

Peintures religieuses, art ancien et regard présent. **Sur les trois *Crucifixions* de Mantegna, Giovanni Bellini et Véronèse au Louvre**

EVELINE PINTO

Professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne

Résumé. La visite de Pierre Bourdieu à l'Église Santa Maria Novella lui a donné l'occasion d'écrire « Piété religieuse et dévotion artistique ». Cet article est relié à une théorie esthétique et à une science des œuvres dont on cherche à illustrer les principes par l'étude de trois peintures religieuses célèbres, les *Crucifixions* de Mantegna, Bellini et Véronèse au Louvre.

« Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la *Madone* de Cimabue n'était pas d'abord un tableau », écrit Malraux au début des *Voix du silence*. Visitant l'Église Santa Maria Novella de Florence en septembre 1982, Pierre Bourdieu transforme cette remarque en une question pour une sociologie de l'œil. « En situation quasi expérimentale » dans cet édifice qui tient de l'église et du musée, il a dressé un catalogue très drôle et très amusant des sortes d'objets qui s'y trouvent : peintures religieuses célèbres vouées à la dévotion artistique des touristes, comme les fresques de Ghirlandaio et la *Trinité* de Masaccio, tableaux « désaffectés religieusement » et jugés esthétiquement secondaires comme la *Nativité de Jésus* et la *Déposition de Croix* de Giovanni Battista Naldini, objets culturels placés parfois devant ces derniers : prie-dieu, cierges allumés ou éteints, ex-voto, médaillon, petit tableau de goût sulpicien etc.

Le sociologue qui venait de consacrer un numéro des *Actes de la Recherche* au livre de l'historien d'art Michael Baxandall, *l'Œil du Quattrocento*, constate que le regard porté sur les objets ne dépend pas uniquement de leurs propriétés structurelles, mais de leur face subjective, ou si l'on préfère, de « dispositions » ou « croyances » variant selon les formes de la culture incorporée, inscrites dans les corps et dans les âmes des usagers. Cette observation donne lieu douze ans plus tard à un article, « Piété religieuse et dévotion artistique »¹.

Les dispositions culturelles et artistiques, faut-il remarquer, ont parfaitement coexisté dans la même conscience, ecclésiastique ou laïque, « avant l'époque de l'art », pour parler comme Hans Belting, puis au cours de son histoire. « Avant », c'est ce que montre l'essai d'Erwin Panofsky sur « l'abbé Suger de Saint-Denis », dont Bourdieu avait fait la traduction et écrit la postface². Suger, l'une des plus hautes autorités ecclésiastiques et politiques de la France médiévale, adorait l'éclat de l'or et des pierres précieuses. Il avait rédigé un mémoire sur les trésors de son Église où, développant une métaphysique de la lumière, il mêlait à des considérations théologiques une légitimation de la beauté sensible. Pratique de théologien, de chantre, de poète ou de politique, « patron des arts organisant des spectacles liturgiques » à des fins d'auto-célébration ? « À l'époque de l'art », Alberti prescrit pour la décoration des lieux culturels non plus

¹ Sociologie de l'œil, *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 40, Novembre 1981. -Pierre Bourdieu, « Piété religieuse et dévotion artistique. Fidèles et amateurs d'art à Santa Maria Novella », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 105, Décembre 1994.

² Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique précédé de l'abbé Suger de Saint-Denis*, Editions de Minuit, 1967.

l'usage de la splendeur visuelle de l'or, mais d'un élément moralement plus digne, la blancheur des murs. Cet appel à une esthétique adaptée aux pratiques de piété, a favorisé la reconnaissance de valeurs spécifiques à l'art, comme le talent et la technique du peintre³.

À Florence et à la fin du XX^e siècle, les deux dispositions coexistent encore dans le même lieu, chez des personnes occupant, il est vrai, des positions très éloignées dans l'espace social, observe le sociologue non sans quelque étonnement. En effet, avec l'émergence progressive d'un champ artistique relativement autonome ou obéissant à ses normes propres, les œuvres d'art sont différenciées des objets culturels, et les deux formes de dévotion sont posées comme distinctes. Bourdieu qui développe une philosophie de la science qui accorde le primat aux relations et une philosophie dispositionnelle de l'action, focalise sa réflexion sur le rapport entre les structures objectives, les conditions économiques et sociales, et la manière dont les pratiques des agents peuvent varier. À Santa Maria Novella, les comportements des fidèles et des amateurs d'art varient en allant d'une forme de dévotion « cultuelle » ou « culturelle » ritualisée ou fétichiste, soit à une forme de religion plus épurée, soit à une forme de dévotion où la contemplation artistique est à elle-même sa propre fin. Le sociologue cherche en outre à décrire le passage de la croyance religieuse à la croyance artistique, et utilise deux notions : 1. « l'iconoclasme symbolique », qui équivaut à « la neutralisation des fonctions culturelles », 2. « l'erreur de catégorie », par laquelle « l'*imago pietatis* », « mutilée », est vue comme un objet de dévotion culturelle, comme une œuvre d'art, contemplée en elle-même et pour elle-même.

L'iconoclasme symbolique est un fait anthropologique sur lequel il n'y a pas lieu de s'attarder. Les usagers des musées ne sont pas des hommes et des femmes allant à l'Église pour écouter des sermons en contemplant des peintures d'autel⁴, ce sont des gens de confession diverse, et des laïcs qui croient à la possibilité de l'incroyance. Tous acceptent très bien la mutilation opérée par l'institution sur la plupart des œuvres qu'elle expose. Ils ne sont pas troublés par le réalisme de l'image et ne la voient pas comme nouant un lien miraculeux avec les personnages du drame sacré. « L'erreur de catégorie » qui consiste à porter un regard esthétique sur une image de piété pourrait au contraire faire question. À lire le texte un peu vite, il semblerait que Bourdieu rejette et admette en même temps la prétention à la validité universelle d'une norme de jugement, celle qu'adopte l'amateur d'art qui proclame son indifférence à la fonction cultuelle et son intérêt exclusif pour les formes. Le renvoi explicite de la note 9 au texte intitulé « point de vue scolastique », publié dans *Raisons pratiques*, permet de lever cette équivoque : Bourdieu attribue à *la Critique de la faculté de juger* « une validité limitée en tant qu'analyse phénoménologique de l'expérience vécue de certains hommes cultivés de certaines sociétés historiques », et n'accepte pas que l'on puisse « constituer une expérience *particulière* de l'œuvre d'art en *norme universelle* de toute expérience 'esthétique' possible »⁵. Ce qu'il met en cause n'est pas « la capacité universelle à appréhender la beauté », car la manière esthétique de faire ou construire un monde pourrait bien être une « possibilité anthropologique universelle ». Ce qu'il veut faire comprendre, c'est que cette capacité demeure une potentialité, tant que les conditions de

³ Ernst H. Gombrich, *Méditations sur un cheval de bois*, Éditions W, 1986, p. 3.

⁴ Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, 1983.

⁵ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil, 1994, et notamment p. 221-235 et p. 231.

son actualisation ne sont pas réunies. La disposition artistique effective est un privilège lié à un entraînement, à l'exercice des jeux désintéressés auxquels on est habitué à se livrer dans ce loisir studieux qu'est l'École. D'où le programme éthique et politique parfaitement explicite dans *Raisons pratiques*, qui est de travailler à « universaliser les conditions d'accès à l'universel »⁶, et la conclusion de l'article des *Actes*, 1994 : « on est en droit d'universaliser les exigences » portées par l'idée même de dévotion artistique, « qu'à condition de mettre tout en œuvre pour universaliser aussi les moyens de les remplir ». La satisfaction esthétique est un plaisir auquel il n'est pas question de renoncer, mais elle est le fruit d'une culture : le problème est d'en favoriser l'accès.

Cette théorie esthétique, celle d'une « possibilité anthropologique universelle » ne s'actualisant que lorsque les conditions de son épanouissement sont réunies, est liée à une « science des œuvres » qui exige la reconnaissance des normes appréciatives sur lesquelles se règlent les jugements de goût des créateurs et des amateurs cultivés. L'enjeu de cette science est de montrer qu'il est possible de cumuler les acquis des descriptions internes et des explications externes, sans se résigner au conformisme institutionnel des formalistes ou « au court-circuit réducteur » des chercheurs d'inspiration marxiste. C'est contre ces derniers que Bourdieu a développé la théorie du champ⁷.

Il est étrange que cette position ait rencontré tant de résistance en France, alors que les philosophes et historiens d'art anglo-saxons en font généralement l'un des présupposés de leur démarche. L'œil, disent-ils, n'est jamais innocent, il voit en fonction de ce qu'il sait, de ce qu'il a appris, de ce qu'on lui a inculqué : des habitudes visuelles, des normes de jugement et d'appréciation⁸. En France, il se pourrait cependant que « l'œil » se soit « éduqué » au cours des années où Bourdieu travaillait à ces questions, et ceci sous l'effet de plusieurs facteurs, dont notamment la diffusion des ouvrages qu'il a tant fait pour faire connaître. En 1982, la *doxa* dominante depuis quelques décennies était le formalisme, imposé par *la Nouvelle Critique* au monde académique comme une sorte de dogme dont personne n'osait encore s'écarter. Cette *doxa* exigeait la pratique d'un regard détaché, se détournant du contenu des œuvres au profit de l'étude des formes. Sa règle impérative était l'analyse interne et intemporelle des œuvres d'art. Cette *doxa* commençait toutefois à perdre du terrain. La publication d'ouvrages comme ceux de Carl Schorske et la traduction par Yvette Delsaut, collaboratrice de Pierre Bourdieu, du livre de Michael Baxandall, comme celle des livres d'Erwin Panofsky et de Ernst H. Gombrich, ont renouvelé les principes de la critique et la perception des amateurs d'art⁹. À l'exception de celle de quelques attardés qui lisent encore les survivants du groupe *Tel quel*, leur vision n'est plus celle « a-historique » des adorateurs de la pure forme. Ils regardent et apprécient, en leur appliquant des critères différents, les œuvres d'art défendant la spécificité de « l'art en tant qu'art », comme l'art abstrait par exemple, et les peintures répondant à deux exigences, l'évocation du drame sacré et la recherche artistique. Dans un cas, ils s'intéressent au style, à la technique, à des propriétés de forme et de couleur

⁶ *Ibid.*, p. 233.

⁷ « Pour une science des œuvres », *Ibid.*, p. 59-99. -Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Seuil, 1992.

⁸ Par exemple, Michael Baxandall, *op. cit.* -E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion*, Gallimard, 1971. -Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Ed Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.

⁹ Carl E. Schorske, *Vienne fin de siècle*, Seuil, 1983. -Michael Baxandall, *op. cit.* -Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, Gallimard, 1967 ; *L'œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, 1969 ; *La perspective comme forme symbolique*, Gallimard, 1969. -E. H. Gombrich, *op. cit.*, 1971 ; *Les moyens et les fins*, Rivages, 1988.

contemplées en elles-mêmes et pour elles-mêmes. Dans l'autre cas, ils savent que le tableau peut avoir des finalités représentatives ou expressives, être à lui-même sa propre fin, et même associer toutes ces fins.

Comment marche une peinture de cette sorte et de quelles connaissances avons-nous besoin pour comprendre comment elle fonctionne ? L'intention de la suite de ces pages est d'illustrer ce point en décrivant la perception que nous pouvons avoir aujourd'hui de trois échantillons représentatifs d'art ancien et de peinture religieuse, les *Calvaires* du Louvre de Mantegna (v. 1457-1460), Giovanni Bellini (v. 1470-74) et Véronèse (v. 1584)¹⁰. Le point de vue adopté est celui d'une philosophe de l'art qui cherche à ressaisir ce que la science des œuvres apporte à sa discipline.

Nelson Goodman écrit que le sentiment esthétique a « une fonction cognitive », car il permet de discerner « quelles propriétés une œuvre possède ou exprime »¹¹. L'émotion produite par une œuvre est en effet ce qui incite à la regarder, à contempler ses propriétés structurelles. Cependant, et sur ce point les sociologues et historiens d'art sont plus clairs que ce philosophe, cette observation peut donner envie de comprendre l'ajustement des moyens spécifiques à la pratique de chaque peintre, à des fins artistiques, religieuses et institutionnelles étroitement mêlées. Rien n'interdit en ce cas d'aller « au-delà de ce que masque », pour parler comme Pierre Bourdieu, le terme invariant de « crucifixion », utilisé par la symbolique chrétienne, et d'« enchâsser » l'œuvre, comme dirait E. Gombrich, dans la structure sociale qui la rend possible. D'où à propos de chacune de ces œuvres, une démarche qui se veut à la fois descriptive et explicative. Elle sera suivie de quelques lignes de synthèse sur l'apport de la sociologie de l'oeil à l'étude du cas que représente chacune de ces peintures.

La *Crucifixion* de Mantegna qui dépeint des émotions est, me semble-t-il, la moins troublante des trois œuvres. L'artiste construit un espace perspectif avec un unique point de fuite et fait choix d'une disposition presque frontale des trois croix, dressées sur presque toute la hauteur du tableau. Associée à l'emploi de la perspective qui donne à l'espace sa profondeur, cette disposition permet de cloisonner les surfaces et de les assembler, de manière à faire coexister plusieurs scènes, et d'assigner à la peinture une fonction narrative. Le cavalier sur sa monture au premier plan droit, lève les yeux vers l'un des larrons, tandis qu'au deuxième plan, les soldats sont occupés à jouer aux dés le manteau du Christ. À gauche, non loin de Jean, un groupe de femmes éplorées soutiennent la Vierge. Derrière ces deux groupes, d'autres soldats, que l'artiste habille à la Romaine avec un souci évident du détail archéologique, vont et viennent. Au fond, sur une route enserrant un jardin aménagé sur le flanc du rocher, de minuscules personnages se dirigent vers le tournant d'un chemin conduisant à la cité de Jérusalem.

Cette méthode de composition répond à des objectifs de clarté et de lisibilité qui ne sont pas ceux que le regard contemporain recherche dans une peinture. L'artiste se conforme au modèle conceptuel d'une rhétorique définie par Alberti à l'usage des peintres dans le *De pictura* : « la *compositio* est cette méthode de peinture par laquelle les parties sont composées en œuvre de peinture (...) Les parties de l'histoire sont les

¹⁰ Pour visionner ces œuvres sur le Web, consulter Base Atlas - Musée du Louvre.

¹¹ Nelson Goodman, *op. cit.*, 1990.

corps, la partie du corps est le membre ; et la partie du membre est la surface plane »¹². Le livre d'Alberti, dédié à Gianfrancesco Gonzague, fut lu et diffusé par l'humaniste Vittorino da Feltre, bibliothécaire de la cour de Mantoue et maître de l'école fréquentée par les futurs patrons de Mantegna, Ludovico Gonzague et Gregorio Correr, le commanditaire du retable dont la *Crucifixion* est l'un des panneaux. Cette peinture n'était pas conçue pour être vue comme on la voit aujourd'hui au Louvre, mais pour être perçue au niveau du coup d'œil général, dans un effet d'ensemble, avant de solliciter la concentration du regard, à hauteur de la vue, sur le drame lui-même de la *Crucifixion*. Le retable est une forme d'art où se croisent les objectifs de l'artiste et du client, ici Correr, abbé de San Zeno à Vérone. Issu d'une grande famille vénitienne, petit-neveu du pape Grégoire XII, élève de Vittorino da Feltre, cet érudit suivit la carrière ecclésiastique. Après des débuts brillants, il accéda à la fin de sa vie à la dignité de patriarche de Venise¹³.

Le retable était placé au-dessus du maître-autel de la basilique, comme pour répondre au désir d'auto-célébration de l'abbé. Fils de menuisier, Mantegna en dessina le cadre, travail impressionnant de bois rehaussé de peintures d'or et de bleu. Le coup d'œil général sur le cadre suggérait au fidèle l'idée de l'importance politique et ecclésiastique de l'abbé, tandis que les peintures de chaque panneau remplissaient des fonctions religieuses et institutionnelles des plus orthodoxes. Le regard se focalisait alors sur chaque ensemble et sous-ensemble, sur la représentation de la Vierge entourée de huit saints, et juste en dessous de la *Madone* et l'enfant, sur la *Crucifixion* au centre de la prédelle, entourée du *Mont des oliviers* et de la *Résurrection*. L'œuvre exemplifie à merveille la fonction pédagogique et liturgique assignée à l'art sacré. La vue du retable devait sortir les fidèles de leur torpeur émotionnelle, celle des panneaux les inciter à des pratiques de dévotion, servir à leur instruction. En bon artisan et en serviteur zélé, Mantegna, bientôt artiste de cour, cherche à perfectionner les techniques de la peinture et à satisfaire l'attente de son client.

Le Calvaire de Bellini, peinture qui retentit beaucoup plus fortement sur la sensibilité du spectateur, même laïc, montre un crucifix s'élevant sur toute la hauteur du tableau. La Passion est consommée, le Christ mort repose sur la croix : les clous plantés dans les mains et les pieds de Jésus le disent. Marie, debout à la droite de son fils, le montre et le démontre, par la paume de sa main droite tendue vers nous. Jean l'Évangéliste le confirme, par ses bras légèrement levés de manière à montrer le dos de ses mains, par ses lèvres entr'ouvertes et son regard tourné vers le Christ¹⁴. Cette rhétorique muette, qui relève des conventions de la peinture du Quattrocento, est-elle visuellement très parlante ? Le regard ne peut se détacher de l'extraordinaire beauté de la lumière. Cependant le spectateur est saisi par la fermeté des traits qui individualisent les figures, la gravité et la dignité du maintien de la Vierge, la mystérieuse expression, que quelques secrets bien gardés d'atelier, donnent à son apparence. Bellini prête à Marie un visage presque impassible, mais qui en même temps paraît exprimer l'inexprimable, l'abîme sans fond de la douleur. Derrière ces personnages, le vallonement d'une belle nature se dessine, manifestant le discernement de l'artiste

¹² M. Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Seuil, 1989.

¹³ Éléments de bibliographie sur Mantegna : Yves Bonnefoy, Niny Caravaglia, *Tout l'œuvre peint de Mantegna*, Flammarion, 1978. -Keith Christiansen, *Andrea Mantegna*, Hazan, 1995. -Nike Batzner, *Mantegna*, Konemann, 1998.

¹⁴ Sur cette rhétorique picturale, cf. Baxandall 1983, p. 91-109.

qui, en situant sur le bord supérieur du panneau la barre transversale du crucifix, permet au regard de se perdre dans la poésie du paysage et des collines. Certes il y a une croix, des ossements et des crânes pour rappeler où la scène du calvaire se situe. Mais à la différence de son beau-frère Mantegna dont il est souvent rapproché, Giovanni Bellini ne cherche pas vraiment à reconstituer les lieux saints, même si les deux tours naïves séparées par un mur crénelé au deuxième plan évoquent la proximité de Jérusalem. En effet, la beauté de cette peinture réside ailleurs, dans la merveilleuse fusion du visage apaisé du Christ, miraculeusement vivant malgré sa blessure, avec la sérénité du paysage ; dans la jeunesse plénière de ce corps, à peine sorti de l'adolescence ; dans la pousse tendre des arbres qui se dressent à la verticale ; dans la représentation de cet instant où le soleil se couchant derrière la colline, verse sur toutes choses la douceur et la lumière d'un début de printemps.

Ce tableau ne raconte pas et ne parle pas, il montre. Avec élégance et sobriété de moyens, Bellini contourne un paradoxe, en représentant, par l'image d'un Christ « dormant » sur le bois de la croix, ce qui est contraire aux lois de la nature, un être à la fois humain et divin, mort et vivant¹⁵. Le spectateur moderne est troublé par l'intensité de cette peinture et cherche à savoir pourquoi.

Cette œuvre, se dit-il, ébauche une idée, aussi indécise qu'un rêve : elle divinise la beauté de l'univers et naturalise le divin. D'un point de vue subjectif, cette indécision est ce qui la rend poétique. Cependant, nous manquons d'informations pour savoir si cet effet correspond à une intention délibérée de l'artiste : on ne sait si l'œuvre était destinée à la dévotion privée d'un humaniste, d'un lettré, d'un aristocrate ou d'un homme d'église. On ignore si elle faisait partie d'un triptyque ou d'un retable. Enfin on ne sait rien sur la force de conviction et les croyances religieuses de Bellini. On sait en revanche que vers 1474, lorsqu'il peint ce *Calvaire*, ce n'est plus un jeune peintre inconnu. Il est célèbre pour avoir signé en 1460 avec son frère et leur père le retable de l'une des chapelles de la basilique Saint Antoine de Padoue, et avoir peint la même année le polyptyque Saint Vincent Ferrier. Depuis 1470, il dirige avec Gentile l'atelier familial. Il sera peintre de l'État vénitien en 1483, responsable des décorations du palais ducal qui auraient pu nous en dire plus sur lui, mais qui malheureusement ont été détruites. Déchargé de toute obligation par rapport à la guilde des peintres, placé sous la dépendance du doge, a-t-il revendiqué et obtenu son autonomie dans son domaine de compétence, la peinture ? En tout cas, dix ans plus tôt, son *Calvaire* ne doit rien ou peu de choses à ceux de Mantegna, car la fin que lui ou son client assigne à la peinture n'est pas d'ordre pédagogique. L'œuvre semble se plier à une norme esthétique proche d'une étrange règle des trois unités : unité du traitement naturaliste du corps humain et du monde physique, unité de la lumière qui fait fusionner tous les éléments du tableau en un tout harmonieux, unité d'impression¹⁶.

La *Crucifixion* de Véronèse provoque un formidable effet de résonance sur le spectateur, envahi par la '*stimmung*', l'atmosphère particulière, le climat affectif du tableau. Caliaro « a peint une *Crucifixion* terrible », inspirée « du vrai Robusti », écrit Sartre à propos d'une œuvre qui « s'inspire » du Tintoret, vrai ou faux, uniquement par

¹⁵ Sur les problèmes théologiques soulevés par l'icône de la Crucifixion, cf. Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Les éditions du cerf, 1998.

¹⁶ Éléments de bibliographie sur Giovanni Bellini : Yves Bonnefoy, Tresio Pignatti, *Tout l'œuvre peint de Giovanni Bellini*, Flammarion, 1975. -Jean Paris, *L'atelier Bellini*, Lagune, Paris, 1995. -A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Gallimard, 2000.

le choix d'une palette aux tons sourds. Véronèse dispose ses figures le long des côtés d'un triangle. Sur le bord gauche du tableau, les comparses sont dissimulés dans l'ombre : le brigand, à la droite du Christ, et les deux bourreaux, dont l'un a la main posée sur le col de son cheval, regardent l'effet produit par la scène du crucifiement sur les personnages alignés à la base de la composition. Marie Madeleine, au pied de la croix, lève bras et regards vers le Christ ; la Vierge, soutenue par Jean et l'une des femmes qui l'accompagnent, est évanouie ; enfin une femme debout, enveloppée dans des vêtements jaunes, paraît écrasée par l'horreur insoutenable du supplice. La scène proprement dite de la Crucifixion, à laquelle réagissent ainsi, à l'intérieur du tableau, ceux qui en sont les spectateurs, est disposée le long de la diagonale qui apparaît comme le centre psychologique et lumineux de la composition, éclairée par la tête auréolée du crucifié, le ton laiteux de son corps et du vêtement, par les voiles jaunes de la femme, le mince croissant de lune qui brille à travers les nuages, enfin par la zébrure du ciel au-dessus du Golgotha et de la cité de Jérusalem, perdue dans les lointains du tableau. L'espace, divisé par cette diagonale qui met en vis-à-vis, dans un terrible face à face, la figure miraculeuse du Christ et l'immensité vide du ciel, est unifié par la représentation naturaliste du ciel dans les tons plombés de l'orage. Ces tons permettent de détacher les figures placées à la base du triangle et de disposer, derrière la tête du Christ, un fond noir qui, par contraste, apporte plus de lumière à l'auréole et au corps de Jésus.

Véronèse a souvent peint des tableaux qui s'apparentent à des frises décoratives. On apprécie l'éclat de sa palette, la subtilité de ses pinceaux, l'élégance de ses figures et le plaisir de regarder ses peintures pour le simple plaisir de les regarder. Des œuvres religieuses, il en a peint un grand nombre dans des tons lumineux et pour diverses institutions, notamment pour l'église San Sebastiano et le monastère bénédictin de San Giorgio Maggiore, où les moines pouvaient admirer en mangeant, unique ornement de leur réfectoire, les *Noces de Cana*. Vers 1573, les choses se gâtent : le prieur du monastère dominicain San Giovanni e Paolo, est convoqué par le Saint Office pour expliquer la présence d'un chien au lieu de Marie Madeleine dans la *Dernière Cène chez Simon*. Véronèse comparait à son tour devant le tribunal de l'Inquisition et entend le grief, devenu tradition de l'Église, de St Bernard au Concile de Trente¹⁷ : il a osé représenter dans une scène sacrée des halbardiers ivres vêtus comme des Allemands, des nains, des bouffons, des perroquets et autres absurdités, tournant en ridicule les choses qui appartiennent à la Sainte Église Catholique, « dans l'intention d'enseigner la fausse doctrine au peuple ignorant à qui le bon sens fait défaut ». Alors que Rome est en conflit ouvert avec le protestantisme des pays du Nord, Paolo feint de ne pas comprendre l'allusion et évoque la licence des poètes et des fous à créer des figures de leur fantaisie. Condamné à corriger la peinture à ses frais, il le fait au moindre coût en rebaptisant l'œuvre *Repas chez Levi*. Mais la blessure symbolique a eu des effets durables, repérables dans le changement stylistique et les tons sombres de cette *Crucifixion*.

Vers 1582, Véronèse travaille au projet d'un ensemble monumental de peintures murales sur le thème de la *Passion*, commandité par une communauté franciscaine en vue de la restauration de la petite église San Nicolo della Lattuga du Lido. La restauration d'une église obéit alors à une politique qui exige la mise en œuvre de moyens grandioses et somptueux, choisis pour impressionner les foules et éradiquer le

¹⁷ M. Baxandall, *op. cit.*, 1983.

protestantisme. Véronèse comprend l'art comme une combinatoire où la détermination des moyens dépend de celle de la fin. Cherchant à produire un effet intense de peur et d'admiration, il propose une peinture de schéma rectangulaire, beaucoup plus haute et large que la *Crucifixion* du Louvre, destinée à un emplacement au centre du mur droit de la nef. Il calcule l'effet de cette *Crucifixion* à partir de l'angle de vision d'où l'œuvre serait vue, de bas en haut en arrivant de la droite. Satisfait du résultat qui ne manquerait pas d'agir sur la sensibilité des foules, Véronèse retient la structure du coin gauche de son schéma et l'adapte aux dimensions d'un tableau de dévotion privé¹⁸. Vu au Louvre en arrivant de la grande galerie sur le mur latéral droit mais à hauteur de l'œil, ce tableau provoque sur le spectateur actuel une impression très forte, qui tient semble-t-il à l'efficacité des procédés de la mise en scène et le choix des moyens expressifs.

Pour en venir à la synthèse annoncée, dans le cas du retable de Mantegna, il est aisé de situer l'œuvre dans ce que Bourdieu appelle « un espace de possibles », c'est-à-dire dans « l'univers des problèmes, des références, des repères intellectuels », nécessaires à l'artiste « pour être dans le jeu », pour « être dans le coup », autrement dit pour exister dans un marché concurrentiel de l'art, fondé sur la relation du peintre et de son client. Cependant situer cette peinture dans un univers artistique défini uniquement par le problème esthétique-mathématique de la construction d'un espace perspectif ne suffit pas. La possibilité est donnée d'interpréter la structure interne de cette *Crucifixion* par son positionnement dans un retable, et d'expliquer la création de ce type d'œuvres par la logique d'un champ où l'artiste qui entrevoit à peine la spécificité de l'art, accepte la soumission au programme idéologique ou religieux d'un abbé ou d'un commanditaire haut placé.

L'œuvre de Bellini arrête le regard par sa beauté et l'émotion qu'elle propage. La contemplation de ses propriétés internes doit se suffire à elle-même, puisque les documents indispensables pour situer ce tableau dans le microcosme artistique vénitien de la fin du XV^e siècle sont manquants. Nous connaissons globalement l'ordre culturel, ce que Michel Foucault aurait appelé « l'épistème » de cette peinture, mais nous ne disposons d'aucun texte de référence pour mesurer ce qui différencie la pensée chrétienne de Bellini et celle de son aîné Mantegna, l'idée orthodoxe que Gregorio Correr se faisait de sa fonction d'abbé de San Zeno et l'idée, semble-t-il moins conventionnelle, du commanditaire inconnu de Bellini. Ce tableau traduit un sentiment poétique ou religieux, mais lequel ? Faute de données pour construire le système de relations objectives qui donne sa configuration à ce microcosme artistique, il est difficile de le dire. D'où un sentiment d'incomplétude dans le plaisir, cependant très grand, que l'on éprouve à contempler cette peinture en elle-même et pour elle-même.

L'impression produite par la *Crucifixion* de Véronèse est extraordinaire. S'explique-t-elle par la signification religieuse d'une représentation chargée d'expression et d'intensité dramatique ? L'amateur d'art est frappé par les qualités spécifiques, intrinsèques à cette peinture, et par le changement stylistique intervenu dans la manière de peindre de cet artiste. Ce changement stylistique paraît s'expliquer par ce qui, dans le contexte social et religieux de la Contre Réforme, a été beaucoup plus qu'un accident dans la trajectoire de ce peintre, par un événement qui n'aurait rien

¹⁸ Brève note bibliographique concernant Veronese : David Rosand, *Peindre à Venise au XVI^e siècle, Titien, Véronèse, Tintoret*, Flammarion, 1993. -W. Rearick et T. Pignatti, *The art of Paolo Veronese, 1528-1588, Catalog of an exhibition celebrating the 400th anniversary of the death of Veronese*, Cambridge University Press, 1989. -*Les protagonistes de l'art italien, Première et seconde Renaissance*, (coll.), Hazan, 2007.

eu d'anodin dans la vie de n'importe quel homme de la Renaissance : l'invitation par le Saint Office à comparaître devant le tribunal de l'Inquisition. On connaît les termes dans lesquels Véronèse s'est défendu. Ils témoignent qu'un processus est amorcé, celui qui aboutit à l'émergence bien plus tardive d'un champ artistique autonome, ne se pliant à rien d'autre en théorie qu'aux principes internes à l'art. Cette conscience de la spécificité de la peinture, Mantegna ne l'a probablement pas eue, un siècle plus tôt.

Pour conclure : montrer comment fonctionne un tableau religieux du XV^e ou du XVI^e siècle en l'enchâssant dans ces dehors de la peinture que sont le mur ou le retable pour lequel il a été fait, l'abbaye ou la communauté pour laquelle il a été peint, n'est pas ruiner un plaisir esthétique payé au prix d'un iconoclasme et d'une erreur de catégorie admise dans toutes les sociétés modernes par l'institution. C'est augmenter le plaisir d'une contemplation désintéressée par un jeu paradoxal, tout aussi gratuit et désintéressé que celle-ci, qui consiste à superposer à l'erreur, le désir d'approcher ce qui pourrait être vrai.