

Introduction

Francesca ALBERTI, Cyril GERBRON, Jérémie KOERING

Étrange, extravagant, excentrique, bizarre, capricieux... les adjectifs ne manquent pas pour qualifier les œuvres et les artistes les plus singuliers de la Renaissance. Or ces termes sont souvent employés sans être soumis à un examen critique¹. L'historien de l'art y recourt soit pour traduire une impression face à un artiste ou à une œuvre qui lui semble déroger à la tradition – le choix de tel ou tel terme résulte alors bien souvent d'une facilité de langage plutôt que d'une exigence lexicale ou d'un souci de précision théorique, historique et descriptive –, soit parce qu'il reconduit, sans plus y réfléchir, un jugement ancien, principalement vasarien.

Cet impensé est doublement problématique. Il l'est d'abord parce qu'il ne prend pas en considération une donnée essentielle de la perception et de l'interprétation : son relativisme. Comme de nombreuses études sociologiques, philosophiques, anthropologiques et épistémologiques du XX^e siècle l'ont montré (nous songeons ici aux travaux, entre autres, de Raymond Boudon, Michel Foucault, Franz Boas, Claude Lévi-Strauss, Georges Canguilhem, Thomas S. Kuhn), tout jugement s'exprime en fonction de normes, de contextes culturels et d'horizons épistémologiques précis. C'est l'organisation du savoir qui permet de dire ce qui est normal et anormal, ce qui est possible et ce qui ne l'est pas, ce qui est et ce qui ne peut pas être. Ainsi, un même jugement énoncé à la Renaissance ou au XXI^e siècle ne recouvrira pas nécessairement la même réalité, puisque l'anormal, l'étrange, le bizarre ne sont pas des catégories universelles et immuables. Une enquête historique doit toujours avoir à l'esprit ce relativisme et se positionner sur le plan critique et historique. Qui parle, quand et d'où ? De telles questions doivent guider notre approche de l'étrangeté.

Cet impensé est ensuite problématique dans la mesure où il néglige une donnée fondamentale du vocabulaire critique à la Renaissance : son instabilité². S'il est légitime de recourir à ce champ lexical compte tenu de sa fréquence dans la littérature des XV^e et XVI^e siècles, il importe de considérer qu'un même mot peut non seulement changer de sens d'un auteur à l'autre, mais encore avoir plusieurs significations chez un même auteur³. Par exemple, dans les *Vies* de Vasari, le terme *capriccio* et sa forme adjectivée *capriccioso* sont généralement employés pour désigner l'inventivité figurative et visuelle d'une œuvre ou d'un artiste⁴. Mais

une acception plus négative, proche du sens que l'on attribue aujourd'hui au terme capricieux, peut également lui être prêtée (c'est notamment le cas dans la vie de Pontormo). Plus problématique encore, au sein d'une même vie, celle de Parmesan par exemple, l'expression peut être utilisée dans un sens aussi bien positif que négatif⁵. Enfin, si l'on confronte les deux éditions de 1550 et 1568, on constate que le terme *capriccio* se teinte plus fréquemment d'une valeur négative dans la seconde, même si l'auteur peut, en même temps, défendre l'idée d'une *licenza nella regola* dans l'introduction de la troisième partie des *Vies*⁶. Dans la *torrentiniana* (1550), à la fin de la vie de Pérugin, la transition vers le *proemio* du troisième âge comporte une critique des artistes qui travaillent de manière fantaisiste. Or, ici, seule l'expression *a ghiribizzi* est retenue pour décrire l'« erreur » de ces artistes⁷. Dans la *giuntina* (1568), ce même passage est légèrement développé et Vasari associe au terme *ghiribizzi* celui de *capricci*, couplant ainsi deux notions qui n'avaient précédemment pas la même portée critique⁸. Les conclusions du concile de Trente ne sont évidemment pas étrangères à ces variations, mais cela n'explique pas tout. Cette double valeur, on la retrouve quelques années plus tard dans le *Discorso intorno alle immagine sacre e profane* de Gabriele Paleotti (1582). Le plus souvent, le cardinal utilise *capriccio* dans un sens négatif afin de qualifier l'excès ou le désordre d'une invention oublieuse des règles⁹. Mais, dans ce même ouvrage, Paleotti publie une lettre de son ami Ulysse Aldrovandi dans laquelle le terme est employé selon une acception résolument positive¹⁰. La coexistence de ces deux usages antagonistes montre toute la difficulté qu'il y a à cerner la signification de certains mots appartenant au vocabulaire critique. Par conséquent, on ne saurait recourir à ces différents qualificatifs sans considérer, d'une part, la complexité sémantique qu'ils recouvrent et, d'autre part, le contexte intellectuel et théorique dans lequel ils s'énoncent.

Le premier objectif de cet ouvrage collectif serait de favoriser une certaine rigueur terminologique. Cependant, cette première visée serait sans valeur si elle n'avait pour but de rendre compte, plus spécifiquement, d'un phénomène : l'apparition, à la Renaissance, de ce que l'on pourrait appeler une poétique de l'étranger¹¹. En effet, en dehors de toute considération critique, certains artistes, notamment maniéristes, ont volontiers contré les attentes des commanditaires et des spectateurs en renouvelant les iconographies traditionnelles ou en introduisant dans leurs créations des détails qui, par leur singularité formelle, apparaissent bizarres ou extravagants¹². Cette attitude peut notamment s'expliquer par l'essor d'une esthétique du merveilleux au XVI^e siècle et par le goût marqué des commanditaires pour la nouveauté et la surprise – l'étonnement est recherché et valorisé parce qu'il permet d'enclencher la volonté de savoir, comme l'avaient déjà noté Platon, Aristote ou Cicéron. Mais cette explication ne doit pas nous amener à normaliser les inventions des artistes : il convient au contraire d'en comprendre la singularité.

Si la recherche d'originalité est une dimension reconnue du maniérisme, il est aussi nécessaire de s'interroger à ce propos sur l'art du XV^e siècle. En Lombardie, à Padoue, à Ferrare et à Ancône, ou encore à Sienne, les peintres semblent avoir construit leur style par un processus de différenciation plutôt que d'assimilation.

N'ont-ils pas introduit de nombreux éléments qui échappent aux procédures de l'iconographie et servent peut-être avant tout à rendre les œuvres plus personnelles et plus surprenantes ? Thomas Golsenne a par exemple montré que le concombre, présent dans de nombreuses œuvres de Carlo Crivelli, est une sorte de « signature libre », et que ce légume a été choisi parce qu'il est l'objet « le moins déterminé symboliquement, le moins raisonnable, le plus grotesque, le plus provocant ¹³ ». On pourrait également citer les personnages qui dansent dans les *Crucifixions* de Luca Signorelli, la sur-présence de l'ornement dans la *Cène* d'Andrea del Castagno ou chez Filippino Lippi, et la multiplication des éléments étranges, des jeux optiques et des invraisemblances dans le cycle de Piero della Francesca à Arezzo ¹⁴. La volonté de faire de la peinture du Quattrocento un art de la raison, de la clarté et de la synthèse a peut-être nui à la perception du détail, de l'incongru et du bizarre, de l'humour et du plaisir qu'ont aussi recherché les peintres ¹⁵.

Penser l'étrangeté revient donc à interroger les modalités de son surgissement. Qu'est-ce qui est propre à générer un sentiment d'étrangeté ? À quel niveau de l'œuvre l'étrangeté se manifeste-t-elle : iconographie, style, marge, cadre, ornement, détail... ? Ces questions doivent être posées en relation avec l'horizon épistémologique de la Renaissance. D'où une approche nécessairement, mais non exclusivement, contextuelle. L'étrangeté n'est pas uniquement ce qui caractérise une œuvre singulière et nouvelle ; elle est aussi ce qui désigne, dans le discours normatif de la Renaissance, un *autre* de l'art. Le bizarre, le capricieux, l'extravagant qualifient cette production étrangère (au double sens littéral et figuré du terme) qui se trouve en dehors des limites « géographiques » et « théoriques » du bon art. Car en même temps que se dessine une poétique du merveilleux, une « vérité » de l'art réglant la pratique de la peinture, de la sculpture et de l'architecture se fait jour. Pour preuve, ces commentateurs et théoriciens qui recourent à un vocabulaire appartenant traditionnellement à la logique et à l'éthique : ainsi, Gilio peut intituler en 1564 son dialogue sur la peinture *Degli errori dei pittori*. Les théoriciens et les historiens du XVI^e siècle travaillent à une définition de l'art et de sa bonne pratique ; la licence se voit progressivement investie de règles, elles-mêmes indexées aux principes de convenance et de decorum. Or cette « bonne voie » déterminée, tout ce qui n'épouse pas sa direction, tout ce qui ne travaille pas à son développement est négligé (comme peut l'avoir été Carlo Crivelli), corrigé (à l'intérieur même d'une œuvre, les « aspérités », les « résistances » sont lissées, par exemple, les « dissemblances » et « survivances » chez Fra Angelico) ou critiqué (ainsi de Pontormo). Une autre forme d'étrangeté, négative cette fois, apparaît alors : celle de l'excentricité (Giovanni di Paolo ou Amico Aspertini) et de l'excès (Pontormo), laquelle forme un « en-dehors » de l'histoire de l'art classique. Lorsque les historiens contemporains qualifient des peintres non-toscans d'« excentriques », sans plus de précisions ¹⁶, ne sont-ils pas tributaires de la géographie concentrique de Vasari, selon qui les « règles de l'art » ont été établies à Florence et se sont plus ou moins diffusées dans le reste de l'Italie ? On peut penser que certaines écoles artistiques se sont construites sans volonté d'assimiler l'art florentin, mais aussi sans réaction conservatrice contre ses innovations : les artistes ont pu se

positionner davantage par rapport à la peinture vénitienne ou napolitaine par exemple, ou poursuivre les fils de la tradition locale.

Cet autre versant de (l'« étranger » à) la Renaissance, nous avons souhaité le considérer en étudiant les conditions de sa redécouverte, notamment au XX^e siècle. À cette époque, des artistes jusqu'alors mis à l'écart (Paolo Uccello, Giovanni di Paolo, les peintres crivellesques, Cosmè Tura, Ercole de'Roberti, Amico Aspertini, Pontormo, Pordenone) ou des caractéristiques stylistiques incomprises (les élongations ou les oxymores maniéristes) ont connu un regain d'intérêt en vertu de leur « étranger » – certains mouvements critiques (les formalistes russes) ou artistiques (les surréalistes) y trouvant une origine à leurs propres préoccupations. Il a semblé important de mieux comprendre les conditions et les conjonctions intellectuelles qui permirent à ces artistes « étrangers » au *mainstream* de l'histoire de l'art de devenir, après tant d'années d'éclipse, des héros précurseur de l'art moderne, ou qui permirent d'envisager le maniérisme non plus comme un pervertissement « dégénéré » de la « Renaissance classique » (Heinrich Wölfflin, au terme d'une longue tradition) mais comme une manifestation artistique singulière. Ces redécouvertes et ces interprétations modernes se sont parfois faites sur des malentendus (que l'on songe aux relectures diachroniques de Breton, *L'art magique*, et René de Solier, *L'art fantastique* ; ou encore à l'interprétation « anachronique » d'un maniérisme expressionniste proposée par Max Dvořák et Walter Friedlander), mais ces « erreurs » historiques ont eu le mérite d'attirer l'attention sur des aspects formels et iconographiques jusque-là dépréciés. En se déprenant des filtres esthétiques imposés par la norme classique, elles ont aussi fait valoir une Renaissance bien plus hétérogène et complexe que celle léguée par Vasari.

S'il nous est apparu nécessaire de questionner ces différents aspects de l'étranger, c'est que, contrairement à ce qui a été effectué dans le champ des études littéraires (notamment grâce aux travaux de Michel Jeanneret, Franck Lestringant, Jean Lacroix, Patricia Eichel-Lojkine...), aucune enquête en histoire de l'art n'avait encore véritablement inscrit l'ensemble de ces interrogations à son programme. Certes notre projet est tributaire de quantité d'études sur « l'étranger » comportementale et sociale des artistes (les synthèses de Kris et Kurz ou de Wittkower), l'excentricité, la marge ou la périphérie de telle ou telle « école » (les études réunies par Tinguely¹⁷), la bizarrerie de tel ou tel artiste (ainsi les travaux de Daniel Arasse sur Piero di Cosimo et de Jean-Claude Lebensztejn sur Pontormo ou encore la récente exposition sur Amico Aspertini¹⁸), l'ésotérisme, l'esthétique du merveilleux et l'essor de la curiosité (depuis *l'Antirinascimento* d'Eugenio Battisti jusqu'aux travaux de Patricia Falguières, Delphine Trébosc, Lorraine Daston et Katharine Park sur le collectionnisme encyclopédique et les raretés du nouveau monde, en passant par les enquêtes pionnières de Baltrušaitis¹⁹), ou encore la construction d'un discours normatif en histoire de l'art (Georges Didi-Huberman, Hans Belting²⁰). Mais ces différentes études, plus ou moins isolées, devaient être réarticulées, repensées, pour affronter la question de l'étranger artistique dans toute sa complexité.

Ainsi, pour entreprendre cette première enquête – qui n’a pas prétention à l’exhaustivité –, nous avons choisi de faire dialoguer les approches synchronique et diachronique, les études historiques et historiographiques selon un plan bipartite. Une première partie regroupe à la fois des études de cas sur des problèmes terminologiques et sémantiques, et des analyses d’œuvres permettant de comprendre comment se « fabrique » l’étrangeté. C’est vers le domaine de la *novellistica* – l’art de la nouvelle qui occupe une place importante dans la littérature italienne depuis Boccace et prend bien souvent les artistes pour sujet – que nous conduit tout d’abord Paolo Procaccioli. Rédigés pour la plupart au cours de la seconde moitié du XV^e siècle, les textes qu’il analyse racontent une farce (*beffa*) organisée par Brunelleschi aux dépens d’un menuisier surnommé « le Gros ». Les diverses rédactions de cette histoire permettent de saisir l’évolution de l’acception du terme « *bizzarria* » : si celle-ci est d’abord uniquement liée aux procédures de la *beffa*, elle devient chez Antonio Manetti une caractéristique de la figure de l’artiste, le signe d’un écart entre ce dernier et les simples artisans représentés par le menuisier. Chez Vasari, la *beffa*, malgré ou justement en raison de son potentiel comique, est simplement mentionnée, car elle a perdu toute valeur argumentative : il n’est plus nécessaire de prouver la grandeur de Brunelleschi au XVI^e siècle, et l’on assiste ici à un premier effort de normalisation de la part du biographe.

Les *Vies* de Vasari sont au cœur des préoccupations des trois études suivantes, tant l’étrangeté, nécessaire contrepoint à l’établissement de la norme, est l’un des instruments les plus utilisés par l’historiographe pour construire son projet, et tant celui-ci informe nos propres représentations de l’art de la Renaissance. Antonella Fenech Kroke s’interroge sur les usages du terme *stranezza* dans les *Vies* et sur la nature des phénomènes qu’il qualifie. Portant en particulier sur la biographie de Paolo Uccello, où Vasari expose avec une grande précision sa conception de l’artiste extravagant, l’étude montre que l’étrangeté, étroitement associée au concept d’*astratezza* et à un goût pour la solitude, sert de moyen d’exclusion des artistes hétérodoxes, condamnés à échouer à la fois sur le plan social et sur le plan artistique. Déconstruisant aussi l’« idéologie » qui sous-tend l’édifice des *Vies*, Hana Gründler analyse la conception vasarienne de la mélancolie. Loin de la glorifier comme l’ont fait avant lui de nombreux théoriciens, le biographe donne à voir la dimension excentrique, obsessionnelle et misanthropique de la mélancolie, la présentant comme un phénomène négatif : le but le plus élevé et le plus désirable de tout créateur étant d’obtenir la position d’artiste de cour, Vasari n’a d’autre choix que de condamner toute prédisposition saturnienne. L’auteure montre aussi que l’étude des interactions entre imagination et mélancolie permet de mieux comprendre la place occupée par les notions de *stranezza*, *fantasia*, *disegno*, *conchetto* ou encore de *giudizio*. Francesca Alberti se penche quant à elle sur les phénomènes du rire et du ridicule, souvent associés à l’étrangeté. Dans les vies d’Amico Aspertini, de Tintoret, de Giuliano Bugiardini et de Sodoma, Vasari met en place une stratégie sophistiquée pour combattre tout ce qui n’est pas conforme à son « programme » artistique : il présente l’étrangeté, dans son acception négative, comme un phénomène risible, la repoussant dans la sphère de la perversion, du vice et de la bêtise. Au XVII^e siècle, au contraire, savoir faire rire

devient chez de nombreux théoriciens une véritable vertu, et, à mieux y regarder, cette position théorique semble finalement faire écho à celle des artistes de la Renaissance. L'analyse d'un dessin de Léonard de Vinci montre à quel point l'étrangeté, qui provoque la surprise et le rire, peut être investie de la plus haute ambition rhétorique et théorique.

La contribution de Patricia Eichel-Lojkine permet de confronter l'approche renaissante de l'étrangeté à un domaine particulièrement porteur de mystère et d'insolite : l'allégorie médiévale. L'étrangeté de l'allégorie tient d'abord à l'écart qui nous sépare du régime épistémique envisagé : au Moyen Âge, l'allégorie explicite le fonctionnement du signe – un signe qui fait écran à la Vérité en même temps qu'il la laisse entrevoir, voilée. Les « images impropres » de l'allégorie permettent aussi de dire l'apparente extravagance du comportement des saints, comme le révèle l'étude d'un passage du chant XI du *Paradis* de Dante, consacré à saint François d'Assise. Ce passage est confronté à quelques images du saint des XIV^e et XV^e siècles, afin de comprendre les différences d'approche entre le poète et les peintres.

L'investigation prend ensuite le chemin de la France, avec l'étude consacrée par Delphine Trébosc à la relation art/merveille. L'auteure formule d'abord trois constats : la présence de productions des arts plastiques dans les collections hétérogènes du type « chambres des merveilles » ; leur mention dans les listes de merveilles de la « littérature » encyclopédique ; enfin le recours fréquent à la notion de merveille dans les écrits sur l'art pour rendre compte des productions des arts mimétiques. Durant la Renaissance tardive, les relations que les arts plastiques entretiennent avec les *mirabilia* paraissent avoir permis de verbaliser l'appréhension des « œuvres d'art », dont l'autonomie notionnelle n'était pas encore établie ou conquise. Une merveille, comme une œuvre d'art, induit chez celui qui la contemple un sentiment (étonnement, surprise, admiration, émerveillement) qui trouve conjointement son origine dans le caractère extraordinaire de l'objet et la non-compréhension de ses causes. Delphine Trébosc évoque aussi le devenir de cette relation après l'ère des *mirabilia*, qui prend fin au cours du XVII^e siècle.

Avec l'étude de Stephen Campbell consacrée à l'un des plus célèbres cycles de fresques de la Renaissance, la *Camera picta* de Mantegna, nous abordons le rapport des artistes eux-mêmes à l'étrangeté. Afin de mieux appréhender l'invention figurative mise en place par le peintre, l'auteur met en évidence l'étrangeté d'un dispositif décoratif qui ne cesse d'interroger la position du regardeur. Alors que les personnages historiques semblent poser pour l'éternité, sans se soucier de ce qui les entoure, les *putti*, qui peuvent être considérés comme des esprits de la vision, jouent directement avec le regard du spectateur. C'est par leur intermédiaire que celui-ci, bien qu'étranger à la représentation, entre dans la machine picturale inventée par Mantegna et prend conscience du déploiement artistique de l'œuvre.

Si Mantegna n'est pas un peintre traditionnellement associé à l'étrangeté, Piero di Cosimo, créateur d'images insolites, pleines de poésie et d'humour à la fois, est reconnu comme tel depuis Vasari au moins. Dennis Geronimus montre que ce dernier, tout en critiquant l'extravagance du comportement du peintre, admire

ses œuvres pour leur haut degré d'artifice et d'invention. Il examine ensuite attentivement les *Bacchanales* conservées à Worcester et Cambridge (Massachusetts) où Piero, démontrant sa grande originalité, multiplie les *stranezze* et les *bizzarie*. La singularité de ces *spalliere* réside dans l'usage subversif d'allusions érotiques ou obscènes en partie censurées par les collectionneurs postérieurs. En s'éloignant des sources écrites, Ovide, Virgile et Politien, Piero invente des fables qui combinent comédie et solennité, beauté et vulgarité, amour et dévastation, afin de satisfaire le plaisir érudit du commanditaire.

Dans la seconde partie du volume, sont regroupées les études consacrées aux manières dont l'histoire de l'art a pu tour à tour occulter, découvrir ou encore déconstruire « l'étrangeté » des œuvres et des artistes de la Renaissance. Anne-Laure Imbert s'intéresse tout d'abord à Giovanni di Paolo, l'un des éminents représentants du Quattrocento à Sienne, une ville négligée par les historiens car tout à la fois proche (sur le plan géographique) et éloignée (du point de vue artistique) de Florence. De manière tout à fait symptomatique, le peintre n'a fait l'objet d'aucune monographie depuis 1947. Il a en revanche suscité entre les années 1920 et 1950 une abondance de caractérisations appuyées, liées à l'inscription de sa peinture dans l'horizon d'attente des contemporains de l'expressionnisme et du surréalisme. L'étrangeté dans la peinture ancienne serait donc un objet en partie créé, ou du moins rendu visible, par le climat spécifique de la réception moderne. De plus récentes interventions révélant la place de Giovanni di Paolo dans un musée idéal de la post-modernité peuvent confirmer ce constat. Anne-Laure Imbert propose aussi une caractérisation des choix formels et iconographiques du peintre, héritier conscient du gothique international et promoteur d'un certain *revival* byzantin. Giovanni di Paolo a créé, en particulier pour un public monastique, des images d'un monde invisible peuplé de réalités surnaturelles : le sentiment d'étrangeté traduirait alors l'inefficacité du paradigme naturaliste.

Si Giovanni di Paolo est un peintre condamné ou ignoré pour son étrangeté, Fra Angelico est au contraire un peintre florentin qui a pratiqué la perspective et, selon Vasari, étudié attentivement l'œuvre de Masaccio : il doit dès lors être admiré, et ne saurait être étrange. Cyril Gerbron constate un fort clivage dans l'historiographie relative à cet artiste. L'immense majorité des historiens de l'art, considérant Fra Angelico comme un peintre « moderne » proche des théories albertiennes, voit dans son œuvre une accumulation d'images simples et immédiates, reproduisant le réel ou illustrant les textes sans effort d'imagination. Or cette vision de l'artiste est marquée par une négation de nombreux faits historiques, et par un aplanissement de sa pensée figurative. Elle vise en fait à préserver le mythe des origines de la Renaissance, tel qu'il a été élaboré par Vasari. L'ouvrage de Georges Didi-Huberman propose une approche entièrement différente. Sa méthode est fondée sur la reconnaissance et l'analyse des phénomènes étranges ; elle invite à une approche débarrassée des écrans de la tradition, et qui permet de saisir l'œuvre de Fra Angelico dans sa singularité.

Les deux études suivantes portent sur la manière dont le maniérisme a été appréhendé au cours du XX^e siècle. Michel Hochmann se penche sur la question problématique du maniérisme à Venise. L'historiographie italienne recourt souvent,

à propos de l'art vénitien des années 1540, à la notion de « crise maniériste ». Ses origines se trouvent notamment dans l'œuvre de Max Dvořák, qui place Tintoret et le Greco au centre de sa définition du maniérisme. En revanche, les nouvelles conceptions de la *Bella Maniera*, issues du célèbre essai de John Shearman, sont davantage centrées autour de l'art florentin et romain, avec quelques extensions du côté de Prague, et semblent exclure la peinture vénitienne. L'auteur montre ce que ce changement révèle quant à la place conférée à l'étrangeté dans la définition du maniérisme. Adoptant un point de vue plus général, Guillaume Cassegrain note que l'historiographie récente du maniérisme révèle un usage « nonchalant » de la langue par les historiens de l'art. Un vocabulaire spécifique et étonnamment restreint (bizarre, étrange, angoisse, dérèglement...), a été employé (et parfois forgé) afin de caractériser cet art si particulier. En partant de la notion d'*Unheimliche*, qui relève pour Freud du « domaine de l'esthétique », l'auteur cerne les a priori méthodologiques qui ont poussé certains spécialistes à faire de ce courant artistique un art « étranger » à la Renaissance. L'intérêt pour cette « familiarité étrange » permet d'organiser une série d'oppositions binaires, caractéristiques d'une certaine orientation méthodologique : norme/écart, contemporain/anachronique, familier/étranger. Guillaume Cassegrain nous invite ainsi à une enquête et une critique des tabous, des impensés et des « zones aveugles » de l'histoire de l'art.

Le Greco est un artiste souvent évoqué par les auteurs de ce volume, car, comme le montre la contribution de Thomas Golsenne qui lui est spécifiquement consacrée, il est associé à trois formes majeures de l'étrangeté : la bizarrerie, l'extranéité et l'aliénation. Adoptant une démarche proche de celle d'Anne-Laure Imbert et de Guillaume Cassegrain, l'auteur montre que l'étrangeté n'a pas été seulement un jugement esthétique, mais aussi un jugement éthique et philosophique, qui place l'art du Greco en marge des normes esthético-religieuses prédominant depuis le concile de Trente. Or, dans le discours des avant-gardes à partir de la fin du XIX^e siècle, l'étrangeté acquiert un caractère positif, de même que la folie, l'hétérogénéité et la bizarrerie. Le Greco devient alors un modèle à suivre pour toute une génération de peintres du début du XX^e siècle. Mais ce renversement de fortune a un autre effet dans le champ académique : l'étrangeté du Greco y est minimisée, afin d'intégrer son œuvre au sein d'une histoire de l'art qui l'avait longtemps exclue.

Le volume s'achève par une réflexion sur le basculement d'une histoire de l'art normative vers une histoire de l'art des singularités au XX^e siècle. Partant de la « géographie » sommaire établie par Vasari, où s'opposent virtuellement un pays de la perfection et un monde de l'erreur, Jérémie Koering tente de saisir les conditions philosophiques, artistiques et critiques qui ont rendu possible ce changement de perspective. C'est notamment le décloisonnement épistémologique et méthodologique qui a permis d'affronter la complexité et l'hétérogénéité des expériences artistiques de la Renaissance. Plusieurs historiens de l'art de la deuxième moitié du XX^e siècle ont adopté et adapté des outils théoriques et interprétatifs issus de la psychanalyse, de la linguistique, de la sémiologie ou de l'anthropologie ; ainsi, les notions d'opacité et de transparence, de travail ou encore de figurabilité employées par Daniel Arasse, Georges Didi-Huberman ou Louis Marin se sont révélées d'une

grande fécondité pour saisir les écarts visuels et iconographiques introduits par les artistes de la Renaissance. *Estranger* l'histoire de l'art, la libérer « des limites de sa raison simple », pouvait alors apparaître comme une condition nécessaire à la redécouverte des œuvres et des artistes malmenés par Vasari et sa postérité.

Notes

1. Un sondage dans la littérature consacrée à l'art de la Renaissance permet de le vérifier : CARPEGGIANI P., TELLINI PERINA C., *Giulio Romano a Mantova : una nuova e stravagante maniera*, Mantoue, Sintesi, 1987 ; SALVY G.-J., *Giulio Romano : « une manière extravagante et moderne »*, Paris, La Lagune, 1993. Le titre de ces deux ouvrages reprend un commentaire de Vasari. Mais la citation et, en particulier, le terme « extravagant » n'y sont pas discutés. NATALI A., *Rosso Fiorentino, leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006 : là encore l'expression vasarienne n'est pas véritablement commentée. À la page 120, l'auteur se livre seulement à un commentaire à l'intérieur d'une nouvelle citation de Vasari : « *se anche li per li non piacque granché ai contemporanei, che la trovarono "stravagante" specialmente "per l'astrettezza delle attitudini non più busata per gli altri" (ch'è per noi un segnale stavolta esplicito dell'anticonformistico attaccamento del Rosso alla tradizione), "hanno poi a poco a poco conosciuto i popoli la bontà di quella e gli hanno dato lode mirabili"* ». MARIAS F., *Greco : biographie d'un peintre extravagant*, Paris, Adam Biro, 1997 : l'auteur utilise ici un qualificatif fréquemment employé dans la littérature pour désigner l'œuvre et la personne du Greco, mais il ne se livre pas à une analyse spécifique du terme. En revanche, son étude des différentes interprétations du Greco, notamment aux XIX^e et XX^e siècles, montre comment cette extravagance a en partie été fabriquée. On peut continuer la liste : MARGONARI R., « Cauta ipotesi per Mantegna come pittore capriccioso », *Civiltà mantovana*, XXVII, 1992, p. 93-99 ; PARMA ARMANI E., « Perino del Vaga, ingegno sottile e capriccioso », in *Perino del Vaga, tra Raffaello e Michelangelo* (catalogue d'exposition : Mantoue, Galleria civica di Palazzo Te, 2001), Milan, Electa, 2001, p. 13-38 ; PUDELKO G., « Piero di Cosimo, pittore "bizzarro" », *La Riforma letteraria*, XXI, 1938 (le texte fut publié dans la revue *Minotaure* la même année)...
2. Sur ce point, on bénéficie notamment d'une première étude de LE MOLLÉ R., *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les « vite »*, Grenoble, ELLUG, 1988. On retiendra également les nombreux travaux sur la notion de *capriccio* : HARTMANN L., « *Capriccio* », *Bild un Begriff*, Nuremberg, Druckschnelldienst, 1973 ; RATHÉ A., « Le capriccio dans les écrits de Vasari », *Italica*, LVII, 1980, p. 239-254 ; *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei, Zeichnung, Graphik* (catalogue d'exposition : Cologne, Zürich, Vienne, 1996-1997), Milan, Skira, 1996 ; MAI E., REES J. (dir.), *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, Cologne, König, 1998 ; KANZ R., *Die Kunst des Capriccio, kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, Munich, Dt. Kunstverl, 2002 ; WHITE V. M., *Serio ludere : Baroque invenzione and the development of the Capriccio* (Ph. D. dissertation, Columbia University), 2009.
3. Sur la labilité sémantique de ce terme chez Vasari, voir notamment RATHÉ, « Le capriccio », p. 240.
4. KANZ R., *Die Kunst*, p. 11.
5. Le terme est par exemple employé positivement au début de la vie de Morto da Feltro et plutôt négativement dans celle de Tintoret.
6. Sur le terme en général, voir MAI E., « Einleitung – Nachdenken über das Capriccio », in *Das Capriccio als Kunstprinzip*, p. 15-20 ; *id.*, « Phantasie, Invention, Capriccio – kunsttheoretische Splitter und Randbemerkungen zu einem grossen Thema », in *Das Capriccio als Kunstprinzip*, p. 35-53, en part. 37-44.

7. VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori : nelle redazioni del 1550 e 1568*, BAROCCHI P., BETTARINI R. (éd.), Florence, Studio per edizioni scelte, 1966-1971 (1550), vol. 3, p. 614 : « E mostrò agli artefici che chi lavora continuo e non a ghiribizzi, lascia opere, nome, facultà et amici. »
8. *Ibid.* (1568), vol. 3, p. 614 : « La quale avendo mostro la vera e buona via a queste arti, l'ha condotte a quella perfezzione che nella Terza seguente Parte si vedrà, nella quale si tratterà dell'eccellenza e perfezzione dell'arte, e si mostrerà agl'artefici che chi lavora e studia continuamente, e non a ghiribizzi o a capricci, lascia opere e si acquista nome, facultà et amici. »
9. PALEOTTI G., *Discorso intorno alle imagini sacre e profane. Diviso in cinque libri...*, in BAROCCHI P. (dir.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1961, XXIV, p. 100, et XXXII, p. 120.
10. *Ibid.*, « Avvertimenti del Dottore Aldrovandi », p. 170.
11. L'étymologie latine d'étrangeté (*extraneus*) renvoie à ce qui est étranger (autre par rapport à soi) ; mais ce même terme, lorsqu'il est substantivé, se réfère également à ce qui est inconnu, inhabituel, hors du commun. Il nous a semblé propre à rassembler les divers qualificatifs susmentionnés dans la mesure où il porte une idée commune à tous ces adjectifs : celle de distance, d'écart par rapport à la norme. Un artiste ou une œuvre bizarre, excentrique, extravagant, capricieux, fantaisiste, est étrange parce qu'il ou elle s'écarte de l'ordre, de la raison ou de l'usage communs. Sur l'étymologie et l'historique de ce terme, voir *Trésors de la Langue Française Informatisé*, s. v., et REY A. (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, vol. 1, p. 1331-1332 ; pour les termes italiens *stranezza* et *strano*, voir *Vocabolario degli accademici della Crusca*, Venise, Giacomo Sarzina, 1623. Voir également GIRARDIN Ch., DELESALLE S., « Les formes du colinguisme dans les dictionnaires français-latin (1539-1671) », *Langage et société*, LXXXIII, 1998, p. 79-96, en part. p. 85-87.
12. Pareille conception n'est pas sans anticiper sur le formalisme russe et le procédé de l'*ostranenie* (défamiliarisation ou *estrangement*) proposé par Victor Chklovski. CHKLOVSKI V., « L'art comme procédé », in TODOROV T. (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001, p. 82 : « Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance. »
13. GOLSENNE T., *L'art et l'apparence. Les formes de l'ornementalité dans la Marche d'Ancône à l'époque de Carlo Crivelli*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Morel, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003, p. 464.
14. On pense à l'accoutrement grotesque des trois personnages de l'*Immersion du bois de la Croix* et au fait que les testicules de l'un d'entre eux sont visibles, ou encore, dans cette image, à la rive de l'étang constituée de curieuses formes rouges et blanches, aux jeux d'alternances chromatiques sur les vêtements des suivantes et des pages de la reine de Saba dans l'*Adoration du bois de la Croix*, et à la *Bataille des Byzantins contre les Perses*, image que l'on pourrait qualifier d'ahurissante à force de confusion apparente et d'éléments invraisemblables (des personnages sévèrement blessés et qui ne ressentent aucune douleur, des gestes et des expressions au contraire outrés, des couvre-chefs gigantesques et extravagants, aussi présents dans la *Bataille de Constantin contre les barbares*, le mélange des types d'armement...).
15. Voir notamment ARASSE D., *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs-Flammarion, 1996 ; DIDI-HUBERMAN G., *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Champs-Flammarion, 1995 ; NYGREN B., « Immersed in things of the body : humor and meaning in an Annunciation by Filippo Lippi », *Studies in iconography*, XXV, 2004, p. 173-195. Barnaby Nygren analyse les deux personnages qui montent et descendent un escalier à droite de l'*Annonciation* de Filippo Lippi conservée au palais Barberini de Rome, et cite d'autres inventions étranges de Filippo Lippi p. 194-195, n. 67.
16. CLERI B., MARCELLI F., *Antonio da Fabriano : eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1997 ; *Matteo da Gualdo, Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche* (catalogue d'exposition : Gualdo

- Tadino, Pinacoteca comunale, 2004), Milan, Electa, Editori Umbri Associati, 2004. Ces deux études jouent sur l'ambivalence du terme « excentrique » qui se réfère également à l'excentricité géographique, et donc à une problématique centre-périphérie.
17. Sur cette notion issue de l'histoire et des sciences sociales appliquée à l'histoire de l'art, voir GINZBURG C., « Castelnuovo, "Centro e periferie" », in PREVITALI G. (dir.), *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, Turin, Einaudi, 1979, vol. 1, p. 283-352 ; ou encore ELSIG Fr., « La notion de "centre" dans la peinture de la Renaissance », in TINGUELY J. (dir.), *La Renaissance décentrée* (actes de colloque : Genève, 2006), Genève, Droz, 2008, p. 73-81.
 18. ARASSE D., *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997, p. 41-57 ; LEBENSZTEJN J.-C., *Jacopo da Pontormo*, Paris, Éditions Aldines, 1992 ; *Amico Aspertini 1474-1552 : artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello* (catalogue d'exposition : Bologne, Pinacoteca Nazionale, 2008-2009), Milan, Silvana, 2008.
 19. BATTISTI E., *L'Antirinascimento : con un appendice di manoscritti inediti*, Milan, Feltrinelli, 1962 ; FALGUIÈRES P., *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003 ; TRÉBOSC D., « Introduction », in AGARD A., *Discours et roole des medailles et autres antiquitez*, TRÉBOSC D. (éd.), Rennes, PUR, 2007 (Paris, 1611), p. 8-65 ; DASTON L., PARK K., *Wonders and the order of nature. 1150-1750*, New York, Zone Books, 1998 ; BALTRUŠAITIS J., *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris, Perrin, 1957 ; *id.*, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Armand Colin, 1954 ; cf. aussi SECCHI TARU L. (dir.), *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento* (actes de colloque : Chianciano, Pienza, 1995), Florence, Cesati, 1998 ; et un ouvrage portant sur l'étrangeté liée au monstrueux : HARENT S., GUÉDRON M. (dir.), *Rire avec les monstres : caricature, étrangeté et fantasmagorie* (actes de colloque : Nancy, 2009), Nancy, La Librairie des musées, 2010.
 20. DIDI-HUBERMAN G., *Devant l'image. Question posée aux fins de l'histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990 ; BELTING H., *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.