

« Duca, signore e maestro »

Presque toutes les publications d'André Chastel ont pour sujet l'art italien ou s'y réfèrent de quelque manière. Mais le lien entre Chastel et notre culture, qui favorise son heureuse insertion dans le vif de l'évolution actuelle de l'histoire de l'art en Italie, ce n'est pas seulement sa longue et généreuse activité d'« italianiste ». Ce n'est pas le fait d'avoir comblé, dès les années 50, le vide creusé depuis longtemps dans le domaine italianisant de la littérature artistique française, qui s'était accentué après la disparition de Focillon. Ce ne sont pas seulement, en somme, toutes les contributions multiples et heureuses qu'il a apportées à la clarification de nombreux problèmes, essentiels ou marginaux, de notre civilisation artistique au Quattrocento et au Cinquecento. C'est quelque chose de plus, quelque chose de plus profond, quelque chose, voudrais-je dire, lié à sa méthode même.

André Chastel a beaucoup aimé l'Italie. Il l'a aimée parce que sa propre vision anthropologique, son expérience des diverses situations culturelles européennes le portaient à apprécier les avantages d'une culture vécue et non exclusivement livresque, à reconnaître les interactions et les convergences entre culture et images, entre milieu et vie. En l'Italie et son passé, il voyait une expression de ce rapport plus directement caractérisée qu'ailleurs. Il l'a aimée, il a aimé son art et sa culture en s'appuyant sur un principe qu'il clarifia progressivement au cours des années et des expériences : la conviction qu'il est nécessaire, pour pénétrer le sens d'une culture artistique, de partir d'idées moins soumises aux classifications par catégories des différentes disciplines.

Autrement dit, et pour ne prendre qu'un exemple, une sémiologie historique du geste, de l'ornement, du comique, du ludique, du costume même, pouvait avoir une incidence plus grande

sur une compréhension plus vaste et plus pénétrante de l'œuvre d'art que le cadrage dans le système d'une grandiose succession des « styles », si cher aux compilateurs de grandes synthèses. Ce bref préambule était nécessaire, je pense, pour comprendre la nature de la vocation d'André Chastel pour l'art italien, mais aussi pour saisir à quel point l'atmosphère environnant l'histoire de l'art en Italie fut utile à sa vision historique.

« Je découvris l'Angleterre avec délices, l'Italie avec passion, l'Autriche et l'Allemagne, les Pays-Bas avec une curiosité un peu déconcertée. Je ne lisais presque plus d'auteurs français ». Tels sont les mots qu'il écrivit en 1978 dans l'introduction de *Fables, Formes, Figures* en parlant de sa formation première. Il ne me semble pas y avoir de doute : dans ces trois lignes et dans cette gradation ouvertement déclarée de sentiments, on entrevoit, comme dans la plus synthétique des énonciations, le sens des choix culturels de Chastel et la nature de sa vocation pour l'Italie.

Il commença très tôt à se détacher de ce qu'il définissait l'« analphabétisme artistique » de certains de ses compatriotes et du brillant littéraire trompeur de la majeure partie de la critique française des années de sa jeunesse, suivant toutefois avec un intérêt passionné les cours de Focillon à la Sorbonne, puis au Collège de France. Si ses toutes premières lectures furent certainement Woelfflin et Berenson, si en 1934, à vingt et un ans, par l'entremise de Jean Seznec, naquirent d'heureux rapports entre lui et l'Institut Warburg transféré à Londres depuis peu, où il connut Saxl, Panofsky, Wittkower, il est certain qu'à partir de 1933 — en excluant l'interruption de la guerre — il ne passa pas un an sans se rendre en Italie, qu'il commença bien vite à considérer comme sa seconde patrie. Dans les premières années, à peine âgé de plus de

et plus pénétrage dans le monde des « stylistes synthétiques », je pense, occasion d'Analyse aussi pour l'art environnant et à sa vision

lélites, l'Italie allemande, les déconcertés français ». Tels dans l'introduction en parlant de semble pas y et dans cette esthétique des culturels de pour l'Italie. er de ce qu'il que » de cerlant littéraire e la critique esse, suivant les cours de Collège de ctures furent 1, si en 1934, Jean Seznec, lui et l'Institut depuis peu, où ower, il est cluant l'interas un an sans a bien vite à rie. Dans les de plus de

vingt ans, il voyageait avec son Dante en poche pour voir Giotto ou il étudiait dans les églises et les musées de Florence avec les *Vies* de Vasari pour guide, tout frais émoulu de la lecture de Léonard de Vinci, Leon Battista Alberti, Vitruve. Après la guerre, il s'intégra amicalement dans la communauté des chercheurs italiens et, surtout, il noua avec Roberto Longhi et le cercle de ses élèves et de ses amis des liens qu'il conserva toute sa vie. En Longhi il a toujours reconnu un de ses maîtres.

Je ne crois pas être loin de la vérité en affirmant que la formation qu'il reçut à l'institut Warburg puisait elle aussi très profondément aux sources des expériences italiennes, celle de Longhi surtout. Trois traits particuliers nous le révèlent : d'abord sa façon incomparable de dénouer les problèmes, même les plus complexes, d'une époque déterminée de notre civilisation artistique, comme la Renaissance ou le Maniérisme, en se rapportant à une réalité de fait qu'il repérait avec acuité et également avec ce qu'on appelle le vulgaire bon sens, mais qui avait souvent échappé à la grille des références accumulées par la *Kulturgeschichte* et l'histoire des idées; ensuite son approche, curieuse et pénétrante, venant de tous côtés, des aspects essentiels des XV^e et XVI^e siècles, en conservant un ton léger, discursif, mais choisi; et surtout sa façon de relier constamment par des aperçus subtils les expériences philosophiques de l'humanisme aux moyens spécifiques de l'art en reportant les expériences de la pensée au cœur du monde de l'expérience artistique.

C'est dans le cadre de ce bilan d'échanges, dont ses œuvres répercutent le reflet, qu'André Chastel fait sienne la culture de notre histoire de l'art, et sa figure de chercheur assume ainsi un caractère emblématique d'intermédiaire entre la France et l'Italie et aussi entre l'institut Warburg et l'Italie, entre la propension vers l'histoire des idées et la lecture des valeurs formelles, autrement dit entre deux façons de concevoir l'histoire de l'art qui, au temps de formation, suivaient deux voies indubitablement différentes.

Dans les années cinquante, où André Chastel commença à enseigner à l'École pratique des Hautes Études en tenant des séminaires sur les sources de la Renaissance, parurent quelques-unes de ses plus importantes contributions à l'histoire de l'art italien. En 1953, ce fut son essai « Léonard et la culture », en 1954 *Marsile Ficini et l'art*, en 1956 les deux volumes sur *L'art italien*, traduits par nous et plusieurs fois édités, en 1959 une de ses œuvres majeures, *Art et humanisme à Florence, au temps de Laurent le Magnifique, études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, traduit et publié par Einaudi en 1964. Mais déjà en 1949, dans un bref essai publié dans le *Journal of the Warburg Institute* sur « La mélancolie de Laurent de Médicis », André Chastel révèle pour la première fois son exceptionnelle capacité de saisir l'atmosphère très subtile dans laquelle vivent, étroitement unis, la poésie et l'art au moment de la Renaissance florentine. Commentant par examiner le thème figuratif, suggéré par deux vers de Laurent, de la statue avec la joue appuyée sur la main en une attitude de douloureuse méditation, André Chastel ne s'arrête pas à l'enquête iconologique sur ce geste, mais

rappelle les sentiments du poète qui médite sur un lointain idéal perdu et sur la désolation d'un monde privé des présences divines, de sorte que les figures des dieux de l'Antiquité sont attirées dans l'aura de sa tristesse. Attitude spirituelle au départ, la mélancolie de Laurent revêt ainsi une signification historique et l'idée qu'un « supersens », un sens supérieur, confère aux *Rime* une valeur allégorique plus haute, une valeur qui investit l'univers moral, porte Chastel à enchâsser les sentiments de Laurent dans une vision beaucoup plus ample, dans le cadre de laquelle il analyse de façon pénétrante *L'éducation de Pan* de Luca Signorelli. C'est un essai court, nous l'avons dit, mais riche de suggestions et d'ouvertures; on y entrevoit déjà, encore voilée, la méthode qu'André Chastel emploiera un peu plus tard pour affronter les problèmes de la culture florentine à l'époque de Laurent.

Un an après l'essai « Léonard et la culture », où André Chastel analyse surtout les différences entre la pensée de Léonard et celle de Ficini en démontrant comment Léonard prend consciemment le contrepied de la philosophie spiritualiste, sort à Genève *Marsile Ficini et l'art*. Eugenio Garin, dans son compte rendu de *Paragone*, la revue de Longhi, y reconnaît deux mérites fondamentaux : premièrement, avoir compris que l'originalité effective de la « philosophie » de Ficini réside dans la thèse selon laquelle la connaissance « théologique » n'est pas d'ordre logique (elle n'est pas faite d'arguments, même si parfois elle se sert d'arguments) mais d'ordre esthétique, où les signes appropriés sont des formes symboliques et le but une unité « omniforme »; deuxièmement, avoir démontré que Ficini ne nous offre pas une philosophie de l'art mais une philosophie comme art, évoluant parallèlement à l'art du moment.

En somme, André Chastel démontre comment les formes que Ficini élabore et ordonne en un concert « théologique » correspondent à celles que, visuellement, peintres, sculpteurs et architectes fixent dans leurs œuvres — « formes » visibles qui correspondent à leur tour à des symboles. André Chastel rapporte les « mythes » de Ficini à l'atmosphère commune aux penseurs et aux artistes, où les philosophes n'expliquent pas par des raisonnements mais accompagnent le travail des artistes, « la philosophie n'étant en fin de compte que cette divine musique dont parlait — ou rêvait — Platon ». C'est à ce propos que Garin note la façon adéquate dont André Chastel développe un des points de départ les plus valables de Giovanni Gentile sur le caractère « artistique » de la pensée du Quattrocento.

André Chastel conclut son analyse pénétrante de la pensée de Ficini en disant que sa vision est comme un « commentaire musical » qui accompagne peinture et poésie, fruit de la même culture et de la même sensibilité, et qu'avec elles il intègre la vision d'un monde.

Ainsi commence, à partir de la mélancolie de Laurent et de la réflexion sur Marsile Ficini, le long voyage d'André Chastel dans le monde de l'art italien de la Renaissance, voyage qui l'amènera à aborder l'ouvrage qui est et restera sans doute dans les années à venir le plus célèbre : *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, publié en 1959. C'est une

étude approfondie, appuyée sur une extraordinaire connaissance des textes, qui voulait être entre autres une réponse sur un terrain concret aux problèmes soulevés par l'idée, affirmée dans son précédent essai sur Ficini, selon laquelle une unité liait sur un même plan idéal les formes symboliques exprimées par la pensée et celles exprimées par les artistes; en d'autres termes, l'unité entre art florentin du début de la Renaissance et humanisme.

Déjà pour Jacob Burckhardt, à la Renaissance, la créativité artistique constituait, en Italie, le modèle de conduite idéal, toute la vie gravitait autour de l'art et l'homme de la Renaissance était avant tout un « homo artifex », quelle que soit son activité. L'idée de placer l'art au centre même de la Renaissance italienne n'était donc pas neuve, bien au contraire. C'était l'idée-clé d'un temps où l'histoire de l'art était considérée simplement comme un chapitre de l'histoire de la culture. Mais André Chastel a justement réagi contre ce « rapport évident ». Il voulait comprendre et définir dans sa réalité historique ce qu'était cet accord entre un cercle d'intellectuels « surpris de leurs découvertes » et de peintres, sculpteurs, architectes hantés par le problème de formes nouvelles et d'un style nouveau. Il voulait définir le plan où advenait cette rencontre entre deux ordres. À l'institut Warburg, il avait appris à « lire » et non seulement à « regarder » une œuvre d'art et ses valeurs formelles; étudiant les rapports entre art et humanisme, il s'employait maintenant à vérifier sur la base d'observations concrètes, réalistes, ce qui lui était apparu, depuis qu'il étudiait Ficini, comme le principal objectif : intégrer l'art dans l'histoire des idées, dans la *Kulturgeschichte*, autrement dit dans la « vie » de l'époque.

La Renaissance italienne se prêtait sans doute mieux que toute autre époque historique aux essais d'une critique d'art orientée vers cet objectif. Certains points établis par Burckhardt, des décennies de recherches sur le sens des images, de Müntz à Aby Warburg, Saxl, Pannofsky, Wittkower, Wind, Garin, pouvaient servir de guide. Et ils servirent. Mais la vaste synthèse si approfondie opérée par Chastel sur cette période cruciale de notre histoire fut surtout fondée sur sa connaissance directe et extrêmement étendue des textes humanistes et religieux, des doctrines de la poésie et de l'art tout autant que sur son intelligence des œuvres des peintres et des sculpteurs, des problèmes iconographiques et iconologiques, de la situation historique et existentielle dans laquelle vivaient les artistes.

En employant comme il le fit, avec une originalité neuve, c'est-à-dire avec un sens extraordinaire de la réalité, cette méthode d'intégration de l'histoire de l'art dans l'histoire des idées, en unifiant pour ainsi dire l'une et l'autre dans la vie même du sentiment artistique, il lui fut possible de mesurer l'influence du néoplatonisme et du pythagorisme sur les peintres et les sculpteurs des années de Laurent, comme il l'avait déjà fait partiellement dans son précédent essai sur Ficini. Surtout, il put saisir le sens et la nature de la politique précise et vaste adoptée par des mécènes, tels les papes ou les Médicis, le sens de la double activité du collectionneur et du

commanditaire; il put ainsi assigner à l'art une fonction dans la vie d'une époque où il était reconnu comme une des activités fondamentales de l'esprit, comme modèle de toute activité intellectuelle.

Il devenait possible — et il me semble que là réside le point essentiel de la méthode d'André Chastel — de démontrer que la forme et le style d'une œuvre correspondent exactement à la place qu'elle occupe dans le monde des idées, qu'elle est l'expression formelle de ces idées. Focillon, le premier maître véritable d'André Chastel, n'avait-il pas enseigné que le contenu d'une œuvre est sa forme même? André Chastel a compris avec une admirable clarté (il en parle à propos du livre de R. Klein, *La forme et l'intelligible*) que la période historique à laquelle on donne le nom de Renaissance est une époque où s'est accompli un travail sans équivalent pour développer jusqu'à ses plus extrêmes conséquences une « science sans concept », une science qui avance à travers la constitution et l'exploration des signes visibles ou des « images »; une époque où la clé iconographique symbolique s'identifie avec les modes artistiques en lesquels elle s'exprime, en un mot avec le style.

Art et humanisme à Florence est un grand livre, comme il y en a peu dans une génération de chercheurs. Pour comprendre quelle incidence il eut sur la critique d'art italienne, il est peut-être utile de recourir à ce que fut mon expérience personnelle. La position cruciale, si exaltée, de l'art à la Renaissance qui était naturellement et depuis longtemps une notion universelle, pouvait aussi être perçue d'une autre manière (je veux dire avec des nuances différentes), distincte de celle où s'insérait la longue réflexion d'André Chastel. Nous, les élèves et les adeptes de Longhi, vivions en lui conférant une valeur hiérarchique, en y voyant la preuve de l'indiscutable supériorité de l'art sur tout le reste, au lieu de la considérer comme l'élément moteur de tout un monde musicalement unitaire d'idées et de sentiments. Cette supériorité, nous la rapportions à juste titre, non tant aux années de Laurent qu'à celles du début du siècle, aux années de Brunelleschi, Donatello, Masaccio. Je me rappelle à ce propos avec quel enthousiasme je lus le très bel essai « Problemi di critica donatelliana » de Jenö Lány, l'historien de l'art hongrois disparu prématurément pendant la dernière guerre dans le torpillage par un sous-marin allemand du bateau qui l'emmenait aux Etats-Unis. Cet essai sortit dans *Critica d'Arte* en 1939, quand la revue était dirigée par Lodovico Ragghianti et Roberto Longhi. Après avoir affirmé qu'au début du XV^e siècle seulement les arts figuratifs occupèrent une position dominante dans la hiérarchie spirituelle, Lány concluait ainsi : « En face d'un Donatello, d'un Brunelleschi, d'un Masaccio et même d'un Ghiberti, des hommes comme Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini, Giannotto Manetti (et nous devons en toute révérence y ajouter saint Bernard) restent des figures de second ordre, aussi indiscutablement que la cathédrale de Chartres, dans toute sa divine beauté, est à classer historiquement comme tout à fait secondaire devant l'importance d'un saint Thomas d'Aquin ». J'étais l'ami de Lány et je sais qu'il aurait étendu son

jugement à l'art de l'époque de Laurent, face à Pic, à Ficin et à l'Académie de Careggi. Si j'ai rappelé ces phrases d'un homme que j'ai beaucoup aimé et admiré au temps de ma formation, c'est seulement pour faire comprendre avec quelles nuances ceux de ma génération entendaient la suprématie de l'art de la Renaissance avant qu'apparaisse parmi nous le livre d'André Chastel. C'était aussi l'époque où Longhi faisait son cours sur « I fatti di Masolino e di Masaccio », qu'il écrivit en 1940.

Restons dans les souvenirs personnels : le livre d'André Chastel, qui fut largement diffusé en 1964 quand il fut traduit par Einaudi mais que je connaissais parfaitement bien pour avoir depuis longtemps lié avec André Chastel une étroite amitié qui dura jusqu'à sa mort, avait toutes les qualités pour être un très utile correctif à cet attachement exclusif au caractère spécifique de l'œuvre d'art auquel nous portaient les leçons de Longhi. Pour moi, il le fut certainement.

Je dois ajouter ceci : ce qui me frappa le plus dans ce livre dès la première lecture fut la lumineuse assurance avec laquelle André Chastel avait démonté morceau par morceau la « légende médicéenne », cette « apothéose de Laurent » et cette évocation de « l'âge d'or florentin » tel qu'il est représenté dans les fresques peintes par Giovanni da San Giovanni et ses compagnons en 1635 dans les salles du rez-de-chaussée du palais Pitti (Museo degli Argenti); légende née trois-quarts de siècle avant — mais au fond jamais morte — en même temps que le Grand duché de Toscane, en étroite connexion avec sa structure aristocratique et ses institutions académiques. Je fus particulièrement enthousiasmé (en ces années-là on vivait, ou tout au moins je vivais, d'enthousiasmes) par la façon dont l'élégante intelligence d'André Chastel ramena à ses justes proportions historiques la fameuse école du jardin médicéen de la Via Larga, en face du couvent de Saint-Marc, où, à entendre Vasari, Laurent aurait réuni toute une génération de jeunes peintres et sculpteurs en les confiant à Bertoldo, ancien élève de Donatello, pour qu'ils apprennent le dessin au milieu des statues antiques destinées à enrichir les collections médicéennes. André Chastel rattacha l'origine de cette sorte d'académie *ante litteram* à la forme d'esprit de Vasari, à sa vocation de panégyriste, à ses attitudes dogmatiques et il réduisit, à la lumière pénétrante de ses raisonnements, le rassemblement studieux de ces jeunes gens au milieu des antiquités du jardin médicéen à une généralisation symbolique destinée à conférer de nobles origines à l'Académie florentine et au mécénat didactique de Cosme I^{er}. Il s'agissait en somme de découvrir dans « l'âge d'or » de Florence les prémisses de l'enseignement méthodique de l'art dans l'union entre dessin toscan et culture classique.

Cette preuve d'un tel sens concret de l'histoire me parut tout de suite très proche de la clarté de certaines démythifications de Longhi et me frappa si profondément que je m'en servis amplement dans mon livre sur *La maniera italiana* sorti seulement deux ans plus tard, en 1961. Il est donc certain que *Art et humanisme à Florence* non seulement se rapprochait, par de nombreux traits qui apparaissaient familiers, de

notre culture, mais servait aussi d'utile correctif à cette attention exclusive aux valeurs formelles de l'œuvre d'art, ou mieux à ses valeurs « spécifiques », auxquelles nous portait notre vocation de *conoscitori*.

Les années cinquante furent pour André Chastel des années de travail intense. Après *Ficin* et avant *Art et humanisme* sortirent en 1956 les deux volumes de *L'art italien*, traduits en italien seulement un an plus tard sur la suggestion de Roberto Longhi et objets par la suite de diverses rééditions et mises à jour. Ce fut précisément Longhi qui observa, en cette occasion, à quel point une histoire de l'art écrite par un Français présentait pour nous des motifs particuliers d'intérêt. A nous, disait-il, si souvent enfoncés jusqu'aux yeux dans des schèmes fortement conceptuels et souvent incapables, peut-être bien par paresse, de révision dont nous connaissons pourtant la nature et l'urgence, certaines dimensions de notre longue histoire figurative peuvent parfois échapper. Dans l'histoire réalisée par André Chastel, les nombreuses pages consacrées à l'architecture n'indiquent pas tant une priorité des intérêts de l'auteur pour la matière qu'une nouvelle objectivation des rapports entre les « trois arts » en évitant toute priorité de l'un sur les autres. Et l'on sait à quel point, pour l'entourage de Longhi, la peinture avait toujours été prioritaire. Dans ce sens aussi, les relations d'André Chastel avec l'Italie pouvaient impliquer un correctif, et elles l'impliquèrent.

André Chastel revint plusieurs fois sur la Renaissance et en particulier sur la Renaissance italienne dans les années soixante. De 1963 à 1969 sortirent : *L'Europe et la Renaissance*; *l'âge de l'Humanisme*, écrit en collaboration avec Robert Klein, *La Renaissance méridionale* et *Le grand atelier d'Italie (1460-1500)*, dans la collection *L'univers des Formes* dirigée par André Malraux, *Le mythe de la Renaissance (1420-1520)* et *La crise de la Renaissance (1520-1600)* dans la collection *Art, Idées, Histoire* de Skira. Si dans ces ouvrages, surtout dans le livre pour *L'univers des Formes*, André Chastel révèle une nouvelle approche de l'Italie et des idées de Longhi sur l'histoire artistique du Quattrocento dont il accepte les lignes fondamentales, il reste évident que, d'un point de vue général, ses travaux, et d'autres ultérieurs, démontrent à quel point, au-delà du rapport art-humanisme, la Renaissance reste pour lui le champ favori de ses recherches et approfondissements. C'est pour lui le domaine idéal pour suivre ses inclinations particulières, pour s'approcher, en partant d'observations diverses et étrangères aux rigides catégories des disciplines, de la réalité multiforme du phénomène artistique.

Sa méthode cependant se précisait et surtout s'enrichissait de nouveaux motifs de réflexion quand elle était confrontée à de nouvelles situations historiques. Sa curiosité s'étendait et s'exerçait en des analyses plus attentives au détail. Indubitablement, la curiosité entendue comme « désir passionné de savoir » (Tommaso), comme stimulant pour découvrir des connexions inédites, des détails échappés à l'attention de tous, des rapports « curieux », précisément, entre images et situations culturelles et existentielles, a toujours été un des mobiles d'André Chastel.

ectif
elles
icifi-
n de

ndré
Ficin
s les
alien
1 de
rres
nent
quel
çais
liers
ncés
nent
bien
sons
nent
par
rées
rité
une
sur
'en-
été
ons
uer

la
nce
3 à
'âge
avec
Le
lec-
dré
(20)
s la
ces
des
ap-
sur
il
ent
et
int,
is-
ses
lui
ons
ob-
des
lti-
out
on
ra-
er-
ail.
me
o),
ns
de
tre
es,
el.



La nature de sa curiosité, si légère, fine, stimulante, amusée, parfois ironique, confère un caractère tout particulier à ses écrits, surtout ceux de sa maturité, les dotant de la qualité, vraiment très rare dans notre domaine, de capter l'attention avec le charme discret de l'inattendu. Ainsi considérait-il non seulement telle période déterminée de la civilisation figurative, mais surtout des faits particuliers comme un système décoratif qui s'affirme, une technique qui prévaut, le changement, le renouvellement ou la naissance de nouvelles morphologies architecturales et leur destination, le modèle d'une peinture, un type bien caractérisé de composition, une nouvelle habitude iconographique ou la répétition d'une iconographie ancienne là où elle était le moins attendue. Tout cela lui apparaissait toujours davantage comme des aspects réels et porteurs de la réalité à multiples facettes de l'œuvre d'art ou d'une famille d'œuvres d'art, aspects qui reflètent à leur tour la réalité à facettes de la société dans laquelle l'œuvre d'art est née, la culture de cette société et sa façon de concevoir la vie, mais aussi de la vivre au quotidien.

Réalité aux multiples facettes que celle de l'œuvre d'art ! En l'approchant depuis différents

points d'observations correspondant plus spécifiquement à ces facettes, il était possible d'orienter la recherche vers le noyau central, vers la détermination de sa véritable portée historique. Le but d'André Chastel, toujours plus précis dans ses recherches et dans la confrontation la plus directe avec les œuvres d'art, était donc d'offrir de nouveaux apports, même marginaux, à la compréhension d'une époque, avec la conscience de la nécessité d'impliquer toutes les notions qui pouvaient ou plutôt devaient en faciliter la lecture afin d'approcher de sa compréhension totale. Il était nécessaire de mettre en lumière — et André Chastel le faisait d'une main sûre et légère — les éléments appartenant aux différents registres qui apparaissent simultanément dans l'unité formelle d'une œuvre d'art. Bien que ses interrogations sur les « modalités de l'imaginaire dans les sociétés humaines » comportassent des recherches de nature interdisciplinaire, c'étaient toujours — il faut le noter — les œuvres qui étaient le point de départ de ses enquêtes et c'étaient toujours les œuvres qui constituaient le point d'arrivée. Car André Chastel était ami du concret et ennemi féroce des généralisations abstraites. Je l'ai déjà dit, il aimait une culture

vécue et non livresque. C'est aussi dans ce sens qu'il s'assimilait, tout en suivant dans son travail des penchants différents, la culture de Longhi.

Les soixante-quatre essais, différents par leur longueur et leur importance, qu'André Chastel rédigea en divers moments tout au long de sa carrière, recueillis en 1978 en deux volumes intitulés *Fables, Formes, Figures*, sont un exemple éclairant de cette studieuse et suggestive curiosité et de la culture multiforme qui la sous-tend, la suscite et la satisfait, de ses explorations incessantes de la « sphère transparente de l'art » où il découvrait des énergies sans limites. Le principe dominant était toujours la confrontation des œuvres et des « situations » appropriées pour saisir dans les images — les « Figures » — les multiples résonances psychologiques, morales ou religieuses naissant des procédés variés adoptés par chaque artiste — les « Formes » — ou se rapportant à l'imaginaire qu'elles représentent — les « Fables ». C'est dans ces essais errants, « *extravagants* », curieux et si souvent (pourquoi ne pas le dire ?) amusants que se manifestent clairement les dons d'élégance narrative d'André Chastel, la grâce quasi féline avec laquelle il tire les marrons du feu, c'est-à-dire les notions qui

lui sont utiles, s'orientant avec un instinct heureux dans le domaine illimité de ses enquêtes : domaine où se trouvent réunis non seulement ce que la mémoire historique a emmagasiné mais aussi cette somme sans mesure d'expériences non communiquées, cet ensemble « impensable » de pensées et d'expériences humaines, ce vécu qui est l'humus d'où est née l'œuvre d'art et que l'historien doit « recréer ».

La plupart de ces essais sont consacrés à l'art et à la culture artistique en Italie. Dans la préface écrite en 1988, deux ans seulement avant sa mort, pour la traduction éditée par Einaudi de quelques-uns de ces essais (dix-huit seulement, alors que ceux concernant l'Italie étaient bien plus nombreux), André Chastel rappelle quelle leçon il vint, cinquante ou soixante ans plus tôt, chercher en Italie. C'était le sentiment, qu'il estimait typiquement italien, de la présence immédiate, concrète de l'art qui, écrivait-il, « avec ses grands — et aussi petits — interprètes, se place sur un plan où il n'y a pas lieu de faire intervenir la durée, la distance, l'histoire » et où le « privilège des œuvres est le fait d'exister pour offrir à travers leur style cet accent personnel, cette qualité particulière, de quoi éventuellement sourire et se souvenir avec gratitude. Ce ne sont pas des fantômes, des talents inertes, des figures vagues au fond d'une galerie de l'histoire ». « Pour parler simplement — ce sont toujours ses paroles — une longue et affectueuse familiarité avec les villes, les œuvres, les personnes m'a assuré un grand bénéfice intellectuel en me suggérant de renverser les termes de l'*habitus* mental français » qui était de constituer en un ordre autonome et absorbant les exigences de la culture.

Il m'aurait plu de conclure sur ces mots, parmi les derniers qu'il écrivit, cette incomplète revue de tous les tributs offerts par Chastel à une meilleure connaissance de l'art italien, mais on se doit de rappeler ici la dernière œuvre essentielle qu'il consacra à notre Renaissance. Elle sortit cinq ans après *Fables, Formes, Figures* et aborde avec une grande richesse de références historiques, littéraires et figuratives le problème du sac de Rome en 1527. Autrement dit, elle entend retrouver le sens réel d'un événement que les grands historiens du passé, de Guichardin à Burckhardt, ont considéré comme une véritable fracture dans le cours de notre histoire et que l'historiographie récente a surtout considéré comme un événement traumatique, lourd de conséquences pour l'histoire de Rome et de l'Italie, mais non comme une cassure entre deux époques, avant et après. En interprétant le sac comme une fracture, Chastel prend naturellement comme point de départ l'évaluation de la déchirure qui sépare le monde artistique de la Rome de Jules II et Léon X de celui qui suivit le sac et l'humiliation inouïe subie par la capitale du christianisme. Et il assimile le problème à celui du maniérisme. Mais, suivant sa méthode habituelle, il l'enrichit de nouvelles teneurs en étendant le concept de fracture aux traditions, aux coutumes, aux sentiments populaires et à tout ce qui se répercute sur l'image et le mythe de la spiritualité de Rome. Mythe et crise sont intimement liés, écrit ailleurs André Chastel, et il estimait nécessaire d'insister avec précision sur l'analyse des points de renversement si ceux-ci, comme dans le cas du sac, sont bien discernables. Ce livre comprend tout, l'histoire sous tous ses aspects; il contribue surtout à éclairer l'atmo-

sphère dans laquelle se déroulent les vicissitudes artistiques, la crise à laquelle on donne le nom de maniérisme.

Les études sur la civilisation italienne doivent beaucoup à André Chastel. Les titres que j'ai évoqués, s'ils se réfèrent indubitablement à ses œuvres majeures, sont loin de représenter la totalité de ses interventions sur l'histoire de notre art et de notre culture. Il faudrait leur ajouter les multiples résultats de son infatigable activité de défenseur d'entreprises culturelles comme, par exemple, la traduction française des *Lettres* de l'Arétin, la direction de la traduction française des *Vies* de Vasari, sa participation assidue au Centre Palladio de Vicence. Nous avons envers lui une dette importante qui rembourse amplement la dette qu'il a toujours déclaré avoir envers notre pays et notre mode de juger, non de l'extérieur, selon des critères théoriques, mais en partant du cœur même du monde de l'art.

Tout ce qui arrive sur la surface de la planète se répercute dans l'espace mental, disait-il dans son dernier cours au Collège de France. C'était cette conscience qui soutenait son sentiment de l'histoire et le poussait à s'interroger sur les « situations » multiples pour les définir et les confronter avec les œuvres, ces « situations » qui se réfléchissent précisément dans l'espace mental et dans la créativité artistique et sont toujours exclues des vues globales, des constructions historiques générales, lesquelles portent fatalement à des simplifications. André Chastel avait une notion aiguë du quotidien, du vécu, de ces détails qui échappent à l'histoire mais s'entrevoient derrière les « formes ». C'est pour son sens du concret surtout que nous sommes tous ses débiteurs.

Traduit de l'italien
par Nadine Blamoutier