

(Alberti 2000, 52). Die Einführung des singenden Franziskus und der musizierenden Engel diene sicher auch dem Ziel der Rührung des Publikums in einer musikbegeisterten Stadt.

**M**it dem opulent illustrierten Buch hat Johannes Grave eine mustergültige und kluge Monographie des Œuvres von Giovanni Bellini und seines künstlerischen und sozialen Kontextes vorgelegt. Graves erste Beschäftigung mit Bellini war „Ein neuer Blick auf Giovanni Bellinis Darstellung des heiligen Franziskus“ (in: *Bruckmanns Pantheon* 56, 1998, 35–43). Die 20 Jahre der intensiven

Beschäftigung mit dem Künstler prägen sich aus in der unglaublich breiten Erfassung der Literatur und in der umsichtigen und engagierten Diskussion der Forschungsprobleme und aller Bildgattungen. Mehr noch: Es handelt sich um ein Buch, das mit der Gelehrtheit die Liebe des Autors zur Malerei von Giovanni Bellini deutlich werden lässt.

---

**PROF. DR. OSKAR BÄTSCHMANN**  
Emeritus, Universität Bern,  
oskar.baetschmann@ikg.unibe.ch

## Lier & délier : note sur la *Transfiguration* de Raphaël

**P**armi les nombreuses figures de la *Transfiguration* de Raphaël (1516/17–1520), celle du possédé exerce depuis toujours une réelle fascination sur le spectateur. Dans les *Vite* de 1550 par exemple, Giorgio Vasari décrit en détail la position du « giovanetto spiritato », qu'il qualifie de « scontorta » : « si prostende gridando e stralunando gli occhi, mostra il suo patire dentro nella carne, nelle vene et ne' polsi contaminati dalla malignità dello spirito e con pallida incarnazione fa quel gesto forzato e pauroso ». Dans son bref compte-rendu de 1527, Paolo Giovio se limite par ailleurs à l'évocation du seul « puer a cacodaemone vexatus, qui revolutis et rigentibus oculis commotae mentis habitum refert ». Le corps et l'âme du garçon se voient liés par un esprit mauvais qui est entré en lui. Les plis de l'étoffe bleue pro-

longent à l'extérieur et accentuent visuellement des convulsions physiques provoquées à l'intérieur. Le détail du nœud, qui contribue à l'expression métaphorique de ces liens démoniaques (*fig. 1*), revêt en outre diverses charges symboliques et anthropologiques susceptibles d'apporter un éclairage renouvelé sur ce grand tableau d'autel.

### DISGRAZIA – GRAZIA

La torsion du possédé se propage comme par contamination à la foule qui l'entoure, notamment au père qui le tient et dont le visage exprime selon Vasari « forza e paura ». Ces mots font écho à la description du « gesto forzato e pauroso » du garçon. Tous deux, père et fils, forment ainsi un groupe marqué par la « disgrazia » (Vasari). Cette *disgrazia* s'oppose à la *grazia* (dans tous les sens du terme) du Christ transfiguré qui voit son Père : « con alzare la testa a 'l Padre », précise Vasari en 1550 (*fig. 2*). Dans le registre supérieur, en effet, les figures en lévitation sont, tant du point de vue de la forme que du contenu, plus libres et détendues – en un mot : déliées.



Ce contraste qui s'instaure entre membres figés et mouvements déliés s'inscrit dans une tradition théorique relative à l'expression des mouvements de l'âme. Dans son *De pictura* de 1435, Leon Battista Alberti donne plusieurs exemples de cette correspondance entre l'âme et le corps, qui contribueront *in fine* à la *varietas* de l'*historia* et que l'on retrouve également dans la *Transfiguration* de Raphaël : « Nous voyons ainsi que quand certains sont tristes, parce qu'ils sont accablés de soucis et de maux, leurs sens et leurs forces sont engourdis, leur allure languissante, leurs membres pâles et chancelants. Le front de ceux qui sont affligés est plissé, la tête penchée et tous les membres pendants comme s'ils étaient épuisés et abandonnés. Ceux qui s'emporent et dont l'âme est enflammée de colère ont un visage et des yeux gonflés, ils rougissent et la fureur de la colère rend les mouvements de tous leurs membres très vifs et agités. Mais lorsque nous sommes joyeux et de bonne humeur, nous avons alors des mouvements déliés et rendus agréables par leur souplesse. » (livre II, 41)

Fig. 1 Raphaël, La Transfiguration (détail), 1516/17–20. Huile sur bois, 405 x 278 cm. Rome, Pinacoteca Vaticana (Claudio Strinati, Raffaello, Bologna 2016, p. 336)

**Fig. 2 Raphaël, La Transfiguration, détail (Strinati 2016, p. 336)**

Dans la peinture et la sculpture, les *parerga* contribuent nécessairement à exprimer ces oppositions entre personnes joyeuses et tristes, soucieuses ou irritées. Ainsi, chez Raphaël, aux draperies légères et déliées du registre supérieur répondent les vêtements globalement plus lourds, parfois coupés, raccourcis ou retroussés et partiellement liés des figures situées dans le registre inférieur, tout particulièrement de la foule à droite. Paroxysme de ces polarités formelles et expressives :

l'image du possédé, doté d'une courte étoffe bleue et d'un nœud prédominant, entre en tension avec celle du Christ, tout de blanc vêtu et entouré de plis ondoyants.

### DÉSIS – LÚSIS

Ce puissant contraste entre une *Pathosformel* fermée/nouée pour exprimer la possession démoniaque et une *Pathosformel* ouverte/dénouée pour exprimer l'énergie divine participe d'une combinaison visuelle inédite de deux scènes : la Transfiguration et la présentation du possédé aux disciples en l'absence de Jésus. Dans les Evangiles synoptiques, cette présentation aux disciples nous est rapportée après la Transfiguration, par le père malheureux : « Et comme ils étaient venus près de la foule, s'avança vers lui un homme qui tomba à ses genoux et dit : < Seigneur, aie pitié de mon fils, parce qu'il est lunatique et va très mal ; souvent en effet il tombe dans le feu et souvent dans l'eau. Et je



l'ai présenté à tes disciples, et ils n'ont pas pu le guérir. » » (Matthieu 17, 14–16)

En réunissant en une seule et même image les deux scènes qui, dans l'Evangile, se déroulent dans des lieux différents, Raphaël réalise un tableau d'autel d'une grande efficacité, propre à stimuler l'imagination du fidèle à plusieurs niveaux. D'abord, ce que Raphaël représente dans le registre inférieur du *quadro* appartient au nœud de l'histoire, c'est-à-dire au moment qui précède et qui permet d'espérer une issue positive, ainsi qu'Aristote le définit au début du chapitre 18 de sa *Poétique* : « Il y a dans toute tragédie une partie qui est nœud (δέσις) et une partie qui est dénouement (λύσις) ; les faits qui sont en dehors de la tragédie et un certain nombre de faits qui sont dans la tragédie souvent constituent le nœud, le dénouement comprend le reste. J'appelle nœud la tragédie depuis le commencement jusqu'à cette partie, qui est la dernière, d'où procède le revirement vers le bonheur

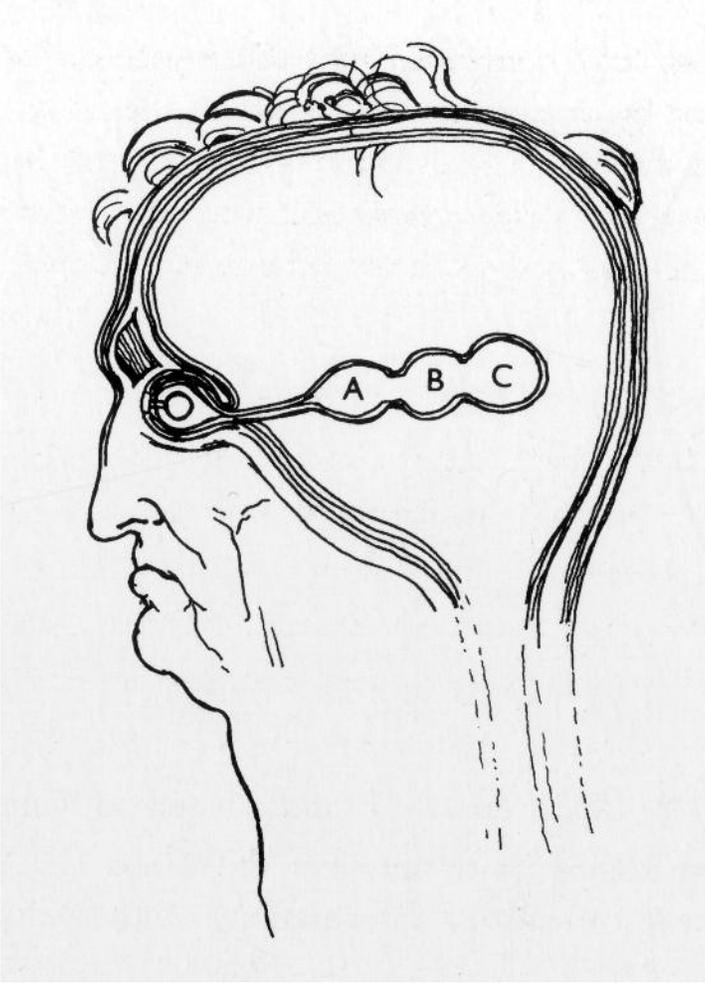


Fig. 3 Dessin d'après Léonard de Vinci, Etude anatomique, vers 1490-93. A) *imprensiva*/récepteur des impressions; B) *sensus communis*/coordination des informations des sens, avec *fantasia*/imagination, intellect, jugement, etc.; C) *memoria*/mémoire (Martin Kemp, Leonardo da Vinci. *The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford 2006, p. 109, fig. 15)

ou le malheur ; et le dénouement la tragédie depuis le commencement de ce revirement jusqu'à la fin. »

Ensuite, l'intrication « spatio-temporelle » de la Transfiguration et de la présentation du possédé génère une tension si forte que l'on attend impatientement une issue. En d'autres termes et à l'aide d'une étude anatomique de Léonard de Vinci (fig. 3) : la contemplation de ce tableau d'autel fait aussitôt naître dans la *fantasia* d'un spectateur sensible quelque chose qui n'est pas représenté – et qui

n'est donc pas perceptible par le sens externe de la vue – mais que la coprésence du Christ transfiguré et du possédé « noué » suggèrent inconsciemment à son imagination ou rappellent confusément à sa mémoire : le dénouement de l'histoire par « dénouement » du possédé !

Enfin, bien que le Christ soit uniquement représenté dans le registre supérieur, il apparaît aussi réellement, en-deçà du tableau d'autel, dans le contexte sacré de la messe. Au moment de l'élévation, en effet, l'hostie vient se placer devant la surface peinte, non loin du possédé, l'œuvre de Raphaël se laissant ainsi continuellement « dénouer » par Jésus-Christ lui-même. Cette prodigieuse rencontre entre art et culte contribue à manifester l'action du Christ en ce bas monde, non seulement sur le possédé dans le récit évangélique représenté, mais aussi dans la vie des fidèles qui contemplent le tableau d'autel. Ainsi donc, tant que l'on célébrait la messe devant ce grand *quadro*, aujourd'hui conservé à la Pinacoteca Vaticana, le Christ transfiguré (en haut) et l'hostie transsubstantiée (en bas) pouvaient s'éclairer

et s'enrichir mutuellement dans l'âme du fidèle, tant par la perception visuelle que par la sainte communion.

Cette ouverture de la peinture à une « lúsis »/ « solutio » par le corps du Christ, qui guérit, se trouve accentuée, dans le coin inférieur gauche du tableau, par l'apôtre en bleu et jaune qui regarde en direction du possédé tandis qu'il dirige une

**Fig. 4** Raphaël, *La Transfiguration*, détail (Strinati 2016, p. 336)

main en-dehors du champ pictural. De plus, il tient dans l'autre main le livre ouvert appuyé sur un tronc d'arbre, juste au-dessus du plan d'eau. Un apôtre, un livre, de l'eau : la réunion de ces éléments sur la frontière esthétique de l'image met en abyme une profonde affinité ici à l'œuvre entre *Pictura* et *Scriptura*, entre le tableau d'autel et l'Évangile – plus précisément, grâce au reflet de la lune dans l'eau, l'Évangile selon saint Matthieu, qui est le seul à qualifier le possédé de « lunaticus ».

### **PERVERSIO – CONVERSIO**

« Répondant, Jésus dit : < Génération incrédule et pervertie, jusques à quand serai-je avec vous ? Jusques à quand vous supporterez-vous ?... Conduisez-le-moi ici. > Et Jésus le menaça, et le démon sortit de l'enfant, qui fut guéri dès cette heure-là. » (Matthieu 17, 17–18) Ce dénouement tant espéré commence par un reproche d'une virulence remarquable : « Generatio incredula et perversa » ! Cette réponse de Jésus s'adresse à la fois au père du possédé, à la foule, aux disciples, et même aux hommes de tous les temps. En clair, ils se voient – et nous nous voyons – tous reprocher de ne pas avoir (assez) de foi et, pour cette raison, d'être (plus ou moins) pervers. A cet



égard, l'apôtre en rouge (*fig. 4*) doté d'une draperie gonflante, voire palpitante – qui s'oppose à un personnage de la foule, à droite, également vêtu de rouge, mais aux bras nus levés en signe de désespoir – peut être interprété comme une figure charnière, de deux manières au moins.

Premièrement, il propose une solution picturale au problème du possédé, noué et à moitié dévêtu, sur la poitrine duquel on dirige plusieurs index. D'une main, il fait signe vers la montagne et le Christ (même si l'apôtre ne peut pas voir la scène

qui se déroule sur la montagne, Raphaël se sert de son geste admoniteur pour diriger l'attention vers elle) tandis que, de l'autre, il attire l'attention sur son cœur. Cette invitation est une réponse visuelle au reproche de Jésus relatif à cette génération « incroyante » et « per-verse » : convertissez-vous et croyez à l'Évangile ! Seule la foi peut éclairer le monde d'ici-bas, empêtré dans l'immanence d'une gesticulation inopérante. C'est l'épilogue et la morale de l'histoire : « Alors, s'avançant vers Jésus, les disciples (lui) dirent à l'écart : < A cause de quoi n'avons-nous pu, nous, le chasser ? > Il leur dit : < A cause de votre peu de foi. Car, en vérité je vous le dis, si vous avez de la foi comme un grain de sénevé, vous direz à cette montagne : Passe d'ici là-bas, et elle y passera ; et rien ne vous sera impossible. > » (Matthieu, 17, 19-20)

Deuxièmement, en reliant le registre inférieur au registre supérieur, l'apôtre en rouge reflète également – à un autre niveau d'interprétation – l'articulation du texte biblique, où tout se trouve toujours être dans un rapport cohérent. En effet, les manuscrits bibliques importants du Moyen Âge contiennent des listes qui présentent une division



Fig. 5 Nœuds lunaires, in: Abu Ma'shar, *De Magnis Conjunctionibus*, Venise 1515 (Willy Hartner, *The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies*, in: *Ars Islamica* 5/2, 1938, p. 134)



Fig. 6 Leon Battista Alberti, *Plaquette avec autoportrait*, vers 1435. Bronze, 20,1 x 13,55 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection (Ulrich Pfisterer, « Soweit die Flügel meines Auges tragen. » Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XLII/2/3, 1998, p. 222, fig. 11)

des Évangiles en péripécies. Or, nous avons constaté que de nombreux et anciens manuscrits regroupent sous un même titre les péripécies relatives à la Transfiguration et à la guérison du possédé. Il s'agit des types de manuscrit D, I, X, Cat, A, B, Ben des listes de chapitres publiées en 1914 et 1920 par Donatien De Bruyne (rééditées en 2014 chez Brepols). De plus, dans un certain groupe de manuscrits en particulier, le titre s'arrête précisément sur l'échec des disciples : « LVII. De transfiguratione in monte et de homine quem discipuli curare non potuerunt ». C'est bien ce contraste entre l'impuissance des disciples et la Transfiguration qui prévaut dans le tableau d'autel de Raphaël, avec des connexions visuelles profondément enracinées dans l'architecture textuelle de l'Évangile de Matthieu (17, 1-20), contraste qui nous incite à passer continuellement de l'incrédulité à la foi, de la « per-version » à la « con-version ».

### DÉFIGURER – TRANSFIGURER

Visuellement, cet état de « per-version » s'exprime, à un niveau extrême, dans la position « s-contorta » du lunatique et, à divers degrés d'intensité, dans les attitudes variées de la foule et des disciples. Le corps « noué » du lunatique s'articule dans des directions opposées : un bras vers le haut, l'autre vers le bas ; un œil révolté vers la droite, l'autre vers la gauche. A la Renaissance, une telle divergence est nécessairement pensée aussi en termes astrologiques, d'autant plus que saint Matthieu lui-même qualifie le garçon de « lunaticus ». Donnons quelques exemples de ces affinités avec les astres. Tout d'abord, d'après les *Anthologiae* de Vettius Valens, un texte très répandu dans l'Antiquité et au Moyen Age, le soleil gouverne l'œil droit, la lune l'œil gauche (I, 1). Ensuite, les caractéristiques « nodales » du lunatique peuvent être rapportées à l'imaginaire des nœuds lunaires, appelés aussi « nœuds du dragon » (fig. 5). Le *Tetrabiblos* de Ptolémée témoigne de ces pouvoirs tant redoutés dès l'Antiquité : « When the moon is at the nodes or her bendings [...] there come about *deformations* of the body such as hunchback, crookedness, lameness, or paralysis, congenital if the maleficent planets are joined with the luminaries. » Enfin, la tradition chrétienne comprend les effets de la lune comme une condition physique préalable à l'action des démons, Isidore de Séville

résumant ce phénomène dans ses *Etymologiae* sous le nom d'épilepsie.

Chez Raphaël, les oppositions entre la *disgrazia* du lunatique et la *grazia* du Christ – rendues par le contraste entre un corps défiguré et un corps transfiguré, une *figura « scontorta »* et une *figura serpentinata*, entre le détail du nœud et les plis ondoyants, entre le bleu et le blanc, etc. – se manifestent donc également au niveau de la tête où, précisément, le visage-lune « dé-formé » du possédé apparaît comme une contre-figure du visage-soleil « trans-formé » de Jésus. Par ailleurs, l'analogie avec le soleil, tout comme celle avec la lune, apparaît uniquement dans l'Évangile de saint Matthieu : « Et, six jours après, Jésus prend avec lui Pierre, et Jacques et Jean, son frère, et les emmène sur une



Fig. 7 Reichenau, St. Gallen ou Einsiedeln, Guérison du possédé de Gerasa (détail), première moitié du 11<sup>e</sup> siècle. Enluminure, Evangelistar (livre liturgique). Utrecht, Erzbischöfliches Museum (Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, I, Güterstoh 1966, p. 461, fig. 528)

haute montagne, à l'écart. Et il fut transformé devant eux : son visage brilla comme le soleil, ses vêtements devinrent blancs comme la lumière. Et voici que leur apparurent Moïse et Elie, parlant avec lui. Prenant la parole, Pierre dit à Jésus : « Seigneur, il est bon que nous soyons ici ; si tu veux, je vais faire ici trois tentes, une pour toi, une pour Moïse, et une pour Elie. » Tandis qu'il parlait encore, voici qu'une nuée lumineuse les prit sous son ombre, et voici une voix, partie de la nuée, qui disait : « Celui-ci est mon Fils, le Bien-aimé, qui a toute ma faveur : écoutez-le ! » Et à ces mots les disciples tombèrent sur leur face, et ils eurent très peur. » (Matthieu 17, 1-6) « Et transfiguratus est ante eos et resplenduit facies eius sicut sol » ! Or, c'est bien sur le visage du Christ que Giorgio Vasari conclut sa description, en la combinant avec l'évocation de la mort de l'artiste : « Il quale pare che tanto si ristignesse insieme con la virtù sua, per mostrare lo sforzo et il valor dell'arte nel volto di Cristo, che finitolo, come ultima cosa che a ffare

avesse, non toccò piú pennelli, soprugiugnendoli la morte. »

Comme on l'a vu, les figures du Christ et du possédé sont en opposition à maints égards. Toutefois, ces deux pôles génèrent une tension si forte, voire insoutenable, que celle-ci engendre, de par son contraste même, une espérance en une forme d'efficacité qui vient d'en-haut. Cette opposition « performative » du tableau d'autel produit ses effets sur les fidèles lorsqu'ils portent leurs regards tantôt vers le registre inférieur, tantôt vers le registre supérieur, en se laissant guider – plus ou moins consciemment – par les figures représentées, leurs expressions, leurs gestes, leur emplacement, etc. D'ailleurs, ces polarités nous révèlent une structure d'opposition qui sous-tend également le rapport d'autres figures de l'œuvre entre elles, à divers niveaux d'intensité et de profondeur de sens. Parmi ces rapports dialectiques, multiples, observons à titre d'exemples ceux qui s'instaurent entre l'apôtre en bleu et jaune du premier plan à gauche,

assis, au livre ouvert au-dessus du reflet de la lune, et Elie en haut à droite, en lévitation, au livre fermé, qui contemple le « visage-soleil » de Jésus.

### LIER – DÉLIER

Si l'on revient aux descriptions de Giovio et de Vasari, force est de constater que, au Cinquecento du moins, le regard du spectateur se voit en premier attiré, voire lié, par le registre inférieur du *quadro* (registre « terrestre » qui prend plus de la moitié de la surface picturale), notamment par cette figure de



Fig. 8 Sebastiano del Piombo, Résurrection de Lazare (détail), 1517-19. Huile sur bois, transposé sur toile, 381 x 289,6 cm. Londres, National Gallery, inv. NG 1 (Sebastiano del Piombo 1485-1547. Cat. Expo., Claudio Strinati/Bernd Wolfgang Lindemann (éds.), Mailand 2008, p. 178, fig. 34)

possédé qui devait exercer un pouvoir de fascination d'une grande intensité. Par un puissant effet de condensation, le détail du nœud apparaît à ce niveau de lecture comme un signe de l'enchaînement non seulement du possédé lui-même, mais aussi de la personne qui se trouve pour ainsi dire captive par lui. D'ailleurs, le *fascinosum* d'une figure nouée, ayant de surcroît la vue perturbée, s'avère d'autant plus efficace qu'il recoupe certaines conceptions de la vision de l'époque : dans son *Della Pittura* par exemple, Alberti qualifie précisément de « nodo » la réunion de tous les rayons lumineux dans l'œil (I, 5). Une telle perception visuelle, déjà marquée théoriquement par l'imaginaire des nœuds, augmente considérablement les pouvoirs du nœud « lunatique » : de même que l'œil sain (ailé) de l'autoportrait en profil d'Alberti se voit formellement doublé d'un tissu noué autour du cou (fig. 6), ainsi l'œil révolté du possédé de Raphaël trouve-t-il – *in malo* – un écho visuel dans le nœud du tissu bleu. Enfin, à l'époque du maniérisme, le motif des liens devint un attribut visuel de figures animées d'un souffle quasi-magique, aux confins du *spiritato* et du *spiritoso*, ce qui a peut-être contribué à l'intérêt grandissant de Giovo et d'autres pour le possédé de Raphaël : « The work, to be expressive, must be possessed. » (Michael Cole)

Cette conception nodale traverse chaque détail du lunatique. Outre les yeux et même outre les bras qui s'articulent dans des directions opposées (comme les deux extrémités d'un nœud dont le centre se situerait au niveau de la poitrine), d'autres parties du corps ont une affinité à la fois formelle, métaphorique et « imaginative » avec le nœud. Voyons comment la bouche et l'oreille semblent inscrire dans l'œuvre le passage (ou l'attribution de sens) qui s'opère de l'évidence visuelle de l'œuvre à l'imagination du spectateur, du « nœud » de l'histoire à son « dénouement ».

Traditionnellement, la bouche est réservée à la sortie du démon (fig. 7). Ainsi, la bouche grande ouverte du possédé de Raphaël suggère proleptiquement une expulsion, tout en restant « nouée » de par le contexte narratif (l'absence de Jésus) et les signes visuels qui l'entourent : il s'agit d'un corps

défiguré, donc toujours lié par un esprit mauvais. On s'attend à une sortie du démon, ainsi que la bouche ouverte le suggère, mais il demeure encore à l'intérieur, ce qui ne fait qu'augmenter les tensions inhérentes à cette figure et, consécutivement, notre attente d'un rapide dénouement. Il s'agit donc d'un « cri muet » d'une figure bloquée, le paradoxe de cette bouche ouverte incapable de s'exprimer normalement, répondant aux yeux révoltés, incapables de percevoir quoique ce soit.

Bien que plus discrètement, l'oreille participe également au déploiement de cette constellation de signes entre nœud et dénouement, puisque c'est par audition que le garçon sera finalement libéré. C'est en effet la voix énergique du Christ qui provoque la sortie du démon : « Et increpavit ei Iesus et exiit ab eo daemonium et curatus est puer ex illa hora » (Matthieu, 17, 17). La voix de Jésus devait pénétrer tout l'être du possédé, en entrant par ses oreilles. Ce rôle privilégié dévolu à l'oreille peut être considéré à la lumière de plusieurs traditions parmi lesquelles on peut citer la « fides ex auditu » (*Épître aux romains*, 10, 17) et, dans un contexte plus large encore, la « conceptio per aurem », une représentation particulière de l'Incarnation du Verbe par l'oreille de Marie, que l'on rencontre déjà chez les Pères de l'Église : « Deus per angelum loquebatur et Virgo per aurem impraegnabatur » (saint Augustin, *Sermo de Tempore*, XXII). D'ailleurs, le fait que la Vierge immaculée se voit au Moyen Âge parfois qualifiée de plante sans nœud, confère, par contraste, un poids supplémentaire au possédé noué de Raphaël ainsi qu'au défi de son dénouement par audition ; sans compter que la voix et l'écoute sont des motifs occupant une place primordiale dans la Transfiguration elle-même : « Et ecce vox de nube dicens hic est Filius meus dilectus in quo mihi bene conplacuit ipsum audite. » (Matthieu, 17, 5)

## NŒUDS – PLIS

Enfin, une focalisation sur le nœud du possédé nous permet de réinterroger le *paragone* qui s'instaure entre la *Transfiguration* de Raphaël et la *Résurrection de Lazare* de Sebastiano del Piombo, auquel le Cardinal Giulio de' Medici, commanditaire

de la *Transfiguration* de Raphaël, avait commandé durant la même période cet autre tableau d'autel. Il s'agit d'une émulation d'autant plus significative que Michel-Ange avait fourni des dessins pour la *Résurrection de Lazare* de Sebastiano. Or, l'un des dessins contient précisément un nœud que l'on retrouve dans la version finale de l'œuvre peinte (fig. 8). Nous y voyons un renvoi iconographique au dénouement de la Résurrection de Lazare : « Et ayant dit cela, il (Jésus) cria d'une voix forte : < Lazare, ici, dehors ! > Le mort sortit, les pieds et les mains liés de bandes, et son visage était enveloppé d'un suaire. Jésus leur dit : < Déliez-le, et laissez-le aller. > » (Jean, 11, 43–44)

Malgré cette récurrence du nœud dans les deux tableaux d'autel, nous avons néanmoins affaire à deux modalités d'expression différentes du pouvoir miraculeux de Dieu. Chez Sebastiano del Piombo, on s'accorde à trouver prédominante l'idée de « *Christus medicus* » : Lazare se trouve en présence d'un Jésus actif. Dans la *Transfiguration* de Raphaël en revanche, c'est la toute-puissance du Dieu unique en trois personnes qui se révèle : le Père, le Fils et l'Esprit saint ; mais pas seulement iconographiquement en ce qu'il s'agit d'une représentation de la Transfiguration : c'est tout le *quadro* qui, loin d'être clos, renvoie de par ses stratégies figuratives au-delà de lui-même vers quelque chose qui le dépasse : le Fils, représenté, lève les yeux vers son Père situé hors du champ de l'image, tandis que l'Esprit saint (lumière jaillissant des deux premières personnes de la Sainte Trinité : le Père et le Fils) peut être saisi à la fois dans l'image et en-deçà de l'image.

Dans l'image elle-même, d'abord. Raphaël y rend jusque dans les moindres détails tout le potentiel de cette efficacité de l'Esprit saint, à commencer par le vêtement du Christ, blanc et aux lignes coulantes. Il exprime ainsi visuellement à un degré maximal la lumière qui émane de l'intérieur du Fils, l'autre source de la lumière étant le Père. Les autres figures du registre supérieur se voient également éclairées par cet Amour du Père et du Fils. Leurs draperies en sont tout imprégnées, selon divers degrés d'intensité et modalités chromatiques : les prophètes en lévitation, les trois apôtres

tombés à terre et les deux personnages agenouillés à gauche. Observons à titre d'exemple, à droite, le visage illuminé d'Elie et son corps vêtu d'une draperie dont les plis dessinent des creux profonds et qui, par des bordures formant des lignes sinueuses, se voit en même temps ramenée à la surface de l'œuvre.

En-deçà de l'image, ensuite. C'est sur l'autel, en effet, que Dieu répand continuellement l'Esprit saint qui œuvre au moment de la consécration, afin que le pain et le vin deviennent le Corps et le Sang de Jésus. C'est l'Esprit saint qui anime l'Eglise catholique. C'est l'Esprit saint qui, en cette « absence-présence » de Jésus, agit concrètement – plus ou moins profondément – dans le cœur des personnes de toutes les générations, à l'instar de la foule et des disciples situés dans le registre inférieur de l'œuvre. Raphaël a lui-même intégré cette efficacité de l'Esprit saint en-deçà de son tableau d'autel, de par cette combinaison entre le garçon possédé par un esprit mauvais et le Christ transfiguré qui lève son regard vers le Père au-delà des limites de la représentation, suggérant ainsi la présence invisible mais réelle de l'Esprit dans l'espace (sacré), dans cet espace de perception qui se déploie du tableau d'autel aux yeux du spectateur. Il s'agit d'un souffle propre à pénétrer tous les plis et replis et de notre corps et de notre âme, d'un souffle propre à défaire tous les nœuds, à commencer par ceux qui nous attachent à la représentation du lunatique, l'imagination de sa guérison étant pour notre foi et notre conversion.

Que Raphaël ait conçu et affiné ce *quadro* sur plusieurs années et, selon Vasari, jusque peu avant sa mort – soit peu avant que l'âme du peintre ne se délie de son enveloppe corporelle – le Vendredi saint 1520, n'est pas seulement un récit qui souligne l'autoprojection de l'artiste dans son œuvre et qui présente Raphaël comme un homme croyant et le tableau d'autel comme un chef-d'œuvre. Cette rencontre prodigieuse renforce aussi l'efficacité qui résulte de la réunion des deux scènes comme triomphe du délié sur le lié, du souffle de l'Esprit sur le nœud démoniaque, de la lu-

mière sur les ténèbres, de la joie sur la peur, du bien sur le mal, de la vie éternelle sur la mort. Au Cinquecento en effet, on considèrerait ces coïncidences biographiques et artistiques non pas comme un simple effet du hasard, mais bien comme une intention de la providence divine.

## SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

La présente note s'inscrit dans le cadre du projet *Nœuds & plis. Contribution à l'étude des « parerga » dans l'art de la Renaissance* du Fonds national suisse de la recherche scientifique. Je remercie Massimo Leone, Angelika Marinovic, Denis Ramelet, Adrian Schenker, Fabio Spadini et Victor Stoichita pour leur aide et leurs informations précieuses.

**S**ur la *Transfiguration* de Raphaël, avec mention de la bibliographie antérieure : Achim Gnann, Raffaels Kartons für die « *Transfiguration* », in : Marzia Faietti/Achim Gnann (éds.), *Raffaël als Zeichner. Raffaello disegnatore*, Florence/Milan 2019, 172–193 (à la page 185, cf. la belle réflectographie infrarouge du nœud) ; Cat. Expo. *Raffaël*, Achim Gnann (éd.), Vienne 2017, 410–432 ; Yvonne zu Dohna, La « *Trasfigurazione* » di Raffaello : la trasformazione dell'iconografia tradizionale attraverso l'esperienza spirituale, in : *Atti e studi / Accademia Raffaello* 2011, 37–54 ; Christian K. Kleinbub, Raphael's « *Transfiguration* » as Visio-Devotional Program, in : *The Art Bulletin* 90, 2008, 367–393 ; Damian Dombrowski, Raffaels « *Transfiguration* » – das erste Bild der Katholischen Reform ?, in : Andreas Tacke (éd.), *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung. 1517–1563*, Regensburg 2008, 320–347 ; Christoph Wagner, Ascolto come visione nella *Trasfigurazione* di Raffaello : La metafora visiva dell'*Obumbratio* tra *Demonstratio diurna* e *Demonstratio nocturna*, in : *Atti e studi / Accademia Raffaello* 2007, 93–113 ; Alessandro Nova, La *Trasfigurazione* di Raffaello tra teoria dell'arte e filosofia, in : *Atti e studi / Accademia Raffaello* 2007, 75–92 ; Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings. Volume II. The Roman*

*Religious Paintings, ca. 1508–1520*, Landshut 2005, 195–209 ; Rudolf Preimesberger, Tragische Motive in Raffaels « *Transfiguration* », in : *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50, 1987, 88–115, ici 99.

Sur le lunatique comme contre-figure du Christ dans un contexte plus large : Michael Cole, *The Figura Sforzata : Modelling, Power and the Mannerist Body*, in : *Art History* 24, 2001, 520–551, ici 529 ; David Summers, *Maniera and Movement : The Figura Serpentinata*, in : *The Art Quarterly* 35, 1972, 269–301, ici 294 ; David Summers, *Contrapposto : Style and Meaning in Renaissance Art*, in : *The Art Bulletin* 59, 1977, 336–361, ici 352.

Sur les polarités formelles et expressives : Meyer Schapiro, *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, Paris 2000, chapitre IV.

Sur l'étude anatomique de Léonard de Vinci, citée dans le texte : Martin Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, New York 2006, 108–110.

Sur le rapport entre art et culte autour de Raphaël : Hubert Locher, *Raffaël und das Altarbild der Renaissance. Die « Pala Baglioni » als Kunstwerk im sakralen Kontext*, Berlin 1994 ; Jörg Traeger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997 ; Michael Viktor Schwarz, *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Wien u. a. 2002, 173–215.

Sur les listes de titres dans les Bibles : Donatien de Bruyne, *Summaries, Divisions and Rubrics of the Latin Bible*. Introductions by Pierre-Maurice Bogaert & Thomas O'Loughlin, Turnhout 2014, 244–247 et 275–277.

Sur les nœuds astrologiques : Willy Hartner, *The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies*, in : *Ars Islamica* 5, 1938, 112–154.

Sur le motif des liens dans les figures maniéristes : Michael Cole, *The Demonic Arts and the Origin of the Medium*, in : *The Art Bulletin* 84, 2002, 621–640 (page 632 pour la phrase de Cole citée dans le texte).

Pour le rapprochement entre le possédé de Raphaël et la figure 7 de la présente note : Gordon Bendersky, *Remarks on Raphael's Transfigura-*

tion, in : *Source : Notes in the History of Art* 14, 1995, 18–25 ; Gordon Bendersky/Stephen Sacks, Letters to the Editor, in : *Source : Notes in the History of Art* 16, 1997, 35–40.

Sur la plaquette d'Alberti : Ulrich Pfisterer, « Soweit die Flügel meines Auges tragen. » Leon Battista Alberti's Imprese und Selbstbildnis, in : *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42, 1998, 205–251.

Pour une sémiotique du nœud : Massimo Leone, Words, Images and Knots, in : Alan English/Rosalind Silvester (éds.), *Reading Images and Seeing Words*, Amsterdam/New York 2004, 83–106.

Sur la « conceptio per aurem » : Leo Steinberg, « How Shall This Be ? » Reflections on Filippo Lippi's Annunciation in London. Part I, in : *Artibus et Historiae* 8, 1987, 25–44 ; Ernest Jones, Die Empfängnis der Jungfrau Maria durch das Ohr. Ein Beitrag zu der Beziehung zwischen Kunst und Religion, in : *Jahrbuch der Psychoanalyse* 6, 1914, 135–204.

Source des textes cités dans la présente note : Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino,

*Firenze 1550*, Turin 1991, 637sq. ; Paolo Giovio, Raphaelis Urbinitis Vita, in : Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento I Generalia Arti e Scienze Le Arti*, Turin 1977, 14sq. ; Leon Battista Alberti, *De la peinture. De Pictura (1435)*. Préface, trad. et notes par Jean Louis Schefer, Paris 1992 ; Leon Battista Alberti, *La peinture*. Texte latin, trad. fr., version italienne, Thomas Golsenne/Bertrand Prévost (éds.), Paris 2004 ; *La Bible*. Traduction française par Emile Osty, Paris 1973 ; *Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem*, Robert Weber (éd.), Stuttgart 2007 ; Aristote, *Poétique*, trad. fr. J. Hardy, Paris 2000, 112 ; Vettius Valens d'Antioche, *Anthologies. Livre I*. Etablissement, trad. et comment. Joëlle-Frédérique Bara, Leiden 1989, 18 et 26sq. ; Ptolemy, *Tetrabiblos*, trad. angl. F. E. Robbins, Cambridge/Londres 1980, 324–327 (trad. fr. d'après la traduction anglaise de Robbins).

---

**PD DR. JEAN-FRANÇOIS CORPATAUX**  
 Université de Fribourg,  
[jfcorpataux@bluewin.ch](mailto:jfcorpataux@bluewin.ch)

---

**BEI DER REDAKTION  
 EINGEGANGENE  
 NEUERSCHEINUNGEN**

**Die Gesichter der Kunst.** Beiträge der Tagung im Germanischen Nationalmuseum 11. und 12. Juni 2015. Beitr. Lars Blunck, Birgit Jooss, Walter Grasskamp, Burcu

Dogramaci, Rolf Sachsse, Verena Jendrus, Steffen Siegel. Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2018. 95 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-946217-07-7.

Fabienne Huguenin: **Porträtgemälde zwischen Wissenschaft und Technik.** Die Sammlung des Deutschen Museums. München, Deutsches Museum Verlag 2018. 449 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-940396-71-6.

**Hybrid Tbilisi.** Betrachtungen zur Architektur in Georgien. Ausst.kat. Deutsches Architekturmuseum Frankfurt/M. 2018. Hg. Irina Kurtishvili, Peter Cachola Schmal.

Beitr. Lasha Bakradze, Stephan Wackwitz, Joanna Warsza, Levan Asabashvili, Peter Cachola Schmal, Irina Kurtishvili. Berlin, DOM publishers 2018. 264 S., 290 Abb. ISBN 978-3-86922-288-2.

**Königsschlösser und Fabriken.** Ludwig II. und die Architektur. Ausst.kat. Architekturmuseum München 2018. Hg. Andres Lepik, Katrin Bäumler. Beitr. Alexander Rauch, Robert Stalla, Uwe Gerd Schatz, Ulrich Pohlmann, Sabine Heym, Eva-Maria Troelenberg, Gabriella Cianciolo Cosentino, Peter H. Christensen, Thomas Weidner, Dietrich Erben, Vera Simone Bader,