

# Introduction

## Pour un autre Quattrocento

### LES RENDEZ-VOUS MANQUÉS

■ Un jour de l'hiver 1961 le poète Yves Bonnefoy arpentait les rues de Venise – je l'imagine déprimante alors – en quête d'une révélation artistique, semblable à celle que la Toscane lui avait fournie, sur le chemin de Piero della Francesca. Une exposition importante venait d'ouvrir au Palais des Doges, peut-être l'occasion d'une heureuse découverte. Mais le poète n'avait décidément pas de chance. En effet, raconte-t-il,

« il s'agissait d'une des rares rétrospectives d'art ancien que je n'aurais pas souhaité trouver à un passage à Venise : car c'était "Crivelli e i Crivelleschi", Carlo Crivelli et ses imitateurs ou élèves, et je n'avais pas d'estime pour les travaux de ce peintre que j'avais vus, essentiellement ceux de Londres. Mais ce refus n'avait d'autre cause que la médiocrité de Crivelli. Je ne haïssais pas cette sorte de cerne noir dont il alourdit les figures, trop riche monture fin de siècle pour leur couleur automnale. Et je me dis en examinant l'affiche que si on me décrivait, simplement, ces hautes Madones à la fois hiératiques et enfantines, à l'occasion vaguement perverses ; si on ajoutait que vacillent dans cette œuvre en somme décorative les reflets de Mantegna, de Bellini ; et qu'elle a été peinte en différentes cités de la côte Adriatique, dans la région entre toutes mystérieuse d'Ancône et de Macerata, oui, si on m'annonçait de telles merveilles, et même de façon un peu réservée, à cause du cerne noir, j'aurais tout de suite un élan, il me viendrait un espoir, je me jetterais dans le piège. Après quoi j'allai à l'exposition et continuai, n'ayant pas à changer d'avis (car la médiocrité simple, sans double fond, sans secret, existe), dans ces réflexions un peu ironiques. En somme, pensais-je maintenant, ç'aurait été comme un rendez-vous où l'autre personne n'était pas venue<sup>1</sup> ».

Médiocrité sans secret de Crivelli ? Ou jugement de goût partial d'un amateur d'art toscan ? Voyons ce que disent les

amoureux de l'art vénitien – Bernard Berenson par exemple, dont les grands volumes sur l'art italien de la Renaissance servirent de référence insurpassable pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Grâce à (ou à cause de) lui, les collectionneurs américains enrichirent leurs propriétés d'absolus chefs-d'œuvre italiens. Il proférait une préférence pour la peinture vénitienne, chromatique et tactile, en rupture avec le classicisme de beaucoup de ses confrères. Ses synthèses sur la peinture de la Renaissance, organisées par écoles régionales et illustrées de nombreuses vignettes, étaient la bible des amateurs et des chercheurs : tous les peintres de la période, même les plus locaux, les plus modestes, y possédaient leur biographie et leur catalogue. Tous, sauf un. On pourra trouver le plus inintéressant des assistants de Ghirlandaio ; mais pas Carlo Crivelli. Berenson justifie cette absence d'une manière quelque peu paradoxale :

« l'art est un sujet trop grand et trop vital pour être enfermé à l'intérieur d'une formule unique ; et une formule qui, sans déformer entièrement notre vision de l'art italien du XV<sup>e</sup> siècle, rendrait pleinement justice à un peintre tel que Carlo Crivelli, n'existe pas. Il fait partie des artistes les plus authentiques de tous les temps et de tous les pays, et ne lasse pas même quand les "grands maîtres" deviennent pénibles. Il exprime avec la liberté et l'esprit du dessin japonais une piété aussi sauvage et tendre que celle de Jacopo da Todi, une douceur d'émotion aussi sincère et délicate que celle d'une Vierge à l'Enfant sculptée dans l'ivoire par un artisan français du XIV<sup>e</sup> siècle. La beauté mystique de Simone Martini, la compassion agonisante du jeune Bellini sont incarnées par Crivelli dans des formes qui ont la force de la ligne et le lustre métallique du vieux Satsuma ou de la laque, et qui ne tentent pas moins le toucher. Crivelli doit être traité pour lui-même et comme le produit de conditions stationnaires, sinon

réactionnaires. Ayant vécu la plus grande partie de sa vie loin des grands courants culturels, dans une province où saint Bernardin a dépensé ses dernières énergies dans la tentative d'inciter le monde à revenir aux idéaux d'une civilisation infantile, Crivelli n'appartient pas à un mouvement de progrès constant, et n'entre donc pas dans le projet de ce travail<sup>2</sup> ».

Deux visions de l'art de Crivelli, l'une plutôt négative, l'autre plutôt élogieuse, mais qui ont en commun une certaine forme de blocage. Comme si ni Bonnefoy ni Berenson ne pouvaient voir les tableaux de ce Vénitien atypique, encore moins les comprendre et le dire. On le saisit bien aux références invoquées, pour comparer Crivelli : Mantegna et Bellini pour Bonnefoy, Martini, Satsuma pour Berenson – références qui disent la difficulté de l'un comme de l'autre à appréhender l'œuvre de Crivelli pour elle-même (Berenson, qui avait vu le problème, n'aura jamais tenté de monographie sur Crivelli). Le poète présente cet échec comme une rencontre avortée entre deux individus ; ce n'est pas autre chose qu'un jugement de goût. L'historien de l'art justifie son silence au nom d'un projet d'ensemble, comme si Crivelli n'avait pas de case où rentrer. Certes il y a chez Bonnefoy un goût plus prononcé pour la métaphysique de l'art toscan, pour la « clarté de l'ascèse » de Masaccio, de Piero della Francesca – ce qui explique son mépris pour l'art trop « décoratif », trop tourné vers l'apparence, de Crivelli – comparé à ses contemporains<sup>3</sup>. D'accord, Berenson préfère la sensualité tactile de l'art vénitien, « le plus haut accomplissement de la Renaissance en art<sup>4</sup> » – ce qui explique son admiration impuissante pour la peinture de Crivelli, Vénitien lui-même. Mais au fond, c'est au nom d'une même conception de l'histoire de l'art italien du XV<sup>e</sup> siècle que Crivelli n'est ni apprécié par le poète français, ni intégré dans le récit historique du grand spécialiste de la Renaissance. Disons pour simplifier que c'est une conception *moderniste*. L'idée d'avant-gardisme y est dominante – seuls les artistes novateurs sont importants ; le thème de la pureté y joue un rôle déterminant – pureté du médium ou de l'expression ; enfin la Renaissance est perçue comme l'époque qui préfigure la grande rupture artistique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – même élan de radicalité d'une minorité d'artistes face à toute une société conservatrice. Cette idée que la Renaissance inaugure la modernité, rompt avec le Moyen Âge et ses valeurs archaïques, sa « civilisation infantile », on la trouve diversement exprimée, mais toujours avec autant d'évidence, depuis Burckhardt et même, à la rigueur, depuis Vasari. La Renaissance s'est pensée depuis le début comme une époque miraculeuse, un don du ciel qui permet

à la civilisation d'accomplir un pas décisif en rejetant toute la culture médiévale qui la précédait<sup>5</sup>. L'histoire de l'art italien, telle qu'elle s'est écrite depuis *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, est un chapitre de ce mythe : Vasari attribue les « progrès » accomplis par les arts visuels à l'apparition « providentielle » d'artistes tombés du ciel et qui rejettent la leçon de leurs prédécesseurs immédiats – que ce soit Cimabue et les peintres byzantins, Masaccio et les maîtres gothiques, Michel-Ange et Ghirlandaio ; et



Fig. 1. Carlo Crivelli, *Vierge à l'Enfant en trône*, New York, The Metropolitan Museum of Art (détail de la fig. 96).

comme chez Berenson, Crivelli n'a pas sa place chez Vasari, qui en tait jusqu'au nom<sup>6</sup>.

Plutôt qu'ignoré, Crivelli a été refoulé de l'histoire de l'art du Quattrocento. Son existence même gênait. Car bien que Bonnefoy insiste lourdement sur ce point (son insistance même est troublante), Crivelli n'est pas un peintre médiocre, comme le reconnaît volontiers Berenson. Un peintre médiocre ne susciterait pas un « espoir » ni la déception d'un rendez-vous manqué chez un amoureux de l'art du Quattrocento. Un peintre médiocre ne nous obligerait pas à « déformer entièrement notre vision de l'art italien du XV<sup>e</sup> siècle », si l'on voulait lui rendre pleinement justice. Ce n'est pas seulement Yves Bonnefoy qui a manqué son rendez-vous avec Carlo Crivelli, faute d'avoir les outils critiques pour le comprendre. C'est toute l'histoire de l'art de la Renaissance, telle que la tradition historique la perpétue, depuis le silence de Vasari. Le pari de ce livre paraîtra insensé, puisqu'il s'agit de prendre Berenson au pied de la lettre : trouver la « formule » qui permettra d'inclure la peinture de Crivelli dans l'histoire de l'art du Quattrocento – même si cette dernière doit être complètement remodelée.

### UN AUTRE QUATTROCENTO EST POSSIBLE

■ Sur quelles autres bases construire, alors, cette nouvelle histoire de l'art du Quattrocento dans laquelle Crivelli trouverait pleinement sa place ? Et comment donner sa place historique à un cas singulier, exceptionnel, comme celui-là ? Car si sa peinture n'appartient pas aux grands courants qui dominent la fin du Quattrocento – le courant ombrien (Péruçin), le courant vénitien (Bellini), le courant florentin (Botticelli), c'est qu'elle ne ressemble à aucune autre à son époque. Certes il y a des affinités visibles avec l'art d'un Vivarini, d'un Mantegna, d'un Cosmè Tura – tous contemporains de Crivelli, tous passés, comme lui sans doute, par l'atelier de Squarcione à Padoue. Mais aucun de ces peintres n'a poussé un tel raffinement dans le luxe des vêtements et des fonds d'or (*fig. 1*) ; aucun n'a mélangé avec autant d'aisance des traits de style byzantins et des traits gothiques (*fig. 2*), des techniques « modernes » comme la perspective et le trompe-l'œil (*fig. 3*) et des techniques « archaïques » comme les ornements en relief (*fig. 4*) ; aucun, enfin, n'a accompagné ses figures saintes avec autant d'insistance de choses réelles mais déplacées dans ce contexte, comme des mouches ou des concombres (*fig. 5*). Culturellement, on renvoie Crivelli à une société dominée par les forces conservatrices de la religion et ses tableaux à une simple fonction dévotionnelle ; mais on ne comprend pas comment cette insistance religieuse se marie à la débauche de luxe, à la bizar-



Fig. 2. Carlo Crivelli, *Vierge à l'Enfant*, Londres, Victoria & Albert Museum (détail de la fig. 66).



Fig. 3. Carlo Crivelli, *Annonciation avec S. Emidio*, Londres, The National Gallery (détail de la fig. 19).

rie des détails dont son œuvre est pleine. Étrange, fantaisiste, décalée, la peinture de Crivelli est l'exemple même de ce que Federico Zeri a appelé la « Pseudo-Renaissance<sup>7</sup> » : une culture artistique qui se définit comme la caricature de la culture de la « Renaissance authentique », c'est-à-dire florentine, qui excède les normes esthétiques de sobriété, de rationalité, d'amour du nu, de l'antique et de la nature posées par Giotto, Masaccio et Léonard. On comprend dès lors l'impossibilité des commentateurs de replacer Crivelli dans une histoire de l'art construite sur ces bases. Quand le grand spécialiste du peintre, Pietro Zampetti, cherche à



Fig. 4. Carlo Crivelli, *SS. Pierre et Dominique*, Milan, Pinacoteca di Brera (détail de la fig. 56).

défendre son champion, c'est encore au nom de ces valeurs esthétiques florentines : le chef-d'œuvre de Crivelli, écrit-il, est son *Polyptyque de Montefiore* (fig. 6, 16), son plus « humaniste », celui où son sens de la lumière le rapproche le plus de l'art de Bellini<sup>8</sup> – c'est-à-dire du Vénitien qui, aux yeux de l'historien de l'art italien, a le mieux assimilé la norme esthétique toscane.

Renverser l'histoire de l'art du Quattrocento pour y donner à Crivelli sa juste place, c'est d'abord en finir avec cette normalité florentine. Une normalité bien étrange, du reste : c'est finalement une minorité de peintres qui l'aurait imposée. Pour Zeri, même un peintre aussi florentin que Botticelli appartient à la « Pseudo-Renaissance » : il est encore trop ornemental, trop aristocratique, trop excentrique. En fait la « Pseudo-Renaissance » recouvre la majorité de la culture artistique du Quattrocento. Plutôt que de la juger à partir de l'extérieur et par la négative comme une déformation ou une caricature, il paraît logique de



Fig. 5. Carlo Crivelli, *Vierge à l'Enfant*, New York, The Metropolitan Museum of Art (détail de la fig. 105).

l'appréhender en construisant des critères internes, qui lui donnent toute sa justification et lui confèrent une positivité.

Il s'agit, simplement, d'un changement de point de vue. Regarder Crivelli non pas depuis Bellini, Mantegna ou Piero della Francesca, mais regarder le Quattrocento depuis Crivelli. Ma vision de cette époque n'est pas plus vraie qu'une autre : elle met simplement l'accent sur d'autres phénomènes que ceux qu'on retient habituellement quand on fait rimer Renaissance et Florence<sup>9</sup>.

Que voit-on alors ? Ce sera l'objet de ce livre. Mais on peut d'ores et déjà dire que notre regard se tourne dans deux directions, vers l'avenir et vers le passé. Vers l'avenir : la peinture de Crivelli est exemplaire, dans toute sa singularité, d'une affirmation de l'auteur et du style, d'une émancipation de la création picturale vis-à-vis des contraintes liées aux conditions sociales de cette production. Vers le passé : cette affirmation de l'individu créateur, du style personnel, ne se fait pas *contre* les valeurs médiévales ; ce sont au contraire

les valeurs médiévales portées à leur paroxysme. L'une des principales thèses de ce livre est l'absence de rupture franche entre le Moyen Âge et la Renaissance, du point de vue religieux, social et économique, et même visuel; qu'on ne passe pas brutalement de l'image à l'œuvre d'art, de l'artisan à l'artiste; enfin qu'on n'abandonne pas un mode de pensée chrétien pour passer subitement au mode de pensée moderne, c'est-à-dire humaniste<sup>10</sup>. Ici pas de rupture, mais une évolution lente.

Ce rythme ralenti, on l'observe quand on prend du recul, quand on est capable d'embrasser du regard le « long Moyen Âge » – expression du médiéviste Jacques Le Goff pour dire que le Moyen Âge, dans ses aspects macroculturels, commence au V<sup>e</sup> siècle et finit au XVIII<sup>e</sup><sup>11</sup>. Dans cette perspective élargie, le XV<sup>e</sup> siècle prend une tout autre allure. La culture chrétienne de ce qu'on appelle traditionnellement le « bas Moyen Âge » y apparaît à son point culminant. En effet, la plupart des phénomènes qui ont débuté aux X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles, et que Jean-Claude Schmitt, dans la lancée des études de Le Goff sur l'imaginaire médiéval, a regroupés sous l'expression « culture de l'*imago* », ne cessent de se développer jusqu'à l'explosion du XV<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>. De quoi s'agit-il? D'une manière très générale, la « culture de l'*imago* » désigne une relation des fidèles avec le divin déterminée par le sens de la vue. Autrement dit, la religion, ou plutôt le vécu religieux se spectacularise<sup>13</sup>. C'est par ce rapport sensible au divin que Hans Belting définit la « dévotion<sup>14</sup> ». On veut avoir accès au divin, on veut le voir. Johan Huizinga l'avait déjà bien dit :

« L'époque éprouve le besoin impérieux de représenter tout ce qui est sacré, de donner aux choses religieuses une figuration déterminée qui s'imprimera dans l'esprit comme une gravure aux traits fortement accusés. Cette tendance à la représentation matérielle expose la pensée religieuse au danger de s'extérioriser à l'excès, de se figer dans la matière<sup>15</sup>. »

Quelques exemples : le théâtre des mystères apparaît (où les fidèles rejouent et revivent la Passion et autres épisodes glorieux de l'histoire sainte); le culte visuel de l'hostie se développe (ce dont témoignent l'institution de la fête du Corpus Christi, du rite nouveau de l'ostension pendant la messe<sup>16</sup> et les miracles des hosties sanglantes); les récits de rêve, de visions, de miracles accomplis par des images matérielles, se multiplient, ainsi que les pèlerinages aux saintes images, avec leur lot d'ex-voto. Au niveau théologique, on constate d'importantes évolutions qui mènent à une valorisation de l'image : émergence de la catégorie du « surnaturel », qui rend possible l'apparition, dans le sensible, de

phénomènes qui échappent aux lois de la nature – dogme de la transsubstantiation, qui fait de la célébration de la messe un miracle quotidien – nouvelle définition de l'image non plus comme simple trace, *vestigium*, mais comme participant à la nature de son modèle, et qui permet donc d'accéder à l'intelligible, selon une logique aristotélicienne<sup>17</sup>.

Tous ces phénomènes, et d'autres encore du même ordre, sont liés au développement d'un christianisme de laïcs, en particulier dans les villes<sup>18</sup>. Pendant le haut Moyen Âge, les moines essentiellement pouvaient entrer en rapport avec le divin; mais c'était un rapport entièrement spirituel et désincarné. Ils se chargeaient de l'âme des laïcs en l'échange de leur subsistance matérielle. Avec l'accroissement démographique et l'urbanisation qui suit l'An Mil, les moines ne peuvent suffire au salut spirituel des laïcs, qui vont le prendre en charge eux-mêmes. Mais contrairement aux moines, les laïcs ne sont pas coupés du monde, ils n'ont



Fig. 6. Carlo Crivelli, *S. Marie-Madeleine*, Montefiore dell'Aso, S. Lucia (détail de la fig. 14).

pas « renoncé à la chair », selon l'expression consacrée ; en conséquence, ils ne peuvent pas appréhender le divin de façon purement spirituelle, ils doivent aussi l'appréhender avec leur corps, avec leurs sens. Ils vont être aidés, dans cette démarche, par une nouvelle catégorie de moines, les mendiants : dominicains, franciscains et augustins, dont la particularité est qu'ils s'implantent très tôt au cœur de la vie citadine. D'où l'émergence de ce rapport nouveau au divin, cette « perception sensuelle » de Dieu, comme l'appelle Richard Trexler<sup>19</sup> : « La vie entière était tellement saturée de religion, s'inquiète Huizinga, que la distinction entre le spirituel et le temporel risquait à chaque instant d'être perdue de vue<sup>20</sup>. »

Or l'Italie, dans ce contexte, occupe une place singulière, parce que la sensibilité aux images y est remarquable, surtout depuis que les Croisés ont ramené, en 1204, de Constantinople, les icônes les plus sacrées de l'empire byzantin. L'importation d'icônes grecques en Italie qui a suivi a profondément changé la culture rituelle et visuelle italienne : de l'adoption du type byzantin du Crucifix à l'apparition du polyptyque, conçu au départ comme un mur d'icônes posé sur l'autel, en passant par les multiples copies de *Vierge à l'Enfant* attribuées à saint Luc. Si bien que, contrairement à ce que dit Vasari, la révolution entreprise par Cimabue et qui allait faire entrer la peinture dans l'âge de la « Renaissance » n'a pas été une réaction contre la peinture byzantine, mais au contraire, une incorporation du modèle byzantin.

Tout cela – la culture de l'*imago*, le culte et l'influence des icônes – explose au Quattrocento. L'utilisation des ex-voto est alors à son apogée ; les Madones de saint Luc se multiplient comme du pain béni ; les pèlerinages vers les images saintes pullulent ; les mystères deviennent des spectacles à gros budget ; le culte des icônes reprend une nouvelle vigueur, favorisé par la prise de Constantinople par les Ottomans en 1453 et l'immigration de nombreux Byzantins en Italie. Les images sont omniprésentes dans la dévotion, dans le rapport au divin. Ce mouvement massif, populaire mais encouragé par la papauté qui en profite largement, suscite forcément des réactions violentes de la part de tenants d'un christianisme plus épuré, plus spiritualisé ; mais ces réactions sont elles-mêmes qualifiées d'hérétiques par l'Église. Ce seront, au XIV<sup>e</sup> siècle, les Lollards d'Angleterre ; au XV<sup>e</sup>, les Hussites de Bohême, Savonarole à Florence ; ce seront, au XVI<sup>e</sup>, les Protestants, et ce qu'on a pu appeler la « guerre des images ».

Voilà donc que l'époque même qui est considérée d'ordinaire comme le début d'une nouvelle ère voit à présent

la culture médiévale de l'*imago* atteindre son sommet. La Renaissance ne marque pas une rupture avec le Moyen Âge, mais une *paganisation généralisée de la vie sociale*. Je sais que les historiens de l'Antiquité répugnent à parler de « paganisme » à propos des religions antiques et préfèrent employer le terme « polythéisme », moins connoté négativement par des siècles de discours chrétien. Par ailleurs, c'est un lieu commun chez les historiens depuis Burckhardt que d'observer à la Renaissance une redécouverte des « démons » et autres « mystères païens » de l'Antiquité<sup>21</sup>. Mais mon propos va au-delà de cette observation commune : la « paganisation » de la vie sociale à la Renaissance affecte également le christianisme de cette époque<sup>22</sup>. Elle n'est pas le produit de la redécouverte de la culture antique, mais sa cause ; et cette redécouverte n'en est qu'un des symptômes.

C'est pourquoi je parlerai du « paganisme » non pas en référence aux religions des « Gentils », mais au sens où l'anthropologue Marc Augé et le sociologue Michel Maffesoli le comprennent, à savoir comme un concept définissant plus un mode d'existence qu'une religion historique ou même un système religieux. Le « sacré » et le « profane » n'y occupent plus deux mondes clairement distincts (l'ici-bas et l'au-delà). Le « paganisme » se définit avant tout par une imbrication du physique et du mental : polythéisme immanent plutôt que monothéisme transcendant, religion plus de rites que de dogmes, du partage entre pur et impur plutôt qu'entre bien et mal, de la communion plutôt que du repli ascétique<sup>23</sup>. Mais le « paganisme » dont il est question ici déborde du champ religieux, puisqu'il touche à l'existence sociale en général : définition de l'individu plus relationnelle que personnelle (dépassement de l'opposition être social/être individuel), exaltation de l'existence présente plutôt que des arrières-mondes (refus du messianisme ou de la nostalgie), agents physiques d'identité collective (comme une image de culte, un chef, un territoire) et non abstraits (comme « Dieu », la « Patrie », les « Droits de l'Homme ») ; goût pour la dépense ostentatoire et le gaspillage, à la façon dont les décrivait Bataille, au lieu du souci de la rentabilité de l'investissement ; esthétique plus ornementale que minimale.

Cette sensibilité qui combine les contraires, Maffesoli la nomme « matérialisme mystique » : « c'est à partir des données sensibles (*sense data*) que s'élabore l'union sociale, autre manière de dire le symbolisme<sup>24</sup> ». Un tel matérialisme, Maffesoli le voit profondément à l'œuvre chez les Grecs de l'Antiquité, où sensualisme et sens civique vont de pair, mais aussi de nos jours, où le messianisme politique a laissé la place à un « néo-tribalisme » qui organise les membres du corps social selon des affinités et des répul-

sions, enfin dans toutes les périodes « baroques » de l'histoire du christianisme – où l'éloge de l'incarnation, du corps mystique, de la Passion, prime sur la valorisation de l'idéal ascétique, du retrait monastique, du devoir moral.

Laissons au sociologue la responsabilité de tels rapprochements historiques, sans doute un peu rapides. Mais l'étude approfondie du XV<sup>e</sup> siècle italien – dont Maffesoli ne parle pas ici – montre qu'on peut exploiter avec profit le concept du matérialisme mystique, quitte à l'adapter. Au Quattrocento, cela se traduit notamment par un syncrétisme culturel<sup>25</sup>. En même temps que le christianisme se paganisait, le paganisme se christianisait. Le succès de la culture antique à cette époque ne montre pas une volonté d'en finir avec le christianisme, mais son évolution paganisante : effectivement des philosophes comme Marsile Ficin ou Pic de la Mirandole ont pu penser qu'il n'y avait pas de grande contradiction entre le dieu de Platon et le dieu de saint Augustin, entre Hermès Trismégiste le Mage égyptien et Moïse l'Hébreu. D'où le nouvel intérêt porté pour l'astrologie, la science antique où l'on pouvait voir écrit, dorénavant, les desseins de la Providence ; d'où le goût nouveau pour les dieux romains, dans lesquels on retrouvait des modèles, des préfigurations des saints chrétiens. C'est ainsi que le Christ prit l'apparence d'Apollon et la Vierge celle de Vénus – ce que condamnèrent précisément les Protestants.

### VERS UNE HISTOIRE DES SINGULARITÉS

■ Si l'art baroque romain semble à Maffesoli l'expression parfaite du paganisme du XVII<sup>e</sup> siècle, je considère pour ma part que la peinture de Crivelli participe amplement à la paganisation de la société chrétienne italienne à la veille de la Réforme. Ainsi s'explique, selon moi, comment sa peinture peut être aussi luxueuse et aussi religieuse. Car « l'homme du XV<sup>e</sup> siècle unit souvent à une dévotion austère l'amour d'un faste bizarre. [...] Dans la piété que traduit l'art du XV<sup>e</sup> siècle, les extrêmes du mysticisme et du grossier matérialisme se touchent<sup>26</sup> ». Encore faut-il comprendre pourquoi. Et ce n'est pas le seul problème de taille qui se pose. Entre un panorama aussi général que celui que je viens de brosser et une œuvre aussi singulière que celle de Crivelli, un énorme fossé semble être creusé. Ce livre est destiné sinon à le combler, du moins à jeter par-dessus un pont. La tâche n'est pas facile. Car d'abord, la peinture de Crivelli est, somme toute, et comparativement à celle des autres peintres de sa génération et de son niveau, assez peu étudiée. La société dans laquelle vivait Crivelli, ses clients, son public, nécessitent pour être mieux connus de réunir beaucoup de recherches fragmentaires et éparées, d'obscurs

articles et de patients dépouillements d'archives. Ensuite, l'idée que « Moyen Âge » et « Renaissance » sont des mots qui ne doivent plus servir à caractériser deux époques bien distinctes, mais deux moments d'une même époque, si elle est théoriquement entrée dans les esprits<sup>27</sup>, pratiquement elle ne l'est pas du tout. Aussi m'interdirai-je, à partir de maintenant, d'employer ces termes : « Renaissance » parce qu'il suppose la « mort » de quelque chose et une rupture avec l'âge précédent ; et « Moyen Âge » parce qu'il est trop vaste pour signifier quoique ce soit – le XIII<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle étant deux moments du « long Moyen Âge ». Je me contenterai de l'encadrer par deux autres hyperpériodes : l'Antiquité ; et l'époque moderne. De la sorte, cette périodisation correspond à peu près à une distinction religieuse : l'âge polythéiste, l'âge chrétien et l'âge laïque (encore qu'il ne soit pas sûr que notre époque puisse être considérée comme laïque, vue hors de France<sup>28</sup>). Outre cette expérience de vocabulaire, il faudra bien sûr prouver, avec beaucoup plus d'arguments historiques, que le Moyen Âge non seulement continue, mais fleurit au XV<sup>e</sup> siècle – ce qui m'obligera parfois à emprunter de longs détours avant d'en revenir à l'œuvre de Crivelli à proprement parler.

Dans cette optique, je veux essayer de ne pas suivre ici une méthode qui compte pourtant aujourd'hui de nombreux adeptes dans l'histoire de l'art ancien, et qui justement permet – semble-t-il – de passer d'une œuvre particulière à un panorama général de la culture. Cette méthode, l'iconologie au sens de Panofsky<sup>29</sup>, a pourtant bien des arguments en sa faveur : elle nécessite une attention à tous les détails d'une œuvre, qui forment les éléments de base de son vocabulaire figuratif ; elle oblige l'iconologue à replacer l'œuvre dans son contexte large, pour comprendre la langue culturelle dans laquelle elle s'exprime ; elle l'entraîne à s'attarder sur la recherche documentaire la plus précise, pour savoir quel message elle transmet, et à qui. De la sorte, l'œuvre d'art se voit dotée d'une signification historique garantie par la patiente traduction des signes figuratifs en signes écrits. Elle devient un « document » aussi pertinent pour comprendre une culture qu'un traité de civilité, une chronique politique ou un sermon, voire même plus car elle condense souvent plusieurs références. L'iconologue garantit la scientificité de son interprétation par son respect fidèle des barrières chronologiques et son rejet de tout anachronisme. Et pourtant, cette méthode ne me satisfait pas pour des raisons générales que d'autres ont déjà exprimées<sup>30</sup>, et plus précisément parce qu'elle est peu pertinente dans des cas comme celui de Crivelli. J'en prendrai pour preuve le livre de Ronald Lightbown, très bon exemple d'iconologie appliquée à Crivelli.

Première raison de mon insatisfaction : contrairement à ce qu'elle prétend, la méthode iconologique est déductive. C'est d'abord la connaissance du contexte, de la culture qui informe l'interprétation de l'œuvre. Celle-ci n'est jamais un acteur de cette culture mais une de ses représentations, car cette culture est d'abord écrite. L'iconologie, qui pourtant a pour objet principal l'étude des images, les conçoit ontologiquement comme des objets seconds, dont la juste interprétation ne pourra être donnée que si l'on connaît les objets premiers que sont les textes contemporains. La signification d'une image lui échappe donc toujours, elle lui demeure extrinsèque. Ainsi Lightbown, quand il cherche à expliquer la raison de la présence des fruits, des fleurs et des concombres dans la peinture crivellesque (fig. 7), et comme il ne trouve pas de source textuelle vraiment précise, est obligé d'en inventer : il suppose que Crivelli notait sur un carnet (perdu évidemment) des passages de prédications ou d'écrits patristiques qui pouvaient donner un sens symbolique à ces ornements végétaux<sup>31</sup>. L'historien de l'art confond visiblement son travail avec celui du peintre. À cela il faudrait opposer l'hypothèse qu'une image, *a fortiori* une peinture complexe comme celle de Crivelli, est plus qu'une représentation, mais un acteur de la culture de son temps – surtout quand celle-ci est autant dominée, comme le XV<sup>e</sup> siècle, par la dimension visuelle des phénomènes. De ce point de vue on devrait rapprocher l'étude des images de l'archéologie de la culture matérielle qui, souvent, doit interpréter les vestiges mis au jour sur un site sans le soutien et le guide d'archives textuelles<sup>32</sup>. Mieux encore : on devrait considérer les images moins comme des documents qui nous renseignent sur des éléments d'histoire culturelle, voire sur la « vision du monde » de ceux qui les ont produites, que comme des monuments<sup>33</sup> qui s'intègrent dans une histoire anthropologique des agents sociaux qui agissent, font agir et pâtissent mutuellement<sup>34</sup>. En d'autres termes, la peinture crivellesque sera envisagée ici non pas comme représentation (seconde) d'idées



Fig. 7. Carlo Crivelli, *Pala Ottoni dite Madone à l'hirondelle*, Londres, The National Gallery (détail de la fig. 28).



Fig. 8. Carlo Crivelli, *Vierge à l'Enfant en trône avec donateur*, Washington, The National Gallery of Art (détail de la fig. 71).



Fig. 9. Carlo Crivelli, *Annonciation avec S. Emidio*, Londres, The National Gallery (détail de la fig. 19).

ou de croyances exprimées en premier dans des textes, comme leur traduction visuelle, mais comme une intervention matérielle dans la société qui en affecte les idées et les croyances. Si l'art de Crivelli est remarquable aux yeux de ses clients et de ses collègues, ce n'est pas parce qu'elle « reflète » idéalement leurs idées ; c'est parce qu'elle modifie leur façon de voir le monde et d'y participer.

Seconde raison : l'iconologie permet de passer du particulier au général, mais la réciproque n'est pas vraie. La peinture d'un grand artiste peut bien exprimer la « mentalité de base » d'une époque, comme dit Panofsky ; mais pourquoi cette mentalité de base n'est-elle pas représentée de la même façon dans l'œuvre d'autres grands peintres contemporains ? L'iconologie est un réductionnisme : elle réduit les différences pour les assimiler au semblable, c'est-à-dire au (re)connaissable. Dans le cas Lightbown/Crivelli, la difficulté est plus grande encore : l'œuvre du peintre exprimerait quelque chose de profondément ancré dans la mentalité chrétienne depuis les Pères de l'Église<sup>35</sup>. Pourquoi donc, alors, tous les peintres chrétiens depuis saint Ambroise n'ont-ils pas peint comme Crivelli ? Pourquoi le peintre et élève de Crivelli, Pietro Alemanno, qui utilise pourtant exactement le même répertoire de saints et de compositions peint-il différemment de Crivelli (et moins bien) ? Lightbown a tant de mal à penser la nouveauté, la différence, qu'il cherche presque systématiquement, derrière un détail crivellesque, son modèle ailleurs : les nez en pointe des Madones de Crivelli lui viendraient du modèle de Filippo Lippi, dans des œuvres de Padoue aujourd'hui disparues, et les dauphins du trône de la *Madone du Polyptyque de Porto S. Giorgio* (fig. 8) d'un prototype perdu, vu aussi par Tura ; ce polyptyque aurait été commandé par Giorgio Albanese selon une archive manquante ; le détail très singulier dans l'*Annonciation* (fig. 9) de la petite ouverture qui laisse passer le rayon divin dans le palais de la Vierge pourrait « refléter » (*sic*) une version franciscaine du récit courante dans les Marches ; le décor



de la *Vision du bienheureux Ferretti* (fig. 34) est différent de celui de la lunette en marbre conservé au musée d'Ancône et qui représente le même sujet : il doit s'agir de deux récits, de deux visions différentes ; l'*Immaculée Conception* (fig. 55) n'est pas une invention de Crivelli, mais est inspirée d'une gravure disparue dont on aurait une version plus récente etc.<sup>36</sup>. Bref, presque rien dans la peinture de Crivelli ne serait une invention originale ; il y aurait toujours une source d'inspiration derrière.

Autre manifestation du réductionnisme iconologique : sa cécité. Quand un détail paraît ininterprétable aux yeux de l'iconologue, il l'ignore. Révélatrice à ce titre est l'absence de toute remarque, de la part de Lightbown, à propos d'un détail pourtant connu d'une des peintures de Crivelli (celui-ci est reproduit en gros plan dans *L'opera completa di Crivelli* d'Anna Bovero<sup>37</sup>). Dans le polyptyque que Crivelli peignit en 1476 pour l'église S. Domenico d'Ascoli, le *Saint Thomas d'Aquin* du second registre (donc placé très haut pour un spectateur de taille normale) présente une anomalie sur laquelle, à ma connaissance, seul Jonathan Watkins, dans un excellent article, s'est penché (fig. 10, 11)<sup>38</sup>. L'église portée par le saint (attribut courant à l'époque d'un Docteur de l'Église) a la porte ouverte et de l'obscurité intérieure ne jaillit aucun rayon lumineux, comme c'est le cas dans tous les autres exemples dans la peinture de Crivelli et chez ses contemporains. Si l'on peut monter sur un escabeau et approcher très près son visage du panneau, ou si l'on regarde des agrandissements photographiques, on constate avec surprise qu'à la place se trouve l'ombre à peine distincte d'un personnage. Inutile de chercher à l'identifier : il est à peine visible. Inutile donc de chercher à lui donner un sens théologique. Inutile de penser qu'un spectateur du temps de Crivelli pouvait ne serait-ce que l'apercevoir. Tout au plus peut-il constater l'absence des rayons dorés. Voilà un détail qui ne s'adresse à rigoureusement personne. Un message du peintre dont il est le seul destinataire. Plutôt que « détail » (toujours « révélateur », toujours « signifiant ») je l'appellerai un « point de singularité » ou, avec Anna Degler, un « parergon<sup>39</sup> ». Celui-ci montre nettement que la peinture de Crivelli suit, dans l'intimité de sa création, des règles personnelles qui ne doivent rien aux commanditaires, aux théologiens. Mais si le personnage n'est pas identifiable ni même très visible, du moins sa présence dans l'église, une fois qu'on la constate, est indéniable. Quel sens donner à ce détail muet et imperceptible ? « Fantaisie » de Crivelli, comme les historiens de l'art disent souvent à son propos, faute de mieux<sup>40</sup> ? Mais la fantaisie est devenue un moteur de la création bien plus tard<sup>41</sup>. Il faut plutôt se demander



Fig. 10 et 11.  
Carlo Crivelli,  
*S. Thomas d'Aquin*,  
détrempe sur bois,  
60,5 x 39,5 cm,  
Londres, The National  
Gallery. Provient du  
Polyptyque d'Ascoli  
Piceno, église  
S. Domenico, maître-  
autel, daté 1476  
(voir la fig. 31) et détail.

*quelle théorie de la création contemporaine de Crivelli permettrait de penser sa peinture dans tous ses points de singularité.*

Une telle théorie s'écarte nécessairement de celles que l'histoire de l'art du Quattrocento propose habituellement : théories « humanistes » et néoplatoniciennes qui, d'Alberti à Ficin, rangent les arts visuels dans les arts libéraux, intellectuels, et font du but de l'art l'expression d'une suprême harmonie ou d'une idée de la beauté<sup>42</sup>. Ce sont des théories qui, bien sûr, s'opposent aux « recettes d'atelier » et autres « manuels pratiques » dont les siècles précédents auraient seulement disposé. Des théories qui, évidemment, préparent

le triomphe du *disegno* vasarien, de l'*idea* zuccarienne et de toute l'armature réflexive du classicisme. Des théories totalement profanes, dégageant enfin le domaine de l'esthétique et des beaux-arts du terrain accidenté de l'image religieuse. Mais une théorie crivellesque de la peinture s'articulerait beaucoup plus étroitement avec celles qui la précèdent. Elle ne serait ni seulement humaniste ou néoplatonicienne, ni strictement religieuse ; comme le matérialisme mystique elle concilierait les contraires, l'image religieuse et l'œuvre d'art. Une théorie de ce genre reste à écrire, et c'est l'enjeu de ce livre<sup>43</sup>.