduire adéquatement une idée. Le problème de la distinction âme/homme se pose souvent dans les images anciennes, au détriment de la première dans la majorité des cas. Les théologiens médiévaux affirment que les âmes subissent un jugement individuel immédiatement après la mort et sont aussitôt emportées vers l'un des lieux de l'au-delà. Les habitants des limbes et du Purgatoire, mais aussi ceux de l'enfer et du paradis avant le Jugement dernier, devraient *a priori* être figurés sous l'apparence d'âmes ; or c'est très rarement le cas²¹. Il est vrai que les âmes, puisqu'elles souffrent dans le purgatoire ou l'enfer des peines corporelles, assument des corps ou des pseudo corps selon des modalités diversement définies par les théologiens ; c'est justement la grande complexité de leurs conceptions qui rend difficile leur traduction en images.

Thème

Si l'on s'interroge de manière plus « positive » sur le cycle de Signorelli, on peut tout d'abord noter le caractère spectaculaire des images du registre principal, dû à leurs grandes dimensions et au maniement brillant d'effets illusionnistes. Le peintre a introduit, en dessous des arcs des voûtes, des bandeaux de pierre feints dont sont visibles à la fois la face frontale et la face inférieure vue en perspective (sauf dans la fresque de l'Antéchrist, et cette bande disparaît pour laisser la place aux flammes de l'enfer dans *Les damnés au seuil de l'enfer*, fig. 5). Bien que la face frontale s'inscrive sur le plan du mur réel, des personnages sont vus en avant d'elle dans la partie inférieure des fresques ; ceci entraîne un brouillage entre réalité et fiction. Quant au sol, il s'agit d'une plate-forme qui « s'arrête » au-devant des images et devient le sommet de la corniche feinte du socle. Le lieu figuré n'est alors pas le fragment d'un espace continu comme dans le réel, mais une scène où sont placés les personnages. Devant cette scène il n'y a rien, ou plutôt l'espace réel de l'église et les fidèles qui ne sont pas confrontés à une fiction distante, mais bien à la présence des personnages. Ces procédés renforcent l'efficacité du décor : les fidèles y contemplent un futur qui vaut pour eux, et qui est la conséquence de leur comportement dans le présent. Dans un tel contexte, il est surpre-

nant que la dimension morale ou pastorale soit pour ainsi dire absente du décor. L'intérieur de l'enfer n'y est pas figuré, alors qu'il s'agit d'une image frappante et fortement dissuasive. Certains peintres italiens, dont Fra Angelico, ont d'ailleurs choisi d'organiser l'enfer en sept lieux correspondant aux sept péchés capitaux, afin de mieux relier le lieu infernal à la vie des fidèles et à les inciter à confesser leurs fautes²². Au sein du registre principal, Signorelli ne se réfère nulle part aux vices et aux vertus, aux péchés ou aux bonnes œuvres. Faut-il voir dans ces choix le signe d'une prise de distance par rapport à l'entreprise de culpabilisation menée par l'Église, ou par rapport à la vocation pastorale des images ?

C'est avant tout l'originalité des fresques de Signorelli qui devait frapper les fidèles du xvr^e siècle. Le peintre cortonais y déploie une humanité foisonnante et étrange, très majoritairement masculine, musclée et nue (ce qui est surtout étonnant pour les élus, habituellement représentés vêtus). Le vestiaire des figures habillées est aussi singulier. Les vêtements moulants mettent en valeur leur anatomie, leurs bustes et leurs crânes deviennent souvent de purs volumes géométriques. La volonté de déployer des corps nus et en mouvement, pensée par les artistes de la Renaissance comme une conquête de leur temps, explique sans doute la représentation des nombreuses scènes de combats dans le socle, qui paraît peu justifiée d'un point de vue thématique. Les choix iconographiques du peintre sont tout aussi audacieux, avec l'importance exceptionnelle accordée à la période précédant le Jugement dernier, avec les squelettes de la *Résurrection*, la figuration de Minos et Charon, le recours à la mythologie dans les grisailles ... Les grotesques du socle, qui relevaient d'un répertoire nouveau au début du xvr^e siècle, sont particulièrement inventives et foisonnantes, tout comme les divers reliefs et sculptures feints des chapiteaux et de la corniche de cette zone. Aussi différents soient-ils, les deux registres du décor ont donc une caractéristique commune : l'affirmation de la force créative et de la *fantasia* du peintre, qui se fait tantôt au détriment et tantôt au service du discours eschatologique.

Cyril Gerbron enseigne l'histoire de l'art moderne à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il est l'auteur de *Fra Angelico. Liturgie et mémoire* (Turnhout, 2016) et de nombreux articles sur l'iconographie religieuse de la Renaissance italienne.

22 Voir Jérôme BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie XII^e-XV^e siècle*, Rome,

École Française de Rome, 2014, pp. 293-349 et 363-76.